



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

semioticabuap@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla
México

Campesino, Juan

Cuando duele la dicha. ¿Ironía romántica o forma de la paradoja?

Tópicos del Seminario, núm. 34, julio-diciembre, 2015, pp. 107-129

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59443297006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Cuando duele la dicha.
¿Ironía romántica o forma de la paradoja?

Juan Campesino

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli

[...] what we begin to see is the sense that each consciousness is a closed world, so that a representation of the social totality now must take the (impossible) form of a coexistence of those sealed subjective worlds and their peculiar interaction, which is in reality a passage of ships in the night, a centrifugal movement of lines and planes that can never intersect.

FREDERIC JAMESON

*

Las siguientes páginas se proponen caracterizar, en un poema de César Vallejo, el concepto de *ironía romántica* acuñado hace más de dos siglos en el seno del idealismo alemán; ello, con el objeto de sostener que, más que irónico, el recurso en cuestión reviste un carácter paradójico, toda vez que se concreta no en una evaluación negativa del referente, sino en un discurso cuya valoración neutra resulta de una anulación de cargas opuestas (no a otra cosa, creo, se refieren las palabras de Platón en el *Parménides*).¹ El empeño podría, a primera vista, parecer arbi-

¹ 166c. El modelo semiológico que sostiene este análisis, y que plantea un esquema progresivo en el que la figuración crece en complejidad conforme cambian

trario si no fuera porque, de un lado, las filiaciones románticas del poeta peruano, fallecido en París en 1938, son harto conocidas y, del otro, lo que da por llamarse *ironía romántica* ha venido a situarse en el centro de la reflexión contemporánea acerca de la literatura, sobre todo en lo tocante a la impronta paradójica de la narrativa.

A propósito, resulta llamativo que, tratándose de un poeta de las vanguardias latinoamericanas —posiblemente el más vanguardista de su generación—, en *Poemas humanos* (1939), más aún en los fechados en 1937, Vallejo recurra a modelos estandarizados de la lírica tradicional; así en el soneto clásico intitulado “Intensidad y altura” y en la especie de letrilla que inicia con el verso “De puro calor tengo frío”, con su doble estribillo, “¡madre alma mía!”, “¡padre cuerpo mío!”, y sus referentes bíblicos y cristianos no lo hace, sin embargo, de modo sistemático, de ahí que en ocasiones se permita adaptar dichos modelos a sus propias exigencias estilísticas. Uno de los ejemplos más representativos se halla en el soneto “Sombrero, abrigo, guantes” que alterna los alejandrinos y los endecasílabos. Otro ejemplo, quizá menos evidente pero no por ello menos cierto, corresponde al poema que inicia con el verso “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política” y que constituye un canto melancólico, una suerte de canción —forma cara, en grado sumo, a los poetas románticos— compuesta en su mayoría de metros largos dispuestos en estancias asimétricas.

En cuanto al aspecto propiamente estilístico del poema citado, valga rastrear las filiaciones románticas de Vallejo hasta sus

los aspectos axiológicos y taxonómicos del enunciado, puede consultarse en Juan Campesino, “Apuntes para un modelo de semiología”, en *Semiosis*, vol. 9, núm. 17, 2013, pp. 121-144. En este marco, la figuración paradójica constituye el grado más elevado de complejidad; se trata de una figuración neutra que sigue en el esquema a la ironía, cuya negatividad se opone al carácter positivo de la alegoría. Juntas, alegoría, ironía y paradoja, conforman los tres modos figurativos propios del discurso literario, con la salvedad de que, desde que la valoración negativa de un enunciado eleva su grado de complejidad figurativa, las dos últimas pertenecen al nivel superior del *corpus*, mientras que la alegoría aún se sitúa en su estrato intermedio.

días de estudiante en 1915, cuando se titula de bachiller en la Universidad de Trujillo con una tesis sobre *El romanticismo en la poesía castellana*, que ese mismo año publicaría la casa editorial de la propia universidad. Es evidente, pues, que el peruano conocía a profundidad el repertorio hispano de la poesía romántica y, a juzgar por lo que sigue, que también estaba al tanto de los postulados teóricos sobre los cuales se había escrito dicho catálogo. Esto no quita que, sin embargo, en su primer poemario, *Los heraldos negros*, prive una tendencia modernista acuciada, probablemente, por sus lecturas de Amado Nervo, Rubén Darío y otros poetas de la generación, y que en *Trilce*, su segundo libro capital, los versos resulten más acordes con la emblemática simbolista; los dos volúmenes, en *adenda*, se contagian de un hermetismo casi místico, cualidad que en ambos casos ha supuesto enormes dificultades interpretativas para los críticos.

Qué hay que entender, cabe la pregunta, cuando hablo de romanticismo y en particular de ironía romántica. Por lo general, la ironía romántica se considera un recurso estilístico al que recurre el creador para socavar la convención mimética de su obra al evidenciar su naturaleza artificial; en esta categoría entran lo mismo las parábasis de Aristófanes que el Benengeli cervantino y el teatro dentro del teatro shakespeareano (incluso Emilio Uranga, traductor de Schlegel al español, sucumbe a la tentación de explicar en estos términos el concepto del filósofo).² Según se sigue, semejante artificio es producto de una conciencia crítica que, no conforme con la autocomplacencia, se distancia aun de sí misma para contemplarse en su imperfección. En términos estilísticos, sin embargo, este recurso puede superar los límites del registro irónico y, ciertamente, por lo regular no lo hace. Toda narración, de hecho, se alimenta de él desde que establece distancia entre los hechos narrados y el relato de los mismos. Poco se distingue en ello la novela de la épica; el “Canta, oh diosa, la

² Cfr., Friedrich von Schlegel, *Fragmentos*, “Invitación al romanticismo alemán”, trad. y edición de Emilio Uranga, México, UNAM (col. Opúsculos), 1958, pp. 13 y ss.

furia del pélida Aquiles” con que da inicio la *Iliada* incorpora a los dos dispositivos con que cuenta la literatura para marcar de base dicha distancia. Me refiero, desde luego, al estilo indirecto, que separa espacialmente al narrador de los personajes, y al doble movimiento de analepsis y prolepsis mediante el que se establece su separación temporal. Se trata, lo sabemos gracias a Wayne Booth, de la gran convención narratológica y, aun así, su funcionamiento es más teatral que novelesco. Cumple, en sentido temporal, exactamente la misma función que el oráculo, mientras que, espacialmente, corresponde al efecto que el oráculo causa en el discurso de los personajes y, a la inversa, refleja la distancia espacial que media entre las gradas y el escenario y asimismo el excedente temporal de sentido que deriva de dicha distancia (los espectadores saben más que los personajes; en primer lugar, que unos observan a los otros). En suma, el estilo indirecto libre corresponde, en la narrativa, a lo que Garnett Sedgewick denomina *ironía dramática general*, y que no es sino la condición de posibilidad del teatro.³

Esta teatralización que, dicho con los términos de Genette, puede conducir incluso a la silepsis, no supera, insisto, los linderos de la ironía. Busca en última instancia, y haciendo justicia a Booth, cierta estabilidad. Busca una cifra; negativa, mas cifra al cabo. Se trata de la ironía socrática según la entiende Hegel; es decir, como un método para “hacer que el concepto se revele a la conciencia”.⁴ El caso de Vallejo, cuando menos en el poema

³ Garnett Sedgewick, *Of Irony: Especially in Drama*, Toronto University Press, 1948, pp. 33 y ss. En el mismo sentido, la discontinuidad que surge de este excedente en relación con los hechos representados y sus consecuencias en la historia, lo que Aristóteles llamó *peripecia* y *anagnórisis* y que Sedgewick denomina *specific dramatic irony*, es análoga a la interposición del narrador entre los personajes y el lector mediante el estilo indirecto libre. Ambas desempeñan la función sustractiva de, por una parte, socavar la credibilidad de los personajes (no su verosimilitud sino su crédito) y, por la otra, sostener el interés por medio de omisiones y alusiones cuyo desequilibrio genera ansiedad al público.

⁴ Georg Wilhelm Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, trad. de Wenceslao Roces, v. 2, México, FCE, 1955, p. 54. Método que, según Kierkegaard, corresponde a la doma de la ironía, necesaria para evitar “que el contenido

que me interesa, es distinto. También lo es el de Friedrich von Schlegel. Se inclinan ambos no por la teatralización sino por la humanización; por la desestabilización antes que por la estabilidad. Obviando una clase de ironía retórica cuyo empleo moderado aconseja en tanto que recurso estilístico, Schlegel califica de romántica otra clase, la socrática, que sitúa en el enclave de toda poesía digna de serlo. Lo curioso, y a su vez paradójico, estriba en que el filósofo exige de la poesía un modo de figuración que corresponde eminentemente a la novela. Hasta donde sé, no se ha reparado con suficiente tino en que, cuando el menor de los Schlegel llama *romántica* a una ironía propia de la novela (el calificativo *romantisch* proviene de *roman*, “novela”), se refiere a una “forma de lo paradójico”, en la que “paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande”,⁵ e ironía, “la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud”.⁶ De manera que, en este marco, “las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo”⁷ únicamente a condición del salto que va del “yo sólo sé que no sé nada” del ateniense al “muero porque no muero” de Santa Teresa, estribillo que, sin proponérselo, expre-

sustancial se desvanezca en un sublimado cada vez más volátil”. Cfr., “Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates”. En *Escritos*, trad. de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce, v. 1, Madrid, Trotta, 2000, p. 337.

⁵ Friedrich Schlegel, “Lyceum”, XLVIII. En *Poesía y filosofía*, trad. de Diego Sánchez y Anabel Rábade, Madrid, Alianza, 1994, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 159. “Ideas”, LXIX. Incluso Lukács, en su *Teoría de la novela*, comete el desliz de llamar *ironía* al modelo estructural de la novela que daría inicio en Cervantes y que, dado el tiempo que media entre historia y narración, “mina constantemente las pretensiones de la imitación y coloca en sustitución una conciencia despierta e interpretada de la distancia que separa la experiencia concreta del entendimiento de esta experiencia”. Cfr., Paul de Man, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, trad. de Hugo Rodríguez y Jacques Lezra, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 68. Será Lucien Dällenbach el primero en atender al nexo entre romanticismo y narratología sin hacer énfasis en la ironía, y destacando, a cambio, el término *reflexividad*. Cfr. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977, pp. 221-23.

⁷ Friedrich von Schlegel, “Lyceum”, XXVI. En *Poesía y filosofía*, op. cit., p. 49.

sa el sentido y el sinsentido de la novela como género literario o, en palabras del filósofo, como mitología indirecta: “Sí, esta confusión ordenada artificialmente, esta encantadora simetría de contradicciones, esta maravillosa y eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que mora incluso en las partes más pequeñas del todo”.⁸ Como bien señala René Wellek, esta actitud, surgida de la comprensión de cuán paradójica es la esencia del mundo, adquiere en su ambivalencia la capacidad de abarcar la totalidad contradictoria de ese mundo. “Supone —asegura el crítico vienes— un conflicto entre lo absoluto y lo relativo, una conciencia simultánea de lo imposible y lo necesario que es dar una reseña íntegra de la realidad”.⁹ Por mi parte, me pregunto si los versos que cito a continuación no son muestra de esta “bufonería trascendental”, de esta alternancia de entusiasmo e ironía:

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito, 5
a la que llora por el que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma.

Y quiero, por lo tanto, acomodarle 10
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha, 15
remendar a los niños y a los genios.

⁸ Friedrich von Schlegel, *Conversación sobre la poesía*, trad. de Laura Carugati y Sandra Giron, Buenos Aires, Biblos, 2002, p. 67.

⁹ René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950) II: el romanticismo*, trad. de C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1973, p. 22.

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo
 y me urge estar sentado
 a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
 tratando de serle útil en 20
 lo que puedo, y también quiero muchísimo
 lavarle al cojo el pie,
 y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
 interhumano y parroquial, provector! 25
 Me viene a pelo,
 desde el cimientó, desde la ingle pública,
 y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
 la bufanda al cantor,
 y al que sufre, besarle en su sartén, 30
 al sordo, en su rumor craneano, impávido;
 al que me da lo que olvidé en mi seno,
 en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.

Quiero, para terminar,
 cuando estoy al borde célebre de la violencia 35
 o lleno de pecho el corazón, querría
 ayudar a reír al que sonríe,
 ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
 cuidar a los enfermos enfadándolos,
 comprarle al vendedor, 40
 ayudarle a matar al matador —cosa terrible—
 y quisiera yo ser bueno conmigo
 en todo.¹⁰

¹⁰ César Vallejo, *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 117-118. En la edición de Américo Ferrari (*Obra poética*, México, CONACULTA-UNICEF, 1988, pp. 416- 417), una de las más autorizadas de la obra de Vallejo, la estrofa inicial del poema, que entonces se compondría sólo de cuatro, consta de dieciséis versos; sin embargo, me inclino por la versión de Martínez García por el simple hecho de que, con excepción de la segunda, que contiene dos, e inclusive en la cuarta, que inicia con un vocativo entre signos de admiración, todas las estancias poseen, en sus respectivos inicios argumentativos, únicamente un verbo principal en capitulares, al que se subordina el resto de las acciones referidas en cada enunciado.

**

Por lo que hace al estilo, salta a la vista la armónica tensión entre tradición y vanguardia que reina en el poema. La métrica comprende versos entre las tres y las dieciocho sílabas, con predominio de los endecasílabos (diecinueve) y, en menor medida, de los alejandrinos (seis), y los octosílabos (cuatro). De ahí que, aun tratándose de un poema estrófica y métricamente irregular, de versos libres, sea posible hallar en él una sistematicidad propia y, a un tiempo, acorde con el estándar de la tradición lírica, cualidad que se observa en la recurrencia de los metros clásicos, como el heptámetro, y aun de los versos compuestos, por cuanto predominan los alejandrinos naturales y, al interior de los versos extensos, los endecasílabos tradicionales. Lo mismo debe decirse de la estrófica, ya que, no obstante que la estancia de nueve versos luce atípica en el marco de la poesía hispana (aunque se la encuentre ocasionalmente en canciones y silvas),¹¹ la septeta y la estrofa de diez versos constituyen modelos estandarizados, en especial la segunda.¹²

Forzando un poco la cuña, si se coloca la cesura entre los dos calificativos,* puede sugerirse que el verso inicial comienza con el troqueo de un endecasílabo heroico que, en combinación con la fuerza sonora de su adjetivo final, con su vibrante múltiple enseguida de la sílaba tónica, comienza a definir el ritmo y el tono del poema, los cuales irán siendo confirmados paulatinamente por los alejandrinos naturales (4) y, sobre todo, por el resto de los endecasílabos, de los cuales abundan, en primer lugar, los melódicos (10); en segundo, los sáficos (6); y, en tercero, los heroicos (3). La alternancia métrica, aunada a los comienzos

¹¹ En Quevedo, incluso, se la halla en algunos poemas religiosos, como por ejemplo, en su glosa al “Padre Nuestro”. *Vid. Poesía*, México, Porrúa, 1994, pp. 114-115.

¹² *Cfr.*, Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2003, pp. 112; 116-118.

* Una segunda opción (tal vez primera en orden a la norma) sería colocar la pausa intraversal entre el “Me viene, hay días” y el resto del verso.

volitivos de las estrofas —vertidos en el deseo de actuar y cuya calidad de afirmaciones enfáticas resulta en una elevación inicial de la entonación—,¹³ resuena en la mente al modo de una canción melódica con tintes espirituales y un resabio épico.¹⁴

Esta naturaleza musical también se aprecia, de inicio, en los recursos fonológicos y sintácticos del poema, como, por ejemplo, en sus diversas rimas asonantes y consonantes (*v. gr.*, asonante entre los versos sexto, séptimo y noveno; consonante entre el vigésimo cuarto y el vigésimo quinto, en este caso al interior del verso) y, sobre todo, en la similicadencia que atraviesa el texto, en quince de sus versos, con el morfema -ar del infinitivo de la primera conjugación y que, por tratarse de una metatasa empobrecida, sólo figura como rima en una ocasión, entre los versos decimotercero, decimocuarto y decimosexto, interior en el primero y el último. Incluso así, la recurrencia de las oxítonas en *a*, y también en *e* (segundo y tercero) y *o* (cuadragésimo y cuadragésimo primero), seguidas de vibrante simple, imprime en el poema un ritmo enfático que se acrecienta en virtud de la sonoridad del morfema, cuyos armónicos tienden ya el puente hacia lo melódico, aspecto en el que también confluyen, en menor medida, otras figuras plásticas como la aliteración en *al*, que aparece en seis ocasiones, y diversas paronomasias, ecos y resonancias pletóricos de sílabas trabadas en *r*, y de manera

¹³ *Cfr.*, Antonio Quilis, *Tratado de fonología y fonética españolas*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 447-448.

¹⁴ Si bien no se trata de una canción en el sentido clásico del término, es decir, como la concebían los poetas del Renacimiento, puesto que no cumple con todos sus requisitos (los primeros de los cuales son la alternancia de endecasílabos y heptámetros y la total simetría lógico-formal de las estancias), varios son los indicios que la emparentan con el género: el número de estrofas (que en Petrarca oscila entre cinco y diez y en Garcilaso entre cuatro y cinco); la variabilidad de versos por estrofa (ya en la tradición provenzal se hallan canciones con estancias de seis versos o más, mientras que en Petrarca las hay con estrofas de entre nueve y veinte versos); la casi total libertad en lo que toca a la rima; la repetición de un patrón temático-discursivo en todas las estrofas y la división de cada una de éstas en un *fronte* (subdividido a su vez en dos partes llamadas *piede*) y una *coda*, regularmente de dos versos. *Ibid.*, pp. 147-148.

decisiva, las dos anáforas con las figuras verbales “me viene” y “quiero” que, sumadas, tienen presencia en todas las estrofas, y una tercera, también con repercusiones semánticas, con la figura pronominal “al que”, presente en nueve versos.¹⁵ Todos ellos, recursos que dotan al poema, que a mi juicio se presta para una lectura enfática, de una musicalidad sacra que, por momentos, trasluce resonancias épicas.

Tampoco hay regularidad sintáctica en las cinco estrofas asimétricas¹⁶ que, en mi opinión, conforman el poema, si bien puede hallarse en ellas una ordenación acorde, en cierta medida, con la canción tradicional. De este modo, la primera estancia comprendería un grupo de versos iniciales (*fronte*) que iría del primero al cuarto, dividido en dos pies simétricos, y una larga coda a la que pertenecería el resto de los versos. De forma análoga se configuran las demás estrofas, siendo la más notable en este aspecto la segunda, en cuyo frente se leería: (1) “Y quiero, por lo tanto, acomodarle / al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado; / su luz, al grande; su grandeza, al chico”, y (2) “Quiero planchar directamente / un pañuelo al que no puede llorar”, con una coda correspondiente a los dos versos finales.

En cuanto al aspecto gramatical del texto, llama la atención que la totalidad del discurso se subordina a dos grandes núcleos,

¹⁵ La anáfora se incluye entre las metataxas, puesto que afecta a la estructura de las frases. *Cfr.*, entrada “Anáfora”. En Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004, pp. 40-41, pero sus correspondencias sonora y semántica ofrecen, a su vez, una materialidad fónica que debe ser observada como parte de los recursos netamente fonológicos del poema, y asimismo como vehículo de sentido en atención a sus mecanismos estrictamente semánticos.

¹⁶ A éstas, Rafael de Balbín las llamaría *compuestas*, para distinguirlas de las articuladas, que constan regularmente de dos mitades sintáctica y semánticamente simétricas y semiautónomas separadas por un signo de puntuación (por lo general un punto o punto y coma), por tratarse de estrofas mayores a los cinco versos que se articulan sin marcar semiestrofas en el desarrollo de la secuencia melódica. Su expresión, según Balbín, tiende a hacerse grave por la extensa concatenación estrófica, y lenta a causa de la falta de articulación periódica en el crecido número de sus versos, con lo que su impacto resultaría amortiguado y escaso de matices. *Cfr.*, Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 279-281.

cifrados en las dos figuras verbales principales que fungen a modo de semicabezas (“quiero” y “me viene una gana de”, con sus variantes “me viene un querer”, “da ganas de” y “me viene a pelo el querer”), que se subdividen a su vez en cinco enunciados, cada uno correspondiente a una estrofa. Así, pues, los complementos del primer enunciado se subordinan a “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, / de querer, de besar al cariño en sus dos rostros, / y me viene de lejos un querer / demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza”, de manera que la acción del verbo principal llega a su objeto diluida por una serie de oraciones subordinadas con verbo en infinitivo.

Lo mismo sucede, aunque en menor medida, con el segundo enunciado, en el que la acción que expresa el verbo en infinitivo “acomodar” se subordina a la acción del indicativo “quiero”, cuya impronta dubitativa o, en cualquier caso, desiderativa,** le imprime irrealidad, cual si se tratase de un subjuntivo que transita como posibilidad. El paralelismo continúa en las siguientes estrofas, dos de las cuales se subordinan al “quiero” y una más, la cuarta, al “me viene a pelo” y al “da ganas de”, pero sólo para confirmar el carácter hipotético de la acción. El sujeto no acomoda “al que [e] habla, su trenza; sus cabellos, al soldado”, ni besa la bufanda del cantor, ni le compra al vendedor; simplemente desea hacerlo, lo que de ningún modo indica que en efecto lo hará; es más, la lítote que atraviesa la estrofa final con los tres últimos verbos principales, “quiero”, “querría” y “quisiera” (del presente de indicativo al pasado imperfecto del subjuntivo, pasando por el pospretérito condicional), redundante en la intangibilidad de la acción, que al final se concreta como un imposible: o bien como una especulación ociosa o, en el mejor de los casos, como un auténtico subjuntivo condicionado por el largo camino que separa los propósitos de las acciones. Dicha subordinación se liga, además, a la recurrencia de la forma

** Curiosamente es el único que, en la oración principal, aparece teñido de rigor apofántico, el único que se afirma positivamente.

pronominal “al que” y su variante femenina “a la que”, la cual, eludiendo los objetos directos, contribuye al efecto de dilución que transita de un nivel a otro.

He empleado deliberadamente la palabra *nivel* tal como lo hace la narratología para distinguir, por segmentación, unas instancias narrativas de otras. “Solo ella —señala Émile Benveniste— es adecuada para hacer justicia a la naturaleza articulada del lenguaje y al carácter discreto de sus elementos”.¹⁷ Por lo regular, se reconoce en Genette al primero en plantear una triple estratificación de la estructura narrativa, pese a que ésta resulta inoperante en el marco de su teoría, que únicamente identifica dos planos estructurales de la ficción. Este detalle pasaría por descuido si no fuera porque, en la revisión de sus postulados, el propio Genette reniega del empeño anglosajón de colocar una instancia intermedia entre autor y narrador, que a la luz de la evidencia, cabe extrapolar como constante estructural de la novela y no como mera anomalía.¹⁸ Por su lado, Booth denomina

¹⁷ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general 1*, trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1991, p. 118.

¹⁸ Genette comienza su “Discurso del relato” señalando en la narrativa tres instancias estructurales: un acto de enunciación mediante el que se narra uno o varios acontecimientos, una *narración*, pues, y un enunciado que consta de una cadena signifiante, de un *relato*, y de un objeto o conjunto de objetos significados, es decir, de una *historia*. Únicamente distingue, empero, dos órdenes temporales: el de la historia, que corresponde al tiempo de los hechos narrados, y el del relato, o tiempo que se toma en narrarlos, dualidad que, según él, “hace posibles todas las distorsiones temporales” observables en el discurso narrativo. *Cfr.*, *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, p. 89. Habla, asimismo, de dos clases de narrador: diegético y extradiegético, según si éste participa en el relato (lo que puede ocurrir de varias maneras) o si no lo hace. Y sin embargo, al margen de lo que llama *pseudodiegesis*, en cuyo caso, y en atención a Proust, llega a emplear un concepto como el de “sujeto intermedio”, poco se refiere a la ficción del autor, y asimismo del lector, que supone toda novela y que, más allá de precisiones genéricas, está presente de modo explícito en, se me ocurre, Kierkegaard y Pessoa, pero también, implícitamente, en Macedonio Fernández, autor de la *Primera novela buena*. Resulta curioso que, dados los avances previstos a la sazón por la filosofía analítica, las teorías de la enunciación (tan cercanas a él) y la estética de la recepción, Genette se resista a superar la dualidad signica de Saussure olvidando por completo ese tercer

esta instancia *autor implícito* o *implicado*,¹⁹ aunque, tratándose del responsable de la ficción, considero más afortunada la nomenclatura de Ana Rosa Domenella, donde recibe el nombre de *metanarrador*.²⁰ Lo cierto es que, más allá de los géneros y las nomenclaturas, la teoría de la enunciación ha identificado, creo que acertadamente, tres estratos enunciativos en todo mensaje, tres niveles entre los cuales puede o no haber continuidad,²¹ lo que de hecho se constata en el poema citado de Vallejo, en el que los modos verbales marcan la jerarquía. Así, el primer nivel corresponde a los indicativos iniciales, cuya legitimidad se desvanece en función de la redundancia de los infinitivos que,

plano del que habla Morris, el de la referencia, y que tan jugosos dividendos ha rendido a la teoría de los actos de habla y, en general, a la lógica pragmática. Tampoco en la revisión crítica de su teoría, publicada dos décadas más tarde, se percata de la anomalía, a pesar de que reconoce la posibilidad de que un texto se desdoble en múltiples niveles narrativos. *Cfr.*, Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. de Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 57 y ss. Ahí donde el criterio es el mismo para definir unos y otros, no alcanzan, creo, dos planos para generar un modelo con más de tres niveles: uno para cada plano y uno intermedio que en la narrativa correspondería al relato de los personajes. De modo semejante procede Sabine Lang en sus “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, donde habla, en efecto, de dos planos, historia y discurso, al tiempo que plantea la progresividad de varios niveles posibles en la narración. *Cfr.*, Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Madrid-Fráncfort, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 21-47.

¹⁹ A diferencia de los del autor real, los rasgos del autor implícito estarían, en efecto, presentes en el texto, posibilitando el curso del relato. Mientras que el narrador sería responsable de la narración, el autor implícito, responsable de la ficción, sería la imagen del autor real que el lector se forma a partir de los elementos proporcionados por el texto. *Cfr.* Wayne C. Booth, “Distance and Point-of-View: An Essay in Classification”, en *Essays in Criticism*, núm. 11, 1961, pp. 60-79.

²⁰ Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*, México, UAM, 1989, pp. 15 y ss.

²¹ Oswald Ducrot los llama *hablante*, *locutor* y *enunciador*, y justifica su pertinencia haciendo mención de “la permanente posibilidad que ofrece el lenguaje, y que el discurso explota constantemente, de “dar la palabra a personas que no son la persona que habla, es decir, diferentes de la que produce efectivamente el enunciado”. *Cfr.*, Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, trad. de Sara Vassallo, Buenos Aires, Hachette, 1984, p. 137.

en un segundo nivel de la enunciación, subordinan la acción de los objetos y la relegan a un tercer nivel, nuevamente en indicativo. Ahora bien, siempre que, insisto, la discontinuidad entre los niveles socave su credibilidad y detenga en un punto la transitividad descendente o, de otro modo, la crítica de unos niveles para con los otros, la resultante será una ironía. Sería el caso si las acciones de los indicativos iniciales se diluyeran por completo en la imposible factualidad del infinitivo, borrando consigo los objetos y sus acciones, efecto que el poema evita en sus versos finales cuando se refiere como objeto al sujeto de la enunciación, suscitando una circularidad que posibilita el tránsito continuo de la significación. Sin esta circularidad, todas las interferencias que, rindiendo honores a Genette, Lang agrupa en los términos *silepsis*, *epanalepsis*, *metalepsis* e *hiperlepsis*,²² y cuya presencia en los versos de Vallejo resulta innegable, serían insuficientes para elevar el texto al grado de la paradoja.²³ No la consiguen, y creo que no es su intención, ni Diderot en su *Jacques el fatalista*, y aquí comienza el desliz de la alemana, ni, pienso, Sterne en su *Tristram Shandy*, de ahí que considere oportuno situar ambas obras en la serie de la menipea y no de la novela, como sí hago con el *Quijote* de 1615 y, más que con ninguna otra, con el *Museo*, de Macedonio.²⁴

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ *Cfr.*, Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Nueva York, Routledge, 1985, p. 141 y ss.

²⁴ De la naturaleza transgénica de esta circularidad da testimonio, no obstante, la participación de los comediantes en el *Hamlet* shakespeariano, pero no por la relación entre su representación y la trama de la obra, sino por la que media entre su participación en la trama y la representación de la obra. ¿A qué representación se refiere el príncipe, me pregunto, cuando aconseja al jefe de los comediantes interpretar su obra de determinado modo? Ambas enfatizan lo que los funcionalistas llaman *paradoja de la frontera*, situándose en el nivel más elevado de metadescripción (*cfr.*, Ángel López García, *Fundamentos de lingüística perceptiva*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 89-96), con la salvedad de que la primera establece un correlato con los acontecimientos de la historia, que evalúa negativamente, mientras que la segunda se relaciona por contraste con la primera y su evaluación queda pendiente o, si se quiere, a cargo del espectador.

Por cuanto a la semántica del poema, está claro que la dilución verbal de un nivel a otro y la elusión pronominal de los objetos en subordinadas interpone una especie de velo entre el sujeto y su mundo, una suerte de estilo indirecto libre que atestigua la imposibilidad de que un medio positivamente limitado como el lenguaje dé cuenta de la inconmensurable diversidad de la realidad, de la infinita plenitud del caos. Bien dice Pere Ballart, aunque desafortunadamente recaiga en la tentación de llamarla *ironía*, que la única solución posible ante este choque “consiste en admitir ese imposible, en tematizarlo y trasladarlo al nivel mismo de la representación”, y unas páginas adelante:

Lo que el artista debe captar no es sino la naturaleza contradictoria de la realidad, ahora bien, con el genio suficiente para presentar esa contradicción como paradoja; es decir, no hurtando su esencial inexplicabilidad, sino haciendo de ella [...] su tarjeta de presentación.²⁵

Esto es, *grosso modo*, lo que ocurre en el poema de Vallejo; la mención inicial de los dos rostros del cariño, el que se goza y el que se sufre, atestigua la convención. El verso decimoquinto, “y, cuando estoy triste o me duele la dicha”, resulta ejemplar en este sentido; más allá de su innegable elevación poética (se antoja difícil, si no imposible, recordar una definición de la tristeza tan líricamente hermosa como ésta), la frase expresa esa paradoja del hombre ante la imposibilidad de comprender el mundo, de entregarse a él y fundirse con su plenitud, imposibilidad que se extiende en su deseo de “remendar a los niños y a los genios” y, de igual modo, en la extensa enumeración de oposiciones que le siguen: “acomodarle [...] su grandeza, al chico”, “estar sentado a la diestra del zurdo, y responder al mudo”, “ayudar al bueno a ser su poquillo de malo”, “lavarle al cojo el pie”, “cuidar a los

²⁵ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 68 y 71.

enfermos enfadándolos”,²⁶ y que se torna infinita en los versos finales, cuando el sujeto confiesa “y quisiera yo ser bueno conmigo / en todo”. Propias de un místico, de un asceta, estas humildes palabras equilibran la balanza ante el deseo monumental, “mundial / interhumano y parroquial, provecto”, que crece “desde el cimiento, desde la ingle pública” y cuyo peso se desvanece ante una imposibilidad mayor. Pocas veces, como aquí, se aprecia con tal claridad la noción de conciencia según la entendieron los románticos, “conciencia, por parte del artista —dice Solger—, de que su obra es un símbolo”.²⁷

Ahí donde la acción humanitaria se diluye, el sentido de la autorreflexión sale a la luz. Cabe, al respecto, señalar que, en contraste con el grueso del volumen, compilado y publicado, como sabemos, sin supervisión del poeta, en este poema los recursos estilísticos no actúan en beneficio del oscurecimiento del sentido; antes bien, lo hacen para reforzar su claridad. Se trata de una lista de propósitos, presentada al modo de un canto en el que una voz melancólica,²⁸ a la manera de un poeta romántico, expresa la paradoja irresoluble del hombre ante el caos infinito del mundo (de *su* mundo) y, como consecuencia,

²⁶ A la que se suma un repertorio aún mayor de binomios que, si bien no pueden ser comprendidos en la categoría del oxímoron, contribuyen lógicamente y plásticamente a sostener la tensión que caracteriza al poema: v. gr., “a la que llora por el que lloraba”, “al rey del vino, al esclavo del agua”, acomodarle “al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado”, besarle “en su Dante, en su Chaplin...”.

²⁷ Citado en René Wellek, *op. cit.*, p. 336. A pesar de criticarlo de falso idealista y condenar de frívola, vanidosa y oportunista su conversión al catolicismo, Solger recupera el concepto de *ironía* empleado por el más joven de los hermanos Schlegel y lo coloca en el centro mismo de su sistema filosófico, donde figura como cualidad esencial y necesaria de toda creación artística, superando con ello la distinción tradicional de los géneros poéticos, en particular de la tragedia y la comedia. *Ibid.*, pp. 334 y ss.

²⁸ Triste y dulce, dicho en los términos con que Francisco Martínez García comprende el título de *Trilce* y que atribuye como generalidad estilística al *corpus* de la obra vallejiana: “ni triste, ni dulce —dice—, sino *trilce*”. Cfr., “Introducción”. En *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz, op. cit.*, p. 42.

la imposibilidad de alcanzar la dicha plena o, haciéndole mayor justicia, la posibilidad de no alcanzarla.

Hasta aquí me he ocupado de los aspectos sintácticos y semánticos del poema. Hablaré ahora de sus consecuencias pragmáticas. Equivale al paso del signo a la referencia que Genette se rehúsa a dar pero que, hoy lo sabemos, resulta fundamental para comprender los procesos de significación. Si bien su edición conjunta, siendo póstuma, no fue revisada por Vallejo, en la colección a la que pertenece el poema se observa ya el estilo de un poeta maduro, cada vez más ocupado en expresarse con precisión y hacerse entender por sus lectores, un hecho que en *España, aparta de mí este cáliz* (1939) resulta aún más evidente. Con todo, es en algunos de sus *Poemas humanos* donde con mayor claridad y regularidad aparece la recurrencia al distanciamiento autoparódico típicamente romántico. Ahí tenemos, por ejemplo, el que comienza con el verso “Fue domingo en las claras orejas de mi burro” y que, tras una melancólica evocación de la tierra natal desde tierras europeas, una nostálgica remembranza de sus cerros y su cultura, concluye con un lacónico “quiero decir mi trémulo patriótico peinado” que hace eco del sentimentalismo de su propia evocación; o aquel del “Hoy me gusta la vida mucho menos”, a pesar de lo cual cierra con un “Me gustará vivir siempre” seguido de un esperanzador listado de “siempres”.²⁹

²⁹ Se trata, supongo, de una constante estilística que otorga coherencia simbólica al volumen, confiriendo unidad a su significación, y que, una y otra vez, adquiere matices humorísticos, como en el primero de los casos citados y, también, en el poema que inicia “Considerando en frío, imparcialmente”, que tras una colección de “considerandos” a la manera de una argumentación técnico-científica, inserta al ser humano en una realidad histórica producto de la confluencia antinómica de oposiciones binarias (trabajo y descanso, pena y placer, poder y subordinación, confianza y desesperación...), para culminar con un contundente “¡Qué más da!” y con un abrazo emocionado del poeta al resto de sus congéneres, al Hombre con mayúscula.

No obstante, considero que en ninguno de ellos resulta tan determinante como en el que traigo a colación. Allí el distanciamiento se agudiza en virtud de las subordinaciones sintácticas en segundo y tercer grado, a través de las que la acción o, más bien, el deseo de actuar se diluye en su paso a los objetos en una intransitividad que alcanza a estos últimos hasta fundirlos con el origen, confirmando la imposibilidad si no de actuar, pues el deseo constituye ya una acción, sí de todo proceder. Son, resta aclarar, las subordinadas pronominales las que hacen posible religar los objetos, ya que complementan a un sujeto al que le viene de lejos un querer amar, más que a su enemigo o adversario, al que lo odia; más que al autocompasivo, “al que rasga su papel”; más que al trabajador, al viandante o a un posible compañero, “al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en [su] alma”.³⁰ Acaso no son, me pregunto, todas estas personas el propio poeta desde el comienzo mismo del poema; se trata, empero, de un nuevo comienzo al que se llega por la vía de los versos finales cuya lectura conduce una y otra vez al inicio, elevando al poeta por encima de su creación mediante una operación análoga a aquella que Gregory Bateson llamó *doble vínculo*.³¹

Esta elevación descendente, si así se la puede llamar, traza la figura de un poeta consciente de que la imposibilidad de toda empresa humanitaria se cifra en la incapacidad del sujeto para ocuparse de sí mismo. Cabe recordar que, en plena Guerra Civil española, en noviembre de 1937, Vallejo estaba de regreso en París tras un viaje a Valencia, donde había participado en el

³⁰ Empleo el verbo *religar* tanto en sentido restringido, en referencia a la sintaxis, como en su acepción teológica de reencuentro con el origen. A ambos se adhieren, en este caso, las imágenes de la caridad que atraviesan el poema, que en ocasiones echa mano de figuras bíblicas como el lavapiés, la diestra del zurdo, el rey del vino, el esclavo del agua, y en otras recurre a asociaciones dialécticas deudoras, creo, del marxismo, v. gr., “en su Dante, en su Chaplin”, “cuando estoy al borde célebre de la violencia o lleno de pecho el corazón...”.

³¹ Cfr., Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin y Don D. Jackson, *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*, trad. de Noemí Rosenblatt, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, pp. 194 y ss.

Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Éste le había granjeado ciertos sinsabores que habrían de poner en predicamento sus filiaciones republicanas, derivando en su renuncia al Comité Iberoamericano para la Defensa de la República. “Ante los hechos de España —consigna Martínez García— Vallejo se sintió desfondado. Todo su ser pareció perder tierra”, y agrega: “el hundimiento de España, de la España calificada por él de auténtica, significaba su propio hundimiento”,³² circunstancia que el poema trasluce como intransitividad política y retraimiento del sujeto, como resultado, diría Ballart, de la “percepción de una realidad caleidoscópica que no tiene, sin embargo, ningún soporte último, suspendida como está al borde del abismo, del caos”.³³ En sus versos se lee ya el desencanto propio de la segunda mitad del siglo xx, cuando la historia mostró, dice Mircea Eliade, su rostro más terrorífico, a propósito del que Jameson se pregunta si, efectivamente, “no tiende a desmovilizarnos y a rendirnos a la pasividad y a la desesperanza al sofocar sistemáticamente toda posibilidad de acción bajo la impenetrable niebla de la inevitabilidad histórica”.³⁴

Ahora bien, por más que su duelo político lo tentara a ello, y algunos de los *Poemas humanos* fechados a finales de 1937 así lo confirman, Vallejo no se rindió del todo pues, de lo contrario, probablemente habría dejado de escribir.*** Puede ser que al interior de su poema toda empresa de carácter humanitario sea puesta en entredicho, en respuesta a las circunstancias históricas que condujeron a su escritura; sin embargo, el poema queda y con ello trasciende la situación histórica que lo vio nacer. Su permanencia muestra la relación dialógica que media entre lo real y lo simbólico (entre la repetición y la diferencia, diría un conocido

³² *Ibid.*, p. 19

³³ *Op. cit.*, p. 73.

³⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 47 [La traducción es mía].

*** Antes de morir aún compondría su excelsa oda elegíaca a la caída de la república española.

exponente de la deconstrucción): “Toda transformación de la lengua —dice Alejandro Salamonovitz— transforma al mundo y toda transformación del mundo transforma a la lengua”.³⁵ Podría ser que el poeta sea incapaz de comprarle al vendedor o de besarle la bufanda al cantor o, en fin, de ser bueno consigo en todo, pero, en contraparte, es capaz de componer el poema; éste constituye su propia empresa humanitaria. El poema *es la acción* del poeta. Él restaura la lengua y la entrega renacida al sujeto y a sus semejantes, ayudándolos a ser, si no buenos en todo, sí mejores personas. Ésta es la más trascendental de sus bufonerías, la gran paradoja en virtud de la que se agrega al conjunto de lo que es a la vez bueno y grande. ¿Cómo? Mediante una “disposición de ánimo que todo lo abarca y que [en su interior] se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso sobre el arte, la virtud o la genialidad propios”.³⁶

Considero, por último, que lo expuesto basta para alumbrar la investidura romántica del poema de Vallejo, su impronta autorreflexiva que deviene un vaivén ininterrumpido entre el entusiasmo y la suspicacia. Asimismo, y para beneplácito de Beda Allemann, el análisis ofrece una contraprueba de que, en efecto, no toda autorrepresentación dialéctica posee el derecho de llamarse irónica. En este sentido, asegura el suizo,

se muestra que Schlegel mismo ha forzado el concepto de ironía, si es que siquiera lo tomó completamente en serio. Basándose en la tradición de una ‘ironía socrática’ lo elevó completamente en lo metafísico.

³⁵ Alejandro Salamonovitz, *Del silencio a la palabra*, México, Círculo Psicoanalítico Mexicano, 1999, p. 60.

³⁶ Friedrich von Schlegel, “Lyceum”, XLII. En *Poesía y filosofía*, p. 53. “Incluso yo mismo estoy asombrado —dice Sócrates a Cratilo— de mi propia sabiduría y desconfío de ella. Por ende, creo que hay que volver a analizar mis palabras, pues lo más odioso es dejarse engañar por uno mismo. Y cuando el que quiere engañarte no se aleja ni un poquito, sino que está siempre contigo, ¿cómo no va a ser temible? Hay que volver la atención una y otra vez, según parece, a lo antes dicho e intentar lo del poeta [Homero]: ‘mirar a un tiempo hacia delante y hacia atrás’”. Cfr., Platón, “Cratilo” (428d). *Diálogos*, trad. de J. L. Calvo, v. 2, Madrid, Gredos, 2008, pp. 441-42.

No puedo sino coincidir con él, como también en que “es tiempo de someter la ironía romántica a una especie de desmitologización. No tiene por ello que perder en modo alguno su fuerza de fascinación, antes por el contrario”,³⁷ la ganará en beneficio de la paradoja.

Referencias

- ALLEMANN, Beda (1976). *Literatura y reflexión* [trad. de Ángel Rodríguez de Francisco], vol. 2. Buenos Aires: Alfa.
- BALBÍN, Rafael de (1962). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BENVENISTE, Émile (1991). *Problemas de lingüística general I* [trad. de Juan Almela]. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena (2004). Entrada “Anáfora”. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, pp. 40-41.
- BOOTH, Wayne C. (1961). “Distance and Point-of-View: An Essay in Classification”, en *Essays in Criticism*, núm. 11, pp. 60-79.
- CAMPESINO, Juan (2013). “Apuntes para un modelo de semiología”, en *Semiosis*, vol. 9, núm. 17, pp. 121-44.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París : Seuil.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1989). *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*. México: UAM.
- DUCROT, Oswald (1984). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación* [trad. de Sara Vassallo]. Buenos Aires: Hachette.

³⁷ *Literatura y reflexión*, trad. de Ángel Rodríguez de Francisco, v. 2, Buenos Aires, Alfa, 1976, p. 11.

- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III* [trad. de Carlos Manzano]. Barcelona: Lumen.
- _____ (1998). *Nuevo discurso del relato* [trad. de Marisa Rodríguez Tapia]. Madrid: Cátedra.
- HEGEL, Georg W. F. (1955). *Lecciones sobre la historia de la filosofía* [trad. de Wenceslao Roces], v. 2. México: FCE.
- JAMESON, Frederic (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- KIERKEGAARD, Sören (2000). “Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates” [trad. de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce]. En *Escritos*, v. 1. Madrid: Trotta.
- LANG, Sabine (2006). “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”. En Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.). *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*. Madrid- Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, pp. 21-47.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (1989). *Fundamentos de lingüística perceptiva*. Madrid: Gredos.
- MAN, Paul de (1991). *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* [trad. de Hugo Rodríguez y Jacques Lezra]. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- PLATÓN (2008). *Diálogos* [trad. de J. L. Calvo], v. 2. Madrid: Gredos.
- _____ (1988). *Diálogos* [trad. de María Isabel Santa Cruz], v. 5. Madrid: Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (1994). *Poesía*. México: Porrúa.
- QUILIS, Antonio (1999). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos.
- _____ (2003). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- SCHLEGEL, Friedrich von (1958). *Fragmentos*. “Invitación al romanticismo alemán” [trad. y prólogo de Emilio Uranga], México: UNAM.

- _____ (1994). *Poesía y filosofía* [trad. de Diego Sánchez y Anabel Rábade]. Madrid: Alianza.
- _____ (2002). *Conversación sobre la poesía* [trad. de Laura Carugati y Sandra Giro]. Buenos Aires: Biblos.
- SEDGEWICK, Garnett (1948). *Of Irony: Especially in Drama*. Toronto University Press.
- VALLEJO, César (1987). *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Francisco Martínez García (ed.). Madrid: Castalia.
- _____ (1988). *Obra poética*. Américo Ferrari (ed.). México, CONACULTA/UNICEF.
- WATZLAWICK, Paul, Janet Helmick Beavin y Don D. Jackson (1976). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas* [trad. de Noemí Rosenblatt]. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- WAUGH, Patricia (1985). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Nueva York: Routledge.
- WELLEK, René (1973). *Historia de la crítica moderna (1750-1950) II: el romanticismo* [trad. de C. Cayol de Bethencourt]. Madrid: Gredos.