ASPECTOS DE LA IRONÍA EN LA NOVELA: *LA REGENTA*

Gloria Baamonde Traveso
Universidad de Oviedo

En los innumerables trabajos dedicados en los últimos cincuenta años al estudio de *La Regenta*, la novela más conocida de Leopoldo Alas, Clarín, un buen número de investigadores ha reconocido la importancia que cobra en ella la ironía en tanto que principio estructurador que se manifiesta en distintos niveles de esta obra. Sin embargo, pocas veces este aspecto de la novela clariniana ha sido objeto de una investigación más detenida. Hoy contamos con dos estudios que han venido a subsanar este vacío al prestar atención preferente a la presencia de la ironía en la novela de Clarín (Rutherford, 1988; Luis Felipe Díaz, 1992), aunque el interés de cada uno de estos investigadores sea diferente: en el caso de Rutherford se atiende a la implicación del lector en la captación del mensaje irónico; mientras que L. Felipe Díaz trata de desentrañar la intencionalidad del emisor irónico —autor implícito, narrador— que deja traslucir una ideología relacionada con la del autor real, como intenta demostrar basándose en datos externos a la novela.

Este trabajo necesariamente presentará coincidencias parciales con ambos estudios, aunque el propósito difiere del de estos autores. La intención es realizar algunas observaciones sobre el peculiar funcionamiento de la ironía dentro del género narrativo que puede afectar por igual a todas y cada una de sus categorías (Ferraz, 1987; Ballart, 1994), pero tiene que ver sobre todo con el rasgo diferencial de dicho género: la intervención de varias instancias de producción y de recepción con distinto grado de conocimiento sobre los hechos narrados y con múltiples posibilidades de proximidad o de lejanía entre ellas en muy distintos órdenes —intelectual, moral, estético, emocional, temporal, etc.— (Booth, 1976; Chatman, 1990). En función de dichas posibilidades y de su interacción dentro del universo ficticio, se pueden originar juegos irónicos muy diversos, plasmados con técnicas igualmente variadas.

No entraremos en amplias consideraciones sobre un fenómeno tan complejo como el de la ironía que estarían fuera de lugar en un trabajo tan breve como éste. Señalaremos, sin embargo, la definición de la que se parte que permitirá aglutinar las distintas variedades de ironía que pueden aparecer en los diferentes niveles del texto narrativo.

La mayoría de los estudiosos del fenómeno están de acuerdo en que la definición tradicional sigue siendo válida: la ironía consiste en «decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender» (Kerbrat-Orecchioni, 1978: 13). De ella se desprende la existencia de una contradicción como elemento esencial en cualquier manifestación y variedad de ironía, siempre dependiente del contexto pragmático y comunicativo, entendido en sentido amplio o restringido. Esta definición es compatible con aquella

otra, habitual en muchos de los teóricos actuales, que les lleva a considerar la ironía como fenómeno comunicativo, consideración igualmente aplicable a las múltiples manifestaciones de la misma. En palabras de M.ª Lourdes Ferraz ambas definiciones se conjugan así (1987:21):

> [...] na manifestaçao mais simples do fenómeno ironia, un agente (emissor) E envia uma mensagem M para R (receptor) que R interpreta como irónica. O interpretar a mensagem M como irónica, equivale a perceber em M uma contradiçao que, ainda que nao explícita, R sabe ter de estar em M por ser essa a intençao de E [o suponerla el receptor —la aclaración es mía—].

Sin entrar en otras consideraciones, en este estudio se tomarán como base las dos constantes mencionadas —presencia de una contradicción entre dos o más elementos que el contexto revela incompatibles y estructura comunicativa—, porque, como ya queda dicho, permiten unificar las variedades de ironía —tradicionalmente denominadas como verbal y situacional—, que pueden manifestarse en la novela de modos muy diversos, ocupar todo el texto o tan sólo algunos fragmentos. Pero el mecanismo es siempre el mismo: una contradicción o una incompatibilidad que se hace perceptible al receptor: bien concretada en un enunciado antífrástico, bien escondida en la profunda diferencia de significado del modo de obrar de un personaje para sí mismo o para los demás, por referirnos sólo a dos modos de manifestación diferentes y habituales dentro del género narrativo.

Antes de seguir adelante aludiremos a algo reiteradamente señalado por la crítica dedicada a *La Regenta*: la presencia de un narrador heterodiégetico, impersonal y de omnisciencia total —temporal, espacial y psíquica— (Bobes, 1985: 323), que, sin embargo, ocasionalmente se ciñe a la perspectiva restringida de alguno de los personajes. Estas limitaciones en la perspectiva sólo restringen el conocimiento a los demás personajes de la novela, no así al lector, quien, a través de la sintonía que se establece entre narrador y narratario, tiene acceso a un gran volumen de información que incluye la intimidad psíquica del que ocasionalmente actúa como foco, y puede alcanzar incluso a los sentimientos más recónditos e inconfesables de cada uno. De esta opción narrativa se derivan numerosos efectos de ironía con manifestaciones variadas —ironía trágica, ironía dramática y la ironía verbal derivada de ellas— que afectan a diversos elementos compositivos de la obra. Se atenderá con preferencia a estas manifestaciones de la ironía por ser más específicas del género narrativo al guardar una relación estrecha con la construcción del universo ficticio y por apoyarse en la interacción entre las instancias de la comunicación propias del mismo.

La ironía verbal, que impregna todo el texto de la novela, ha sido estudiada con gran acierto por Rutherford (1988). Tal como señala este autor (1988: 76-77), de ella se vale el narrador de *La Regenta* para mostrar su presencia, aunque siempre medio escondida, y para afirmar, por vía negativa, unos valores con los que se acerca al lector y se distancia de los personajes, pues dichos valores no parecen estar encarnados de modo absoluto por ninguno de los que figuran en la novela. Y si el narrador

se muestra más próximo a alguno de ellos —Camoirán, Frígilis, Ana Ozores, Quintanar— el desarrollo de la trama y su desenlace vienen a demostrar que ninguno era acreedor de toda su simpatía ni portador de los valores que preconiza. De ahí que, como siempre han señalado los críticos, el desenlace resulte ambiguo e irónico (Oleza, 1976: 213).

En este sentido, parece muy acertada la observación de C. Bobes (1985: 369), quien, con una perspectiva muy actual, advirtió que el planteamiento irónico en *La Regenta* afecta al nivel de la trama y sirve como principio unificador de la novela. Según su criterio, la interpretación de esta novela, como la de *El Quijote*, ha de hacerse desde una visión irónica del conjunto. Sólo así se explica su final: Ana Ozores no es castigada en nombre de unos principios éticos, sino que se ve rechazada por los mismos que la empujaron al adulterio o que intentaron seducirla, como es el caso del Magistral. A través de la contradicción que supone la conducta de los vetustenses a lo largo de la novela y su comportamiento en el momento del desenlace, el narrador, sólo mediante la ironía, sin recurrir a comentarios directos, provoca en los lectores un sentimiento de rechazo hacia esa sociedad cínica que incita a hacer aquello que después condena —e incluso lo admite en los que se adaptan a su moral aparente e hipócrita—.

Se ha señalado asimismo que la estrategia irónica del narrador se manifiesta en *La Regenta* en la construcción de los personajes. Aparte de las numerosas contradicciones que revela el desarrollo de la conducta de la mayoría de ellos, algunos se autoengañan (Rutherford, 1988: 116 y ss.) al no interpretar adecuadamente las situaciones en que se encuentran o las circunstancias que les rodean. Es esta la vieja fórmula de la ironía trágica, presente desde Sófocles en la tragedia griega, posteriormente denominada por los románticos como ironía de la suerte o del destino. Para el lector, a quien el narrador le ha proporcionado datos suficientes, las palabras y los actos de los personajes autoengañados se vuelven transparentes y dejan ver su verdadero alcance, alejado del que el personaje les asigna. Es una antigua técnica al servicio de la creación del interés narrativo que, en el caso de *La Regenta*, poco tiene que ver con el destino. Se trata más bien de la estrategia del narrador para presentar a los personajes como víctimas de sus circunstancias y de sus decisiones (Díaz, 1992: 84 y ss.).

De los principales personajes de la novela —Ana Ozores, Víctor Quintanar, el Magistral y Mesía— el único que puede considerarse víctima de una peripecia es el de Quintanar, marido de Ana Ozores. Otros, como la propia Ana o el Magistral, sólo pierden el control de sus acciones transitoriamente cuando, arrastrados por sus pasiones o por las circunstancias, actúan de un modo contrario al que cabría esperar de ellos. Porque lo cierto es que a ambos personajes el narrador nos los presenta con un comportamiento reflexivo, adoptando estrategias adecuadas al obrar de los demás, midiendo las consecuencias de sus acciones, analizando en su interior las críticas de que son objeto. Por ello la pérdida de control de sus actos es tan sólo transitoria. En contraste con ellos, Mesía mantiene una actitud lúcida en todo momento e interpreta

con acierto su propia situación y la ajena. En consecuencia, al final no se siente defraudado por el resultado de sus acciones, ni traicionado por su suerte.

Si bien es verdad que Ana y el Magistral se autoengañan y creen poseer un dominio sobre sí mismos del que carecen, también lo es que hay gran diferencia en el tratamiento que reciben del narrador y en la distancia que mantiene con respecto a ambos: máxima y explícitamente manifestada con respecto al Magistral, mínima y expresada de modo más velado con respecto al personaje femenino.

El personaje de Ana Ozores es el que con más frecuencia sufre errores transitorios en la interpretación de su circunstancia vital. Desde la adolescencia Ana se siente llamada a una experiencia religiosa superior, inspirada por las lecturas que toma de la biblioteca de su padre —San Agustín, Chateaubriand, Fray Luis de León, etc.—. Dicha experiencia será la válvula de escape a todas sus frustraciones y el arma con la que cree poder vencer la tentación de adulterio que la asalta tras un matrimonio escasamente satisfactorio. Sin embargo, el narrador sutilmente, con una ironía solapada (Culler, 1978: 221-222), advierte cuánto hay de hiperbólico en esas exaltaciones místicas y ascéticas. En el capítulo IV en el que se recuerda la vida de la familia Ozores y la corta convivencia de Ana con su padre, D. Carlos Ozores, se narra la primera de esas exaltaciones místicas, tomando como foco a la protagonista (Sobejano, ed., 1976: 169):

> [...] Llamaba con palabras de fuego a su Madre Celestial. Su propia voz la entusiasmó, sintió escalofríos, y ya no pudo hablar: se doblaron sus rodillas, apoyó la frente en la tierra. Un espanto místico la dominó un momento. No osaba levantar los ojos. Temía estar rodeada de lo sobrenatural. Una luz más fuerte que la del sol atravesaba sus párpados cerrados. Sintió ruido cerca, gritó, alzó la cabeza despavorida... no tenía duda, una zarza de la loma de enfrente se movía... y con los ojos abiertos al milagro, vio un pájaro oscuro salir volando de un matorral y pasar sobre su frente.

De modo sutil, el narrador nos previene contra los excesos de las experiencias místicas de Ana. Todo lo que a ella se le antoja sobrenatural y extraordinario no es más que algo tan normal como el pájaro que sale volando de un matorral. A través del contraste irónico entre la exaltación de lo que cree ver la protagonista, todavía adolescente, y su resultado, el narrador pone en guardia al lector ante las sucesivas crisis místico-ascéticas de la heroína en las que, como ha señalado la crítica, se delata un temperamento histérico, que se desliza de lo religioso a lo erótico, en una mezcla muy del gusto de la literatura finisecular.

Con posterioridad, Ana se equivoca al interpretar erróneamente el papel del Magistral como su salvador o al no sospechar de los extraños manejos del sacerdote para lograr mayor intimidad en los encuentros con ella. Sin embargo, pese a su ingenuidad y a su intención sincera de librarse de la tentación de adulterio amparada en la religión, en distintas ocasiones la vemos manipular las circunstancias del modo más favorable para sí misma. Así, desde el comienzo oculta ante el confesor su verdadera preocupación —la atracción que siente por Mesía— y, en ocasiones, es consciente-

te de manejar a su favor tanto al canónigo como a su marido: tal es el caso de la asistencia al teatro para ver la representación del *Don Juan* de Zorrilla, o con ocasión del baile del casino.

Ana Ozores se vuelve a equivocar al interpretar de modo erróneo sus sueños o sus lecturas, lo mismo que al pensar que podrá resistir la tentación de Mesía por sí misma con la única ayuda de su vida religiosa. Pero, sin duda, la mayor equivocación de la protagonista es llegar a creer que Mesía está sinceramente enamorado de ella, a pesar de la fama de seductor de la que gozaba en Vetusta.

Pese a todos estos errores de conocimiento, Ana es consciente de las principales decisiones que toma: se casa con don Víctor para liberar a sus tías de la carga que supone su persona para ellas. Sabe que se trata de un matrimonio de conveniencia, pero lo acepta como única salida a lo que sus tías han concertado con Frutos Redondo. Confía en que surgirá el amor, tal como le aconseja Ripamilán, su antiguo confesor. Cuando se convence de la imposibilidad de querer a Quintanar más allá de lo que se quiere a un padre, lucha para no caer en el adulterio, pero, al descubrir que es amada por su confesor, se entrega a Mesía, como única solución posible a la que la empujan las circunstancias.

La manipulación de la distancia con respecto a estos dos personajes —Ana Ozores y el Magistral— obedece a técnicas narrativas bien diseñadas. En el caso del Magistral, el narrador presenta, a través de las incursiones en la conciencia del personaje, su falta de nobleza e inocencia incluso en su aspiración ideal de alcanzar una unión fraterna con el alma de su penitente, Ana Ozores. Por otra parte, su vida depravada y corrupta sólo pasa inadvertida a los ojos de algunos personajes. Él mismo es consciente de ella, como nos dejan ver sus análisis interiores, aunque siempre encuentre el modo de justificarla con algún subterfugio —su madre, la necesidad de no realizar cambios bruscos en su conducta, etc.—. El comportamiento final resulta ser de gran vileza y crueldad, impropio de su condición religiosa. De esta conducta, dominada por la hybris, el narrador se va distanciando más —y correlativamente también el lector— a medida que se desarrolla la trama, pero a la hora del desenlace su castigo es menos traumático que el de Ana o el de don Víctor.

No ocurre lo mismo en el caso de Ana, pues aunque comete errores y en ocasiones actúa de un modo egoísta e interesado, siempre con soberbia moral e intelectual, a través del narrador, que nos sumerge en su conciencia, sabemos de la sinceridad de sus propósitos de mantenerse fiel a su marido amparada en una religiosidad, vivida en ocasiones con excesiva y sospechosa exaltación. También somos conocedores de su ignorancia en relación a todas las confabulaciones y los manejos de los que es objeto. Por ello, la distancia del narrador con respecto a ella, se modula de modo tan sutil que al lector puede sorprenderle, por inesperada, la dureza con la que la trata en el desenlace de la historia.

En la construcción del personaje de don Víctor la estrategia es otra, pues desde el comienzo aparece como víctima de una auténtica peripecia trágica, provocada por su falta de prudencia, por sus errores en el análisis e interpretación de las circuns-

tancias que le rodean o por su confusión entre realidad y literatura, que lo transforma en personaje quijotesco.

Inicia su relación con Ana, empujado por sus amigos Frígilis y Ripamilán, sin apenas hablar con ella y sin reflexionar siquiera sobre la diferencia de edad que los separa —unas cuantas decenas de años—. Realiza la petición de mano de repente, poco tiempo después de haberla conocido, ante una indicación de la muchacha a Frígilis para que la libre del pretendiente elegido por las tías —don Frutos Redondo—. En la presentación que hace el narrador del personaje de don Víctor ya nos informa de su lenguaje altisonante debido a su afición por los dramas de honor, propios del siglo de Oro español. Ya casado y de viaje hacia Granada, su nuevo destino como Regente, el narrador muestra la gran distancia que separa a los dos cónyuges: mientras Ana reflexiona sobre la falta de amor y la obligación de amar a aquel marido por gratitud, don Víctor lee dramas de honor despreocupadamente.

Tras varios años en distintos destinos, recuperados en la narración de forma muy breve, el matrimonio vuelve a Vetusta con don Víctor ya jubilado. Ana tenía entonces veintisiete años. La situación del matrimonio no había mejorado. Ya en Vetusta, don Víctor vive dedicado a sus ocupaciones —la caza, la carpintería, la lectura de los dramas de honor, las tertulias y los espectáculos— sin enterarse de los problemas de su mujer. Todo Vetusta llega a saber que Ana no es feliz en su matrimonio y que sufre grandes crisis nerviosas, fruto de la falta de amor y de una auténtica relación de pareja, como se da a conocer a través de las incursiones en la intimidad psíquica de la protagonista. Don Víctor, en cambio, nunca se da cuenta de cuál es la causa de tales crisis, pese a las muchas insinuaciones de su mujer y a la información, proveniente de Frígilis de que Ana no es feliz. Su comportamiento ante cada nuevo episodio es de preocupación inicial y de despreocupación egoísta después.

El narrador se complace en presentarlo irónicamente con conductas incongruentes para su edad y sus circunstancias, tanto desde la perspectiva general como desde la de Ana u otros personajes. De modo especial la ironía del narrador sobre él se hace evidente en aquellos pasajes en los que, confundiendo literatura y vida, se propone como virtual vengador —aunque absolutamente improbable desde su punto de vista— de su honra manchada al modo de los héroes del siglo de Oro (Sobejano, ed., 1976: 144).

Las soluciones que don Víctor propone ante las crisis de Ana revelan de nuevo la ironía con la que es tratado, pues todas pasan por diversiones en las que está presente Mesía, la incofesada tentación de la esposa. El colmo de su carencia de toda reflexión lúcida sobre su situación se hace evidente cuando introduce a don Álvaro, quien por interés se finge amigo y confidente, en su propia casa y llega a confesar con total imprudencia estar dispuesto a que seduzca a su mujer, como mal menor, para mejorar su salud.

Este comportamiento de don Víctor suscita en el lector más ingenuo, y también en los demás personajes, expectativas ciertas sobre el adulterio de Ana, pero el interés narrativo se incrementa por saber cuándo y en qué circunstancias tendrá lugar

dicho acontecimiento. No ocurre lo mismo con el desenlace del triángulo amoroso que, en ese momento de la trama, parece bastante más incierto.

Por su insistente afición a los dramas de honor —los recita, los representa en privado, sabe manejar las armas para un hipotético duelo— el narrador insinúa que todo se resolverá en un duelo, pero hace concebir a los lectores —e incluso a Mesía— la expectativa de que en tal caso don Víctor será el triunfador. A este respecto es muy significativa la conversación que mantiene con el seductor en la que le da a conocer su puntería y su hábil manejo de las armas (Sobejano, ed., 1976: 516). Pero la cuestión queda en suspenso hasta los últimos capítulos.

Con gran acierto consigue Clarín que sea el propio don Víctor el que reconozca su condición de marido deshonrado. Petra, con un plan que traza hábilmente, comunica al Magistral la caída de Ana y recibe el encargo de que sea el marido el que descubra su propia deshonra. Y es entonces, a través de la anagnórisis, narrada con gran eficacia, limitando la perspectiva a la percepción del descubridor (Alarcos, 1985), cuando el personaje comprende el verdadero sentido de sus actos y se convierte en un ser patético. En efecto, al ver a Mesía descolgándose al amanecer del balcón de la habitación de su mujer, siente el profundo dolor del engaño en el que ha vivido. Sin embargo, de primera intención renuncia a todo tipo de venganza sangrienta. En su turbación, sólo se detiene a reflexionar sobre la gran diferencia que entraña la venganza en los dramas de honor y en la propia vida.

Tras una triste, al menos para don Víctor, jornada de caza y de las confidencias que al regreso hace a Frígilis, los dos amigos acuerdan mantener la calma en tanto que deciden cómo actuar, aunque el ex regente nunca descarta el duelo con Mesía como el mejor medio de lavar su honra. El que le hace decidirse finalmente por esa solución es el Magistral, quien manipulándolo de modo adecuado lo emplea como instrumento de su propia venganza y, en buena medida, provoca su muerte, pues en el momento final don Víctor se deja llevar por sentimientos cristianos, contrarios a sus imaginaciones anteriores, y resuelve no matar a Mesía, sino tirar a las piernas para dejarlo cojo, confiando en la mala puntería del donjuán (Alarcos, 1987).

El desenlace del duelo invierte las expectativas creadas con anterioridad: el hombre con mayor puntería y más habilidad con las armas, tal como había decidido previamente, apunta a las piernas de su adversario, mientras éste lo hiere de muerte. De este modo, el personaje de don Víctor pasa de personaje cómico, casi ridículo, a personaje patético, capaz de suscitar compasión, al presentarlo el narrador como víctima no merecedora de tanta desgracia.

Para finalizar, se estudiarán otras variedades de ironía derivadas de la opción narrativa ya señalada —la omnisciencia con limitaciones transitorias a la perspectiva de los principales personajes— que afectan al nivel discursivo del relato. Dicha, técnica origina numerosos efectos de ironía dramática, muy próxima a la ironía trágica y con un origen dramático común. Este tipo de ironía es consecuencia del distinto grado de conocimiento de los hechos que poseen los personajes entre sí y los lectores-espectadores, en el caso del teatro. En la novela la ironía dramática puede vol-

verse mucho más compleja por la presencia de las variadas instancias de producción y recepción —siempre susceptibles de multiplicarse— con un acceso a la información muy diverso y por las relaciones de proximidad o lejanía que se tejen entre ellas, favorecidas por la posibilidad, específica del género narrativo, de disociar voz y punto de vista. En *La Regenta*, gracias a esta técnica, se producen numerosos efectos de ironía: situaciones equívocas, citas irónicas, divergencia entre voz y punto de vista de narrador y personajes, etc. Todos estos procedimientos contribuyen decisivamente a la complejidad de la narración a la par que favorecen el placer y la implicación del lector obligado a participar en los juegos de irónica polifonía que nos ofrece el universo ficticio.

Se hará referencia en primer lugar a algunas variedades de ironía dramática basadas en los disimulos hipócritas que mantienen todos los personajes de esta novela. Como no es posible abarcarlos a todos en este trabajo, el análisis se limitará a algunos ejemplos tomados de la relación equívoca que mantienen los dos principales protagonistas: Ana Ozores y don Fermín de Pas, el Magistral.

Como ya queda dicho más arriba, Ana Ozores oculta en sus confesiones al Magistral, y es consciente de ello, el verdadero motivo de su sentido de culpa: la atracción que siente por Álvaro Mesía, ocultación que se mantiene casi hasta el final de la novela. Pero el Magistral tampoco es sincero con su penitente y su ocultación es más grave. Desde el primer momento el confesor se siente atraído por la Regenta y busca una especie de Celestina, doña Petronila, quien les facilita en su casa unos encuentros más íntimos, sin testigos, lejos del confesonario o del propio caserón de los Ozores. Este comportamiento es similar al de Mesía quien frecuenta la amistad de los Marqueses de Vegallana, rivales en el terreno político, para acceder a un trato más íntimo con Ana y su marido. Sin embargo, en su fuero interno jamás reconoce don Fermín que también él se comporta como un seductor, aunque llega a admitir su amor por Ana e incluso los celos que dicho amor le causa. Todo lo justifica basándose en que, en su caso, se trata de un amor puro, sin componentes carnales, aunque deja abierta tal posibilidad en el caso de que llegue el momento oportuno, tal como sugiere con su irónica frase «Y en último caso, ello dirá» (Sobejano, ed., 1976: 662).

Pero no es éste el único juego de disimulo existente entre estos dos personajes, al menos por parte del Magistral. El canónigo muestra ante los demás y ante sí mismo muy diferentes personalidades. Ante Ana Ozores quiere presentarse como el sacerdote ideal que desearía ser, alejado de toda codicia, corrupción o lascivia. Al tener acceso, a través de la omnisciencia del narrador, a su comportamiento en los distintos ambientes así como a sus reflexiones interiores, el lector puede comprobar qué lejos está de ser el sacerdote ejemplar que quiere aparentar ante su penitente. Veamos un único ejemplo de situación equívoca, aunque podrían multiplicarse por su frecuencia, especialmente en la segunda parte de la novela. En el capítulo XXII el narrador se muestra irónico al contraponer la ingenua preocupación de Ana por su confesor y los verdaderos pensamientos del sacerdote (Sobejano, ed., 1976: 677):

[...] Ana, solícita, dulce y sonriente le pedía con las manos en cruz que se cuidara, que no entregase todas sus horas al trabajo y a la penitencia. «¡Qué sería de ella sin él!»

—Figurémonos que usted se me muere: ¿qué va a ser de mí?

«Es horroroso, es horroroso —pensaba el Magistral— pasar plaza de santo a sus ojos y ser un pobre cuerpo de barro que vive como el barro ha de vivir. Engañar a los demás no me duele; ¡pero a ella! Y no hay más remedio.»

Esta contraposición origina el comentario implícito del narrador (Chatman, 1990: 246) que da a conocer veladamente al lector una vez más su opinión desfavorable hacia el personaje del canónigo. Por otra parte, las expresiones de Ana Ozores reproducidas en estilo indirecto, indirecto libre y en estilo directo adquieren un valor irónico, pues gracias al conocimiento del mundo ficticio que posee el lector, sabe que el Magistral no dedica tiempo alguno a la penitencia y que Ana corre peligro por su amistad y proximidad.

Otra de las formas de manifestación de la ironía dramática es la que permite al lector reconocer en las palabras de un personaje, en virtud de la información que tiene de sus verdaderas e inconfesadas intenciones, una contradicción entre su significado literal y el sentido irónico, no expresado, que les da el narrador (Kerbrat-Orecchioni, 1978: 40). Así, cuando don Víctor empieza a considerar negativa la influencia del Magistral sobre su mujer el narrador nos dice que «No sabía más que poner mala cara y parar poco en casa». Entonces el canónigo decide que los encuentros con Ana han de alejarse cada vez más del caserón de los Ozores (Sobejano, ed., 1976: 676):

Mejor era hablarse en casa de doña Petronila. ¿Para qué molestar al pobre don Víctor? Ya que amistades nocivas le apartaban otra vez del buen camino y le envenenaban el alma con insinuaciones malévolas, con sospechas torpes e impías, más valía dejarle en paz, apartar de su vista el espectáculo inocente, más para él poco agradable, de dos almas hermanas que viven unidas, con lazo fuerte, en la piedad y el idealismo más poético.

En las palabras del Magistal, reproducidas en estilo indirecto libre, tal como son escuchadas por Ana, la ironía aparece con claridad a través de valoraciones como «insinuaciones malévolas» «sospechas torpes e impías», «espectáculo inocente» o en la expresión final «dos almas gemelas que viven unidas, en la piedad y el idealismo más poético». El narrador invita al lector a socavar el significado literal, que tienen para Ana, y a superponerles simultáneamente el significado irónico deducido del conocimiento de las dudosas intenciones del Magistral, anteriormente narradas.

La posibilidad de disociar la voz y el punto de vista —aunque no siempre persiga un efecto irónico— es fuente de numerosas formas de ironía verbal en *La Regenta*, pues el narrador, aun relatando con su propia voz en tercera persona, adopta una perspectiva, individual o colectiva, con la que, sin embargo, se muestra en desacuerdo. Baste un único ejemplo, tomado del capítulo V, en el que el narrador cuenta desde la óptica de las tías de Ana Ozores a todas luces disparatada (Sobejano, ed., 1976: 174):

Además las ilustres damas pasaban mucho tiempo fuera del triste caserón de sus mayores. Visitaban a lo mejor de Vetusta, sin contar la visita al Santísimo y la Vela, que les tocaba una

vez por semana. Asistían a todas las novenas, a todos los sermones, a todas las cofradías, y a todas las tertulias de buen tono. Comían dos o tres veces por semana fuera de casa. Lo más del tiempo lo empleaban en pagar visitas. Esta era la ocupación a la que daban más importancia entre todas las de su atareada existencia. No pagar una visita *de clase*, les parecía el mayor crimen que se pudiera cometer en una sociedad civilizada.

La ideología de las tías de Ana, que no es otra que la de la aristocracia vetustense, resulta satirizada y parodiada (Sperber y Wilson, 1978; Hutcheon, 1981) por el narrador a través del tono hiperbólico, de los contrastes irónicos —hablar de «atareada existencia» cuando las actividades referidas son ociosas—, o de la equiparación en nivel de igualdad entre lo religioso y lo profano, lo espiritual y lo material. En la narración afloran palabras, lugares comunes que dejan entrever la expresión originaria de las dos ancianas.

Esta técnica que Rutherford (1988: 83) denomina «discurso indirecto libre paródico» es empleada con asiduidad por Clarín en relación con los personajes secundarios, muchos de los cuales son objeto de una ironía abierta que alcanza matices que van de lo cómico festivo a lo profundamente satírico (Álvarez Sanagustín, 1986: 85). A veces el narrador señala la distancia irónica introduciendo en su narración frases o expresiones sueltas que atribuye al personaje mediante cursiva, comillas o alguna fórmula parentética.

Pero Clarín también hace uso de un estilo indirecto libre con abundantes huellas de la enunciación ajena al relatar los contenidos de la conciencia de sus personajes principales. Esta variedad de discurso ambiguo y polifónico por su propia naturaleza (Reyes, 1984: 247) puede presentar distintos grados de confluencia entre voz y punto de vista de narrador y personaje, desde aquellas variedades en las que se funden en sintonía empática hasta otras en las que el narrador muestra una distancia crítica e incluso irónica hacia el contenido de esa conciencia y las expresiones por las que se manifiesta. Pero en *La Regenta* el estilo indirecto libre raras veces presenta una variedad abiertamente paródica con respecto a los dos personajes principales, Ana y el Magistral, objeto de frecuentes introspecciones. El narrador adopta una fórmula por la que se mantiene a la vez próximo y distante (Beltrán Almería, 1992: 122). Nos aproxima a ellos, en una cercanía casi autobiográfica, al hacernos partícipes de sus dudas, de sus angustias, pero a la vez nos distancia —más del Magistral que de Ana— al mostrarnos sus contradicciones, la tolerancia hacia los propios defectos o la ocultación de sus verdaderas intenciones. La actitud irónica del narrador con respecto a ambos se traduce en una censura seria —velada o explícitamente manifiesta—, alejada de la ironía cómica, burlesca o profundamente satírica que mantiene con respecto a otros. De ahí que estos dos personajes sean los más complejos e individualizados, pero también los más ambiguos (Bobes, 1985: 117 y ss.).

Ha llegado el momento de poner punto final a este trabajo a lo largo del cual se ha tratado de analizar la influencia de la ironía en la construcción de los distintos niveles de un universo tan complejo y rico como el de *La Regenta.*

Referencias bibliográficas

ALARCOS, E. (1985), «Aspectos de la lengua de Clarín (Un pasaje de *La Regenta*)», en *Clarín y su obra en el centenario de La Regenta* (Barcelona, 1884-1985), ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad, pp. 13-30.

— (1987), «Del capítulo XXX de *La Regenta*» en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas de simposio internacional*, Oviedo, Universidad, pp. 233-245.

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1986), «Enunciación e ironía» en *Archivum* XXXVI, Universidad de Oviedo, pp. 77-87.

BALLART, P. (1994), EIRONEIA. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992), *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.

BOBES NAVES, M. C. (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.

BOOTH, W. (1974), *Rétorica de la ficción*, Barcelona, Bosch.

— (1986), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.

CULLER, J. (1978), *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura,* Barcelona, Anagrama.

CHATMAN, S. (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

DÍAZ, L. F. (1992), *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*, Peter Lang Publishing, Inc., New York.

FERRAZ, M.ª L (1987), *A Ironia Romântica. Estudo de um proceso comunicativo*, Lisboa (Estudos Gerais-Série Universitaria), Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

HUTCHEON, L. (1981), «Ironie, satire, parodie», en *Poétique*, 46, pp.140-155.

KERBRAT ORECCHIONI, C. (1978), «Problèmes de l'ironie» en *Linguistique et sémiologie*, Travaux du CRLS de l'Université de Lyon, PUL, 1978.

— (1980), «L'ironie comme tropo» en *Poétique* 41, pp.108-127.

OLEZA, J. (1976), *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, ed. Bello.

REYES, G. (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.

RUTHERFORD, J. (1988), *La Regenta y el lector cómplice*, Murcia, Universidad, Secretariado de publicaciones.

SOBEJANO, G. (ed.) (1976), Leopoldo Alas (Clarín), *La Regenta*, Barcelona, Noguer.

SPERBER, D. y WILSON, D. (1978), «Les ironies comme mentions» en *Poétique*, 36, pp. 399-412.