



PINTURA E IRONÍA

El suceder de lo irónico en las imágenes pictóricas

Painting and Irony

NAIARA HERRERA RUIZ DE EGUINO

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, España

KEY WORDS

*Irony
Painting
Interpretation
Polysemy
Subjectivity
Contextualization
Axiology*

ABSTRACT

Painting and irony, both move in an open and oscillating significance plane, both invite us to reconsider what surrounds us, to reread through an introspective reflection. Painting offers a set of realities where irony moves with total naturalness, whereas knowing the characteristics of irony allows approaching the interpretation of the pictorial works from a more critical and reflexive perspective. This way, the painting turns out to be an ideal form for the irony to take place, and the irony is a specially interesting discursive strategy for the interpretation of the pictorial works.

PALABRAS CLAVE

*Ironía
Pintura
Interpretación
Polisemia
Subjetividad
Contextualización
Axiología*

RESUMEN

Pintura e ironía, ambas se mueven en un plano significativo abierto y oscilante, ambas nos invitan a reconsiderar aquello que nos rodea, a realizar una relectura a través de una reflexión introspectiva. La pintura ofrece un conjunto de realidades donde la ironía se mueve con total naturalidad, mientras que conocer las características de la ironía permite abordar la interpretación de las obras pictóricas desde una perspectiva más crítica y reflexiva. Así, la pintura resulta ser una forma ideal para el suceder de lo irónico y la ironía una estrategia discursiva de especial interés para la interpretación de las obras pictóricas.

1. Introducción

La curiosidad por comprender lo que nos rodea es intrínseca al ser humano. La pintura cumple en ello un papel destacable, puesto que es un modo de expresión que permite abordar la realidad en la que vivimos a través de una mirada particular capaz de abrir nuevas percepciones. La ironía, por su parte, pone en evidencia que la realidad perceptible es variable y que puede ser contemplada desde diversos puntos de vista; nos impulsa a tomar una actitud inconformista que tiende a la reflexión. Pintura e ironía se presentan, por tanto, como dos formas de expresión que invitan a reconsiderar aquello que se asimila como real, aquello que se interioriza como verdad.

A lo largo de las siguientes líneas se pretende aportar un nuevo enfoque respecto a la interpretación de las obras pictóricas y explorar, a su vez, el modo en que la ironía funciona en ellas, ya que abordar las obras pictóricas desde lo irónico permite adoptar un nuevo punto de vista respecto a su capacidad significante, y plantear la ironía y sus facultades comunicativas a partir de su relación con la pintura puede contribuir a los numerosos estudios realizados hasta el momento en torno al proceder de las expresiones irónicas¹.

2. De la ironía

La ironía es un concepto muy extendido que a menudo pierde parte de su valor como una forma de reflexión crítica. Lo más común es asumirla como una oposición de contrarios o como una forma de expresar algo diferente de lo aparente. No pocas veces habremos escuchado eso de «¡Qué buen tiempo hace!» en un día de lluvia y tormenta, atribuyendo a dicha expresión un sentido irónico. Pero este uso común del término reduce su naturaleza, puesto que la ironía es mucho más que una figura retórica —si bien mantiene su proceder en sentido figurado—. Y es que posee una dimensión filosófica, es una forma de infundir la necesidad de repensar, reflexionar, reinterpretar. Linda Hutcheon la entiende como una práctica discursiva que forma parte de las relaciones socio-culturales, y explica lo siguiente: «My particular interest in the transideological politics of irony is what suggested to me the need for an

approach to irony that would treat it not as a limited rhetorical trope or as an extended attitude to life, but as a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual)²» (Hutcheon, 1994: 10).

Según Hutcheon, la ironía acaba con la seguridad de que las palabras significan aquello que dicen, consiguiendo abrir múltiples opciones que promueven una reflexión más profunda. Asimismo, la defiende como estrategia discursiva *transideológica*; es decir, como una forma de expresión que, si bien implica un juicio de valores, no defiende ninguna ideología concreta. De hecho, aunque a menudo es posible atisbar a favor de qué ideas se inclina el ironista, no podrá reconocerse un posicionamiento preciso; estaremos obligados a desarrollar nuestras propias reflexiones. Con ello, es necesario remarcar que, aunque al hablar de ironía acostumbramos a pensar en el ironista, la ironía no siempre es intencionada; es decir, puede captarse una ironía en expresiones que no la pretendían. Y es que se trata de un giro que, en última instancia, surge a través de la lectura del receptor.

La ironía se presenta, así, como una estrategia discursiva esencialmente crítica y axiológica que funciona por medio de un sentido figurado, de tal forma que aquello que expresa alberga, en sí mismo, un sentido más amplio. A través de un discurso indirecto, es capaz de abrir un plano significante cargado de ambigüedad, induciéndonos a ir más allá del aparente significado de su expresión. Supone un cuestionamiento de convenciones, desde un punto de vista distanciado, que implica un juicio de valores.

Basta, por tanto, un pequeño acercamiento al universo de la ironía, para poder apreciar su valor, para poder entenderla no ya como mera forma de poner en contradicho acepciones de diversa índole, sino como un modo de pensamiento que hace posible una forma crítica y reflexiva de aprehender el mundo. Sin embargo, si bien su expresión no se reduce a la contradicción, vemos en ella un discurso engañoso, un discurso cuyo significado directo no es la idea que el ironista desea transmitir. Tal vez por ello, puede llegar a ser equiparada con la mentira e incluso con la hipocresía. No obstante,

¹ Haremos referencia, en todo momento, a la pintura figurativa. Ello se debe a nuestro interés por el plano significante de aquellas imágenes que son reflejo de la realidad en la que vivimos.

² «Mi interés particular en las políticas transideológicas de la ironía es lo que me ha llevado a la necesidad de un acercamiento a la ironía tratada no como un tropo retórico limitado o como una abierta actitud hacia la vida, sino como una estrategia discursiva que funciona en el nivel del lenguaje (verbal) o de la forma (musical, visual, textual)» (trad. personal).

se diferencia de ambos tipos de expresión, ya que la ironía no finge algo que no es, sino que se comporta como una simulación que nos invita a adentrarnos en un discurso más complejo, que nos insta a replantearnos críticamente el tema al que alude. Su objetivo no es hacer creer algo, sino hacer descreer sobre algo.

L'ironie est un mode de discours indirect qui prend certaines libertés avec cette vérité dont l'homme est censé faire preuve dans ses relations avec les autres. Si l'être et le paraître ne coïncident pas comme le veut la morale de la sincérité, l'ironiste n'est cependant pas un menteur. Loin de chercher à tromper et donc à maintenir l'illusion créée par son mensonge, l'ironiste veut que ses allusions soient comprises et il veillera donc à ne jamais verrouiller complètement l'accès à la signification de ses propos.³ (Schoentjes, 2001: 148)

Es, por tanto, una forma ideal para poner en cuestión los supuestos y las ideas preconcebidas; un modo de interrogación que nos induce a reconsiderar nuestro propio punto de vista. Tal y como Pierre Schoentjes apunta, una expresión irónica deja entrever, de alguna manera, que su discurso contiene una parte fingida, que no propone un significado directo, literal. Para desvelar ese «entrever», es decir, para poder captar que el discurso es fingido y que realmente se nos está induciendo a repensar sobre el tema planteado, el mismo autor asegura que lo necesario no es tener una gran inteligencia, sino cierto conocimiento sobre las realidades del mundo, sobre diversos contextos (Schoentjes, 2001: 182-183). En este sentido, Vicente Raga Rosaleny defiende que,

Todos pertenecemos a varias comunidades discursivas, cada una con sus concordancias, acuerdos, que no convenciones, en los cuales nos encontramos conviniendo y conviviendo, y que serían restrictivos y capacitantes. Esto es, facilitarían captar las ironías que reposan y nacen de las comunidades discursivas a las que pertenecemos, y nos dificultarían captar otras. (Raga, 2008: 116)

Se subraya, así, la importancia de la experiencia, del conocimiento que se adquiere a

³ «La ironía es un modo de discurso indirecto que se toma ciertas libertades respecto a esa verdad que el hombre da por supuesta en sus relaciones con los demás. Si bien el ser y el parecer no coinciden como lo requiere la moral de la sinceridad, ello no implica que el ironista sea mentiroso. Lejos de buscar el engaño y, por tanto, de querer mantener la ilusión creada por su mentira, el ironista quiere que sus alusiones sean comprendidas y velará, por tanto, para que no quede cerrado el acceso a la significación de sus propósitos» (trad. personal).

través del contacto con lo real, a través de la voluntad, voluntad para conocer nuevas formas de pensar y para exponernos a nuevas circunstancias. Es en el momento en que desconocemos normas y formas de hacer de otras comunidades cuando surgen dificultades para captar un discurso irónico —cuando surgen dificultades, en general—. De hecho, y siguiendo con las palabras de Schoentjes, la complejidad al interpretar una ironía se debe, sobre todo, a su naturaleza axiológica, ya que cuando se trata de emitir un juicio, no hay normas que puedan aplicarse de manera universal (Schoentjes, 2001: 145). Tal vez por ello, resulta fácil de entender que la ironía tiende a surgir cuando se trata sobre algún tema de carácter universal o sobre cuestiones que conciernen a una comunidad. Tal y como puede suceder con la obra de Rafel Bestard que vemos bajo estas líneas, donde una mirada que interprete el blanco y la infancia como símbolos de pureza y de inocencia, una mirada en cuya cultura los cuentos cuenten que el bosque es un lugar peligroso y que los lobos son animales feroces que representan el mal, captará un contraste con la escena, donde la niña lleva en su mano, al parecer sin gran esfuerzo, la cabeza del lobo con la sangre aún fresca.

Figura 1. *Al bosc I*. Óleo sobre tablero, 160x180 cm.



Fuente: Rafel Bestard, 2005.

El hecho de que generalmente las expresiones irónicas estén asociadas a temas universales o a cuestiones ligadas a alguna comunidad en concreto, hace también que tiendan a suscitar emociones, a menudo contrapuestas. En la obra recién mostrada por ejemplo, uno puede sentir al mismo tiempo rechazo y ternura respecto a la niña.

En esta ligazón con lo emocional, la ironía se acerca al humor y a la comicidad. Y es que los límites entre ellas son realmente difusos, ya que

funcionan a partir de mecanismos similares. Sin embargo, los dos últimos acostumbra a evidenciar lo absurdo del comportamiento humano, mientras que el fin de la ironía es plantear una interrogación respecto a su naturaleza y ponerla en duda para promover una reflexión crítica. No obstante, resulta imposible definir claramente la línea divisoria entre ironía y humor; se encuentran imbricados entre sí, de tal manera que a menudo dependerá del contexto y de las competencias del receptor el hecho de que una expresión sea considerada propia del humor o de la ironía (Ballart, 1994: 440-443). Pero ello no implica que deban estar necesariamente asociadas. En palabras de Pere Ballart,

No todas las figuraciones irónicas dirigen su particular mecanismo de contradicción hacia una reacción cómica en el lector. [...] Ni todo lo que es irónico hace reír, ni todo lo que provoca la risa de los hombres merece entrar en el capítulo de la ironía. (Ballart, 1994: 438-439)

Ya sea a través de estudios sobre humor, ya sea a través de la psicología, la filosofía o la literatura, a lo largo de los siglos el intento por describir y entender la naturaleza y el empleo de la ironía ha dado lugar a numerosos escritos y debates; no solo por ser un tipo de estrategia que se mueve en el terreno de la relatividad, sino también a causa de su capacidad para activar un plano significativo dinámico, ya que, además de desplazar los significados, hace que estén en un estado de oscilación. No obstante, no existe una tipología universal que clasifique unas formas básicas de ironía —a no ser que se haga dentro de un marco determinado y, por tanto, limitado—. Y es que la ironía surge en la mirada del receptor, a partir de las relaciones que se generan entre su propia interpretación, lo que se expresa y lo que parece expresarse, por lo que se desenvuelve en un plano totalmente relativo que esquiva cualquier intento taxonómico de validez única.

Lo irónico se mueve, por tanto, en el campo de lo relativo, de lo subjetivo y de lo figurado. Siendo así, a lo largo de la historia también ha suscitado interés en diversos campos artísticos y fue un ingrediente esencial en movimientos de vanguardias artísticas como el Dadaísmo o el Pop Art. De hecho, puede decirse que se trata de un modo de expresión que encuentra su plenitud en el arte, ya que este procura un plano subjetivo que permite, de manera natural, poner en duda los supuestos y las convenciones ligadas a la realidad en la que vivimos. En este caso, y a causa de un especial interés por la imagen pictórica como forma de comunicación capaz de

inducir al espectador a un estado de reflexión, las siguientes líneas se centrarán en las conexiones entre pintura e ironía.

3. De la pintura

Analizar el funcionamiento significativo de una expresión pictórica es un ejercicio que no puede sustituir la experiencia perceptiva. Sin embargo, el hecho de abordar los mecanismos de significación de la pintura y observar sus engranajes, puede ofrecer claves que sirvan como guía para el espectador, ayudando a ampliar y enriquecer las cadenas significantes y facilitando, a su vez, la captación de una expresión irónica. Como bien decía William James, los conceptos nunca podrán sustituir la percepción, pero de la misma forma que la percepción estimula el pensamiento, el pensamiento también enriquece la percepción (James, 1911: 100-108). Y si bien puede parecer que una obra pictórica entraña un plano subjetivo que deroga la posibilidad de analizar su proceso de significación, dicho proceso está ligado a convencionalismos provenientes de la realidad perceptible con la que se relaciona, lo cual hace posible abarcar las obras pictóricas desde un enfoque más objetivo. Sin embargo, la apertura de las obras se mantiene. Tal y como indica Umberto Eco,

Cualquier forma de arte, aun si adopta las convenciones de un discurso común o unos símbolos figurativos aceptados por la tradición, funda su propio valor en una novedad de organización del material dado que constituye en cada caso un aumento de información para el usuario. [Eco, (1962) 1985: 184]

Pero, inevitablemente, el carácter abierto de las expresiones pictóricas hace que la objetivación del proceso de significación implique cierta complejidad. Ello se debe, en gran parte, al hecho de que siempre existe algún tipo de distancia entre aquello que el autor expresa o narra, lo que la obra muestra y lo que el espectador interpreta. Una distancia que nace de forma natural en el proceso de materialización de las ideas y en el desarrollo del pensamiento y de la percepción, así como a través de las interrelaciones que se dan entre obra, autor y espectador. La pintura se presenta, por tanto, como un complejo modo de expresión capaz de provocar entre ellos sempiternos diálogos que, ante el deseo de encontrar significados, casi siempre tienden a sumirse en conflictos de sentido. En palabras del pintor Carlos Orive, el arte «es un sistema de

comunicación que incide, simultáneamente, en el consciente y el subconsciente, de quien crea la obra y de quien la contempla, así como en el inconsciente del planeta en el que vivimos» (Orive, 2012).

En cierta medida, comienza a vislumbrarse la afinidad entre pintura e ironía: la primera se presenta como un modo de expresión que permite recrear una nueva realidad, donde la realidad perceptible se ve transformada; abre, así, un espacio idóneo para la segunda, dado que la ironía es una estrategia que funciona a partir de la relación entre lo aparente y lo supuestamente real, es decir, es un modo de relativizar aquello que ha conseguido cierto nivel de legitimación, con tal de demostrar que nada es lo que parece.

Figura 2. *Decisión de vital importancia*. Óleo sobre lienzo, 95x186 cm. Serie «Vidas ejemplares»



Fuente: Martín y Sicilia, 2003.

La obra que aparece sobre estas líneas, por ejemplo, muestra una escena que aparentemente no tiene por qué inducir al espectador a realizar una lectura irónica. No obstante, una mirada más detenida nos demuestra que existe esa posibilidad. El pequeño cartel que hay sobre la cama indica que se trata de una tienda de muebles; el chico parece pensativo y, al estar la mayor parte de su cuerpo ante el cuadro que hay apoyado en la pared, parece incluso apesadumbrado; ese cuadro grisáceo muestra un bosque profundo que puede ser visto como un lugar peligroso, o cuanto menos misterioso, y se apropia casi de una tercera parte de la obra, ejerciendo bastante peso sobre nuestra mirada. Todos estos elementos abren una serie de discursos de diversa índole entre los que cada cual deberá navegar y, dependiendo de nuestra experiencia previa, nos pueden invitar a entrever un discurso irónico.

Los principales aspectos que intervienen en el proceso de significación de una obra pictórica y que, por tanto, influyen directamente en la interpretación de la misma, son los signos pictóricos que la conforman y la

contextualización. Los signos pictóricos no son sino aquellos elementos, de orden plástico y/o icónico, que, por hacer alusión a la realidad perceptible, devienen signos de la misma. Lo cual no supone que signifiquen algo concreto, ya que la realidad perceptible no puede ser contemplada por medio de significados absolutos o universalmente válidos. Muy al contrario, su significación es de carácter oscilante. Con ello, resulta necesario recalcar que, si bien los signos icónicos están compuestos por elementos plásticos, ello no significa que lo plástico permanezca supeditado a lo icónico. La correspondencia que pueda hallarse entre lo plástico y lo icónico depende de cada obra en concreto, y lo plástico puede ser, en sí mismo, reconocible como signo autónomo. Así, por ejemplo, la redondez o rectitud de una forma producirá significantes diferentes, y también la elección de un color u otro. Según afirma el Grupo μ , «siendo signos por entero, cada uno de ellos asocia un plano del contenido a un plano de la expresión, y la relación entre esos dos planos es cada vez original» [Grupo μ , (1992) 1993: 103]. Con ello, indican que dependiendo de la actitud y de la sensibilidad del intérprete, el peso de uno o de otro podrá variar. En este mismo sentido, Carrere y Saborit defienden la dimensión sémica de los signos pictóricos, asegurando que estos «muestran que algo está en lugar de algo para alguien, siendo su parte material (expresión) capaz de evocar alguna otra cosa (contenido)» (Carrere y Saborit, 2000: 73-74). Asimismo, reconocen su función semiótica, «por manifestar una correlación de sistemas en el plano de la expresión con sistemas en el plano del contenido, merced a la intervención convencional del código, que permite esa provisional coincidencia». Es decir, abogan por la función sémica de los signos pictóricos, asumiendo que, efectivamente, entre la expresión y el contenido de todo signo pictórico existe una distancia que implica la necesidad de un código para poder comprender la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

Aun así, debe tenerse en cuenta que la codificación en pintura es variable. Cuanto más directamente se establezca el vínculo entre expresión y contenido, es decir, cuanto menos esfuerzo requiera identificar su correlación, la codificación resultará más específica y estable, y viceversa. De todas formas, el modo en que expresión y contenido se conjugan entre sí en el sistema pictórico es principalmente inestable, y por tanto también su codificación. Ello es a causa de que los signos pictóricos están estrechamente

ligados a las variables contextuales. Cabe señalar que no es únicamente en las imágenes pictóricas, sino en los medios de expresión artísticos en general, donde los códigos tienden a ser inestables y donde la polisemia se desenvuelve más cómodamente, lejos de rígidos sistemas que puedan limitar el proceso de significación.

Los signos pictóricos se corresponden, por tanto, con un sistema codificado de orden versátil correlacionado con las necesidades contextuales, y son estas últimas las que permiten orientar la significación. Con ello, es necesario subrayar que, a causa de la importancia que asumen los convencionalismos en la codificación, y por ende en la significación de una obra, el espectador cumple un papel muy importante, ya que será él quien realice la interpretación de la obra. Para ello se verá condicionado por las convenciones y por las costumbres socio-culturales a las que él mismo esté sujeto. Y es que «el espectador participa de los códigos como lo que son, fuerzas sociales que afectan al estatuto del sujeto» (Carrere y Saborit, 2000: 149). Es decir, las convenciones están incorporadas en el espectador, que las interpretará y actualizará.

Con todo ello, se hace manifiesta la relevancia que asume la contextualización en el proceso significante de las obras pictóricas. Juan Gris decía que «para que una emoción pueda ser transmitida por la pintura, es necesario que esté, ante todo, formada por elementos correspondientes a un sistema estético resultante de la época» [Gris, (1924) 1979: 86]. Ello es debido a que, en el proceso de interpretación, el espectador se encuentra condicionado por su relación previa con aquello a lo que la obra hace alusión, condicionado por sus conocimientos, circunstancias vividas, creencias e ideales. Por tanto, la exégesis de la obra se construirá a raíz de su propia experiencia, entendiendo la «experiencia» como proceso de aprendizaje y de desarrollo de los sentidos. Si, por ejemplo, hemos vivido la experiencia de ir a comprar un dormitorio a una tienda y ello a supuesto en nosotros una reflexión acerca del camino que seguimos en nuestra vida, e incluso nos ha hecho vacilar sobre nuestra decisión de haber escogido ese camino —porque para nosotros comprar ese dormitorio implica asentarnos en una casa y en un lugar en concreto—, tendremos una perspectiva, respecto a la obra de Martín y Sicilia recién observada, diferente de quien no ha tenido dichos sentimientos a través de esa experiencia.

Las imágenes [...] forman parte de nuestra experiencia del mundo que, sin duda, cada uno de nosotros integramos a nuestra manera, en función de nuestra historia y de su condicionamiento. La forma en que entonces articulamos historia personal e historia colectiva sin duda nos pertenece, pero también participa activamente en la propia vitalidad de las imágenes. [Joly, (2002) 2003: 279]

Los significados provienen de relaciones que se tejen más allá de los objetos. Las conjeturas e hipótesis que el espectador deberá cavilar para desentrañar tales relaciones, promueven en él una experiencia cognitiva situada allende el mensaje inmediato. En suma, puede decirse que nada significa *a priori*, sino a partir de la relación que surge entre el «objeto», quien lo aprehende y las ideas invocadas por la realidad perceptible. Así, se subraya el peso que las capacidades asociativas del espectador tienen en la interpretación de una obra, y queda de manifiesto que el proceso de significación de la pintura es capaz de generar un discurso irónico que vaya más allá de un contraste entre opuestos. En relación con ello, y teniendo en cuenta que el autor también se vuelve espectador de su propia obra, el artista Dino Valls expresa lo siguiente:

Conforme se va individualizando y profundizando mi subjetividad en la creación, puede divergir de la subjetividad del receptor. En ese momento, cuando comienza a ampliarse el círculo desde ese punto común a todos, evidentemente nuestras diferencias vitales, personales, individuales, van haciendo que nuestra forma más evolucionada de recibir la imagen de mi obra pueda diferir. Puede incluso divergir de mí mismo, de mí mismo en otros momentos, porque yo tampoco soy el mismo ahora que hace diez años o que hace veinte. (Herrera, 2014: 636)

Si bien el autor no forma parte activa de la exégesis que el espectador desarrolla, como creador de la obra está presente en el proceso de significación, principalmente a causa de que es el responsable de la transfiguración que se da entre el referente y su representación. Por lo que un mayor conocimiento de la realidad del autor aportará una serie de datos que podrán ampliar nuestra perspectiva respecto a la obra.

En suma, el modo en que interactúan autor, espectador y obra, sujetos a sus relativos contextos, hace que el proceso de significación sea variable. Al mismo tiempo, la contextualización proporciona un grado de objetividad en la interpretación de una obra, ya que a través de ella se materializan los efectos de las convenciones, y

estas hacen posible establecer cierto orden en la relación entre espectador, autor, obra y realidad. Por tanto, puede decirse que la comunicación pictórica se construye a raíz de un entramado de relaciones donde la labor contextual, considerada desde un punto de vista pragmático, permite adentrarse en la obra por medio de un enfoque más definido, y que la interpretación, y, por tanto, la labor de adjudicar uno u otro significado a una obra, está, en última instancia, en manos del espectador. Todo ello sin olvidar que las obras pictóricas tienen una gran capacidad de evocar significados, siempre a partir de elementos variables, lo cual les permite, al mismo tiempo, no encerrar mensajes concretos.

4. Del suceder de lo irónico en las imágenes pictóricas

Las obras figurativas están en constante referencia a la realidad perceptible; se presentan como un reflejo de la misma, pero nos la devuelven transformada, nos devuelven una *realidad pictórica* donde confluyen los contextos relativos al espectador, al creador y a la obra. Por lo tanto, es necesario abordar su interpretación desde una perspectiva pragmática que atienda a los diversos enfoques y contextos que se relacionan con la obra en el momento de su interpretación. Dicha realidad pictórica permite la existencia de una distancia respecto a la realidad a la que la obra hace referencia, haciendo posible poner en duda las convenciones ligadas a la misma. Un distanciamiento que favorece la naturaleza crítica y axiológica de la ironía, ya que permite observar la realidad circundante a través de una mirada más amplia.

En la obra *Vanitas II* [junto a estas líneas] del pintor Andrés García Ibáñez, por ejemplo, se dan cita *La Venus del espejo* de Velázquez y la *Vanitas*, y así la época del Barroco español —la *Vanitas* es una modalidad pictórica que tuvo su mayor auge en el Barroco, misma época a la que pertenece Velázquez; simboliza la fugacidad de la vida y la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, es metáfora del paso del tiempo y de la futilidad de la belleza; proviene de un pasaje de Eclesiastés (I, 2) que dice: *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (Vanidad de vanidades, todo es vanidad)—; Cupido, hijo de Venus y dios romano del amor, ha desaparecido, y también la alusión directa a la propia Venus, diosa romana del amor y de la belleza; la posición del cuerpo de la mujer aparece invertida y su rostro, que ha sido sustituido por el de una calavera —símbolo de la

muerte y uno de los principales elementos simbólicos de la modalidad de la *Vanitas*—, en lugar de reflejarse hacia la parte derecha de la obra se refleja hacia la izquierda —símbolo de pasividad en la doctrina cristiana—; en lugar del ambiente cálido de la obra del pintor sevillano nos encontramos una escena gris que contrasta con el tono de piel de la mujer, cuya carne se vuelve, junto a su reflejo, punto central de la mirada del espectador, tal vez porque ya no se nos muestra un cuerpo desnudo en su totalidad, sino ataviado con guantes negros largos, medias de red y zapatos de tacón, elementos ligados al erotismo y al fetichismo. De alguna manera, el conocimiento de las diversas realidades que se reúnen en esta obra —como las connotaciones arraigadas a la *Vanitas*, el peso de *La Venus del espejo* en la historia del arte y en la cultura visual, Venus y Cupido y su relación con la belleza y el amor, o las prendas que lleva la mujer como elementos fetichistas—, pueden sumergirnos en una lectura en la que, de otra manera, no se abrirían tantos campos significantes ni se generarían tan fácilmente las reflexiones que surgen de su conexión. La lectura de la obra se verá, a su vez, influenciada por nuestra propia experiencia respecto a dichas realidades, por nuestros ideales e incluso por las propias circunstancias en las que estemos observándola.

Figura 3. *Vanitas II*. Óleo sobre tela, 89x165 cm.
Serie «Vanitas»



Fuente: Andrés García Ibáñez, 2005.

El distanciamiento que genera la realidad construida a través de una pintura es una de las principales razones por las que la ironía encuentra en este modo de expresión un canal idóneo para su suceder, ya que se trata de un distanciamiento que hace que las obras pictóricas sean proclives a generar la ruptura de algún tipo de convención. Según Bergson,

Qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées,

enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même.⁴
[Bergson, (1899) 1958: 120]

De hecho, la ruptura de algún tipo de norma o convención es una de las claves de cualquier obra capaz de generar ironía. No obstante, esto no significa que siempre que se genere una ruptura vaya a tener lugar una figuración irónica. Dicha interrupción debe provocar una necesidad de reflexión y de introspección, de tal manera que el espectador se vea inducido a adoptar una actitud irónica al encontrar que aquello que la obra muestra es una falsedad que, habitualmente, se asume como verdad. Así, serán puestas en duda ideas preconcebidas y surgirá un conflicto entre lo que se supone que es de un modo dado y las diversas maneras de interpretarlo. En consecuencia, debe tenerse en cuenta el modo en que la realidad pictórica y la realidad a la que hace referencia se entrelazan entre sí, lo cual subraya la necesidad, ya mencionada, de poseer conocimientos contextuales que permitan captar las connotaciones ligadas al referente.

Otra de las características que posee toda obra capaz de provocar un discurso irónico es el hecho de que se dé un conflicto entre lo aparente y lo real, ya que una figuración irónica se sirve de una apariencia permitiendo, a la vez, acceder al dorso de la misma, dando a entender que la realidad presentada alberga múltiples posibilidades. Así, funciona por medio de un doble sentido y se comporta como una forma de subjetividad que activa una constante oscilación entre la verdad y la mentira. Tal y como indica Schoentjes,

Quand la dissimulation de l'ironie joue sur les limites entre l'être et le paraître, entre la réalité et l'apparence, l'interprète perd rapidement toute base solide sur laquelle reconstruire une vérité définitive.⁵
(Schoentjes, 2001: 190)

Así, en la obra *Vanitas II* se nos muestra, aparentemente, una mujer semidesnuda con una calavera como rostro; bien podría ser un mero símbolo de la muerte, pero guarda, en sí misma,

⁴ «Ya sea pintura, escultura, poesía o música, el arte no tiene otro objeto que el de dejar de lado los símbolos útiles desde el punto de vista práctico, las generalidades aceptadas convencional y socialmente, es decir, todo aquello que enmascara la realidad, para ponernos cara a cara con la realidad misma» (trad. personal).

⁵ «Cuando la disimulación de la ironía opera sobre los límites entre el ser y el parecer, entre la realidad y la apariencia, el intérprete pierde rápidamente toda base sólida sobre la cual reconstruir una verdad definitiva» (trad. personal).

un plano significativo mucho más amplio que nos obliga a replantearnos diversas cuestiones.

Además de existir la ruptura de alguna convención y, al mismo tiempo, algún tipo de conflicto entre lo aparente y lo real, todo discurso irónico que pueda surgir de una pintura implica un efecto emotivo contrariado. Tal y como se ha mencionado previamente, la carga emotiva suele ser provocada a causa de que los temas tratados en las obras capaces de generar ironía tienden a ser de carácter universal o comunitarios. Y justamente por ello, por tratarse de obras que evocan pensamientos sustanciales arraigados a convenciones, dicha carga emotiva suele promover un estado de desazón, una sensación de inquietud emocional. Además de ello, la propia pintura incrementa la turbación de nuestro estado emocional, dado que es capaz de despertar sentimientos que van más allá de aquellos que el referente genera por sí mismo, abriendo paso a un nuevo plano afectivo. En palabras del filósofo alemán Eduard von Hartmann:

El sentimiento que suscita en el contemplador la pintura de un cuenco con frutas apetitosas, o de una mujer atractiva, no puede ser considerado algo nulo, sino que, por su contenido ideal y su carácter placentero, debe ser *semejante* a aquel sentimiento que suscitarían ambos objetos en el contemplador; y, sin embargo, debe ser *específicamente diferente de éstos*, si no queremos que el arte quede rebajado al nivel de mera estimulación sensorial. El sentimiento estético debe diferenciarse del real de la misma manera que la apariencia estética que lo suscita difiere de la realidad correspondiente; igual que dicha apariencia, debe estar libre de realidad, y, no obstante, encerrar en sí, igual que ésta última, la totalidad del contenido ideal que cabe encontrar en la correspondiente realidad.
[Hartmann, (1890) 2001: 149]

Ese estar libre de realidad, ese diferir de la realidad correspondiente, justifica, de alguna manera, la realidad propiamente pictórica ya mencionada, esa realidad pictórica que es, además de una particularidad de la pintura, una de las claves para que la ironía surja en toda su esencia.

Finalmente, es importante atender al autor y al receptor de la obra. El creador de una obra pictórica capaz de promover ironía deberá, por su parte, tener la intención de provocar un conflicto de sentido o de poner en cuestión algún tipo de convención. No será necesario, sin embargo, que tenga la intención de suscitar ironía de manera premeditada —si bien es igualmente posible que así sea—, ya que la

ironía reside, en última instancia, en el receptor. Por tanto, para que una figuración irónica pueda surgir, el autor debe, ante todo, ser consciente de la naturaleza del tema que trata y pretender intervenir sobre algún tipo de saber compartido, sin ser imprescindible el deseo de generar un discurso irónico. El espectador, por su parte, deberá estar dispuesto a sobrepasar el sentido aparente de la obra y a valorar su propio punto de vista acerca de la problemática que la obra plantea; tal y como Ballart señala, «el curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes» (Ballart, 1994: 319).

En suma, dado el carácter figurativo de la ironía, el campo pictórico es un excelente medio para su manifestación. Ello se debe al hecho de que la pintura, esencialmente polisémica, es capaz de provocar cierta inestabilidad entre lo

concebido y lo percibido, generando un plano subjetivo donde es posible el surgimiento de diversos puntos de vista. Asimismo, es un modo de expresión que permite el desarrollo de un discurso indirecto y crítico donde la ironía puede aparecer en toda su esencia. Y aunque no es posible establecer una tipología universal y concreta de ironías, puede decirse que hay ciertos parámetros que se repiten en toda obra capaz de generar ironía. Con todo, podemos concluir que, por medio de una interpretación dirigida a partir de los aspectos que permiten el reconocimiento del suceder de lo irónico, es posible abordar una obra pictórica desde un punto de vista más complejo y cooperativo, así como adentrarse más agudamente en su proceso de significación.

Referencias

- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bergson, H. L. (1899). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1958¹²³.
- Carrere, A. and Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Gris, Juan (1924), "De las posibilidades de la pintura", en González García, A., Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz, S. (1979). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, p. 86.
- Grupo μ (1992). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Hartmann, E. von (1890). *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte*. Valencia: Universidad de València, 2001.
- Herrera Ruiz de Eguino, N. (2014). *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica* [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's Edge. Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- James, W. (1911). *Some Problems of Philosophy*. Toronto: Longmans, Green and Co.
- Joly, M. (2002). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Orive Somavilla, C. (2012). Los fundamentos de mi pintura. URL: carlosorive.com/castellano/inicio.html
- Raga Rosaleny, V. (2008). La ironía se dice de muchas maneras. *Δίμων. Daimon*, Suplemento 2, 113-120. URL: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/120411/113151>
- Schoentjes, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil.