

1982

# Hacia una Interpretacion de la Ironia en La Regenta de Clarin

Jose Schraibman

*Washington University, St. Louis*

Leda Carazzola

*Washington University, St. Louis*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

---

Schraibman, Jose and Carazzola, Leda, "Hacia una Interpretacion de la Ironia en La Regenta de Clarin" (1982). *Spanish Language and Literature*. 67.

<http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/67>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

## HACIA UNA INTERPRETACION DE LA IRONIA EN *LA REGENTA* DE CLARIN

JOSE SCHRAIBMAN Y LEDA CARAZZOLA

*Washington University, St. Louis*

Para Leopoldo Alas, «el arte es una manera irremplazable de tomar conocimiento y conciencia de un mundo, bajo un aspecto especial de totalidad y de sustantividad que no puede darnos el estudio científico.»<sup>1</sup> Este conocimiento se nos entrega en forma muy efectiva por medio de la novela, pues en ella se representa la realidad de modo tal que el lector asiste al espectáculo que se le ofrece, sin tener plena conciencia del medio por el cual éste se le ofrece.<sup>2</sup> Sin embargo, en una novela como *La Regenta*, dada su complejidad, es necesario un análisis más detenido de los medios por los cuales se representa la realidad. Y, uno de los medios de representación de la realidad y de su interpretación utilizados por Clarín en su novela es la ironía.

En la novela que estudiamos, la ironía posee, a nuestro parecer, dos objetivos fundamentales: el primero, como ya dijimos, es tomar conocimiento de un mundo y el segundo, tomar conciencia de él. Pero esta toma de conocimiento y conciencia, no está extenta de compromiso: la ironía utilizada exige una actitud crítica de narrador y lector frente a la realidad representada. Esta, en efecto, está representada irónicamente por el autor, pero a su vez, constituye una ironía en sí misma. De allí que sea frecuente encontrar en la novela, no sólo la interpretación que el narrador hace de la situación (realidad) en que se encuentran los personajes: «—Lo primero es lo primero—dijo el de Palomares aludiendo a la Divinidad y haciendo una genuflexión (no se sabe si ante la Divinidad o ante el Provisor),»<sup>3</sup> sino la interpretación que los personajes mismos hacen acerca de su propia realidad: «¡Vaya una manera de hacer examen de conciencia!» pensó doña Ana avergon-

zada» (pág. 61). A su vez, al mostrar al lector la reacción de uno de los personajes frente a su realidad, el autor, les hace hablar con un lenguaje que, por lo exagerado o incorrecto, permite, o más bien induce, al lector a una interpretación irónica; así la señora de Infanzón, ofendida por la conducta observada por Obdulia y Saturno en la catedral, piensa para sus adentros (en lenguaje coloquial): «¿Y la doña Obdulita? No, y que parecía maestra en aquel tejemaneje. No habían desperdiciado ni una sola ocasión. ¡Claro! y así les habían traído y llevado por desvanes y bodegas, muertos de cansancio. En cuanto estaba oscuro...¡claro!...se daban la mano» (pág. 54).

De este modo, la utilización de la ironía en la novela, compromete no sólo al autor, sino también al narrador, al lector y a los personajes mismos. De allí que para interpretar su significado sea necesario distinguir, en cada caso, al sujeto de la ironía. Estas distinciones se complican aun más, si pensamos en los tipos de ironía utilizados en la novela, en la distinción tradicional entre ironía clásica e ironía romántica.<sup>4</sup> La ironía clásica, se utiliza al modo de Sócrates, como un momento del método de conocimiento de la realidad y consiste en la infravaloración que el sujeto hace de sí mismo y de su propio conocimiento. En la novela, Ana pretende conocer el camino de la virtud, y frente a su confesor reconoce su incapacidad y su ignorancia: «No sé ser buena; tiene usted razón, no quiero la virtud si no es pura poesía, y la poesía de la virtud parece prosa al que no es virtuoso...Ya lo sé. Por eso quiero que usted me guíe» (pág. 493). Pero, como le ocurre a Sócrates, esta infravaloración de sí misma de Ana, se vuelve contra sí misma; he allí la ironía trágica de Sócrates. Ana se entrega en poder del Magistral quien la quiere para sí mismo, para satisfacer su amor, y para satisfacer su vanidad. Por ese medio, ella no llegará al conocimiento. En Sócrates, la ironía se torna trágica también por dos caminos: porque la infravaloración de sí mismo le llevará a beber la cicuta a pesar de la Apología como a Ana el poder del Magistral, y porque aún teniendo una idea del conocimiento que persigue, la virtud, no logrará alcanzarlo, pues cuanto más conoce, más conoce su ignorancia. Esto le ocurre a Ana cuando compara su grado de virtuosidad con el de Santa Teresa (pág. 585).

La ironía romántica, en cambio, consiste en una sobrevaloración del yo, lo cual lleva al poeta o al filósofo a despreciar la realidad como autónoma y a considerarla sólo en función de sí mismo. Adquiere significación especial que trasciende la

mera apariencia y la refiere al estado de ánimo del sujeto. Ana, en la fuente de Maripepa, después de su confesión general, la primera con el Magistral, piensa: «El lugar de la escena era lo de menos; la variedad, la hermosura, estaban en las almas. Ese pajarillo no tiene alma y vuela con alas de pluma, yo tengo espíritu y volaré con las alas invisibles del corazón, cruzando el ambiente puro, radiante de virtud.» (pág. 212). Pero la realidad es más poderosa que el espíritu romántico, y la interpretación subjetiva de la realidad debe ceder ante su poder: «Se estremeció de frío. Volvió a la realidad...Un coro estridente de ranas despidió al sol desde un charco del prado vecino.» (pág. 212). La posibilidad de revelación del alma, se ve destruida por la fuerza de la misma realidad que la había ofrecido. La ironía romántica destruye, según Kierkegaard, la actualidad dada, por sí misma. Sin embargo existe además otra forma de ironía, relacionada esta vez con el Romanticismo; ésta, constituye una especie de ironía histórica por la cual los autores postrománticos se refieren irónicamente a la ironía romántica. Constituye una reflexión sobre la reflexión romántica y destruye no sólo la posibilidad de realización encontrada en la naturaleza por el sujeto romántico («Volaré con las alas invisibles...»), sino también la realidad misma, cuya fuerza, que aparecía destructiva al espíritu romántico aparece irónicamente desfigurada al postromántico: «Un coro estridente de ranas despidió al sol desde un charco del prado vecino. Parecía un himno de *salvajes paganos* a las tinieblas que se acercaban por oriente. La Regenta recordó *las carracas*<sup>5</sup> de Semana Santa...» (pág. 212). Quien desfigura la realidad en este caso, ya no es la Regenta, sino el narrador, la voz del autor, espíritu claramente postromántico.

Ni la una, ni la otra formas de ironía son suficientes para el propósito de la novela. Ambas lo son desde un punto de vista interno: para analizar la situación de los personajes en su realidad y para mostrar el modo cómo éstos conocen e interpretan su propia realidad. Pero para lograr los propósitos novelescos de Clarín hace falta todavía otra forma de ironía. Y ésta es la ironía estética, entendida en su forma más simple como un proceso de expresión contraria a la actitud mental que la origina. Esta forma de ironía, en Clarín, está estrechamente relacionada con su mentalidad crítica, ligada a una tendencia moralista. Por una parte se da el epicureísmo; por otra la moral. Así Ana al solazarse en la contemplación de la hermosura de don Alvaro que se había acercado a ella pensaba: «No podía haber pecado ni cosa parecida en

reconocer que todo aquello era agradable, parecía bien y debía ser así» (pág. 332).

En efecto desde la concepción estética del romanticismo que concibió al arte como creación, original del Absoluto, según lo entendía Schelling, y como manifestación de la creación divina, por la belleza, según lo entendía Fichte, se llegó a una concepción ética de la creación estética, en el ideálsimo postkantiano. <sup>6</sup> De allí, la importancia que adquiriera el humor en la creación estética, como un modo de contraponer una realidad dada, a un ideal. La ironía, en este caso, tiene por objeto destacar la lejanía en que se halla la realidad, con respecto de ese ideal. En *La Regenta*, Clarín acude reiteradas veces a este expediente. Se propone, con ello, alcanzar los objetivos enunciados anteriormente; es decir, mostrar la realidad tal como ella se presenta y criticarla por contraposición a un ideal. De allí, que uno de los recursos más utilizados para la ironía sea la antítesis. Clarín muestra una predisposición de ver en el arte y en el juicio estético una forma de conocimiento y valoración crítica de la realidad.

La antítesis, aparece en la novela oponiendo diferentes parejas de elementos:

—Lo que se dice y lo que se hace: «eso será de boquirris» (pág. 6), dice Bismarck, un pillo ilustre de Vetusta cuando uno de sus compañeros le hablaba de la humildad del Papa, quien se dice algo así «como...el crio de toos los crios» (pág. 6).

—Lo que se es lo que se pretende ser: «el vecindario noble, o de tales pretensiones por lo menos, era triste, casi miserable» (pág. 17).

—Lo que se parece ser lo que se es en realidad: «Lo de parecer clérigo no era sino muy a su pesar. El se encargaba unas levitas de tricot como las de un lechuguino, pero el sastre veía con asombro que vestir la prenda don Saturno y quedar convertida en sotana era todo uno» (pág. 26), y más adelante el parecerle el Magistral a Ana un santo, cuando él mismo se horroriza de sus propios pecados: «Oh, si la Regenta supiese quién era él, no le confiaría los secretos de su corazón» (pág. 274).

—Lo que se es y lo que se debe aparentar ser frente a la sociedad: el Magistral y doña Paula, su madre deben aparentar estrechez: «él, lo pensaba con orgullo, había nacido para aquello; pero su madre codiciosa, la fortuna propia insuficiente para tanto esplendor, el estado eclesiástico, la necesidad de aparentar modestia y casi estrechez...» (pág. 318). Así como las señoritas de

la aristocracia vetustense, deben aparentar una virtud que no poseen: «Tú habrás notado que en público los de la clase jamás faltan a la más esstricta y meticulosa...eso, decencia...Pero en el trato íntimo, el que no es más que de la clase, ya es otra cosa» (pág. 113). Todas estas antítesis, pretenden, por medio de la ironía que encierran, entregarnos un conocimiento exacto de la realidad; así se nos muestra la hipocresía, el arribismo social, la mentira, las falsas apariencias y la ignorancia de una sociedad cuya sabiduría está representada por el «*Diccionario y la Gramática*» de la Academia.

Pero frente a estas antítesis cuyo objeto es procurar un conocimiento de la realidad, están estas otras, que pretenden contraponer esa realidad caduca a un ideal; ellas contraponen aquello que se es en realidad y aquello que se debe ser: así, se contraponen la figura del Magistral y de los otros curas jóvenes, elegantes, «tan buenos mozos, tan lechuguinos, tan relucientes» (pág. 292), con la figura humilde de Fortunato Camoirán, el santo Obispo de la Diócesis, modelo de sacerdote; y la figura de Obdulia, liviana y coqueta, a la de la Regenta, modelo de virtud.

Sin embargo la ironía hace que precisamente no se logre el ideal propuesto, ya sea porque quienes debieran aspirar a él no lo hacen, o porque el ideal mismo es nada más que un falso ídolo. La intención moralista de Clarín se cumple sólo al señalar por medio de la ironía, las bajezas de la sociedad que está pintando. A modo de advertencia, se muestra al lector un mundo corrompido y la catástrofe a que la corrupción puede llevar. El ideal, como en la ironía socrática, si bien se vislumbra, no se ve claramente y por lo tanto, no se puede alcanzar. Esto se representa al final de la novela, cuando don Víctor, en el terreno del duelo piensa: «¡Qué amarga era la ironía de la suerte! ¡El, él iba a disparar sobre aquel guapo mozo que hubiera hecho feliz a Anita, si diez años antes la hubiera enamorado!» (pág. 845). La ironía socrática se torna trágica.

Esta misma ironía trágica es la que confiere a la obra un tono de tristeza que el mismo Clarín reconoce para algunas de sus obras. Por ejemplo, en el *Epistolario a Menéndez Pelayo* se lee «Mi modo de entender el arte y sobre todo la novela, hace pensar que me domina el *pesimismo*, y no hay tal cosa. No me domina, me *hante* como dicen los franceses; después viene la reacción reflexiva y sentimental, que es lo que yo espero que en el conjunto de mis pobres libros se destaque a la larga. Pero lo primero es la *sinceridad del estado presente*.»<sup>7</sup> En este párrafo, Clarín responde a un comentario de Menéndez Pelayo acerca de la tristeza que comunica a la

Regenta la presencia de tanto cura. Consecuente con su teoría estética y de la novela especialmente, Clarín desciende a los «abismos de la sociedad» y muestra sus defectos, sus vicios, especialmente, en la España de la Restauración. Raras veces aventura un juicio directo y cuando lo hace, esconde su autoridad de autor-narrador tras la figura de algún personaje. De este modo compromete al lector. Es el lector quien en último término deberá llevar a cabo la reflexión de que habla Clarín en el texto que hemos citado. Esto explica, en parte, la estructura abierta de la novela. Los cortes que utiliza obligan al lector a interpretar y, por lo tanto, a juzgar. Esta es una de las características de la ironía, lo que le da una apariencia ilógica, pues en su expresión lingüística, la ironía aparece como lo contrario de lo que se piensa.

No toda la ironía que existe en la novela se expresa lingüísticamente, ni los elementos de algunas de las antítesis que tienen efecto moral, se presentan simultáneamente. Así, Ana, que al comienzo de la novela es presentada como modelo de virtud, al final aparece como la encarnación del escándalo y Obdulia, de quien todo el mundo sabía lo que era, ella, «no había dado nunca un escándalo» (pág. 852).

Las situaciones en que se encuentran algunos de los personajes, son, como hemos dicho antes, irónicas en sí mismas: el entierro de don Santos Barinaga, constituye una «manifestación anticlerical» (Véase el cap. 22), y mientras al moribundo se le ofrecía, antes de su muerte el «pan del alma,» lo que él necesitaba en realidad era el «pan del cuerpo,» pues moría de hambre. Más adelante, otro entierro, el del ateo convertido, constituye esta vez, el triunfo de la clerigalla, específicamente, el triunfo del Magistral (cap. 26).

Las hipótesis absurdas, constituyen otro elemento falacioso por el cual se expresa la ironía. Don Víctor Quintanar, en sus entusiasmos por la representación teatral, imagina la hipótesis *absurda* de que su esposa lo engañe. Esta hipótesis más adelante deja de serlo; y de ser absurda, pasa a convertirse en una realidad.

Las falacias mismas, en cuanto falsos argumentos lógicos, sirven a los personajes para justificar sus malas acciones: Ana, no ve pecado en dejarse seducir por Alvaro si no le entrega su cuerpo, a pesar de haberle entregado mil veces su alma. El cristianismo de Ana es falsamente cristiano y su fidelidad lo es también, puesto que para el católico basta pecar con el pensamiento para que haya pecado. Sin embargo, los argumentos de Ana son intencionalmente falaciosos y ella lo reconoce. Esto explica lógicamente los extremos

en que la hacen incurrir los remordimientos. La antítesis entre el argumento lógico y el falacioso hacen oscilar al personaje entre la justificación de su acción y el arrepentimiento. Lo mismo le ocurre a Fermín. Ambos personajes sufren las mismas cavilaciones. Fermín siente pequeños remordimientos cuando actúa friamente y en su beneficio, pero el recuerdo de los sacrificios y de las exigencias de su madre, le hacen desechar los remordimientos y continuar sirviendo a sus intereses: «¿No era él un curial que se hacía millonario para pagar a su madre deudas sagradas y para saciar con la codicia la sed de ambiciones fallidas?» (pág. 314).

Pero, estos elementos lógicos, que por lo falaciosos, ya dijimos, encierran ironía, no son suficientes para cumplir la tarea estética moralista que se ha propuesto Clarín: «el novelista no es artista tampoco si no hace, en general, lo que se proponía y como se lo proponía», dice Clarín en *Ensayos y Revistas* (pág. 387).<sup>8</sup> El lo hace tal como se lo había propuesto y es así que la utilización lingüística de la ironía da categoría estética a la obra.

Múltiples son los recursos lingüísticos utilizados por Clarín para ironizar. En el uso lingüístico de la ironía en la novela se ve la mano del autor implícito. Aquí, ya no se oculta discretamente tras el personaje para representar una situación o la realidad. A veces, incluso, se ve en la obligación de explicar el uso irónico del lenguaje: «se alababan mutuamente con pullas discretas, por medio de antifrasis; ya se sabía que una censura desvergonzada quería decir todo lo contrario: era un elogio sin pudor» (pág. 341). Estas formas que ha explicado ya anteriormente el narrador (pág. 249): «Es de advertir que el tono de broma en que estas palabras fuertes se decían les quitaba toda gravedad y aire de ofensa», son utilizadas a menudo a lo largo de la obra, recurre para ello, el autor, a locuciones del lenguaje coloquial cuando hace hablar a sus personajes: «señor economista cascaciruelas-viborezno librepensador-Voltaire de monterilla-Lutero con cascabeles» dice Ripamilán a Foja en el corrillo del Espolón (cap. 11).

Otras veces utiliza el autor las expresiones populares con segunda intención sin explicarlas: «A mí, que soy tambor de marina» dice Visitación cuando le hablan de la virtud incorruptible de doña Ana. No sólo las locuciones, sino también la música popular se utiliza irónicamente: en la misa del gallo (cap. 23) el órgano (que no es tal sino el organista—Clarín utiliza la metonimia como otro recurso para dar mayor humorismo al relato) sin hacer caso de Ripamilán que se preparaba a cantar el Evangelio, hace



sonar la *mandilona*:

Ahora sí que estarás contentón,  
 mandilón,  
 mandilón,  
 mandilón.

para burlarse de Gloucester, que acababa de terminar la lectura de una epístola «despacio, señalando con fuerza las terminaciones en *us* y en *i* y en *is*: por el tono que se daba al leer, no parecía sino que la epístola de San Pablo era cosa del mismo Gloucester» (pág. 630). El autor, desconfiando, al parecer de la sagacidad del lector, para captar el tono irónico, explica una y otra vez, y refuerza por diversos medios, el uso irónico del lenguaje. Uno de estos medios, como podemos ver en la cita anterior, es el burlarse del lenguaje de sus propios personajes.

Otra forma lingüística de ironía es la adjetivación. El superlativo y la locución adjetiva contribuyen a la ridícula exageración a que se lleva la admiración que profesan al Magistral tanto doña Ana como doña Petronila «El Gran Constantino»: el Magistral iba hermosísimo—él era su hermano muy *querido*—era un *santo* varón—un hombre *hermoso, fuerte*. Por otro lado, Fermín también recibe de sus enemigos una cantidad de adjetivos que por lo extremados, no hacen más que revelar la envidia y maldad de quienes los profieren: lo llaman un prebendado *de oficio*—oscurantista—barullón y embustero, estos últimos epítetos se los da Foja indirectamente en el Casino (cap. 11) al decir que él mismo (Foja) no lo es. Por último, del mismo modo alude al Magistral como a un Candelas eclesiástico. El adjetivo se usa también con sentido analítico. Al llamar el mismo De Pas, *epiceno* al manteo, (pág. 264) alude al hecho de que la vestidura lo despoja de su condición de hombre, inutilizándolo sexualmente. El mismo uso tiene el adjetivo *inútil* aplicado a la fuerza muscular del Magistral. Por este motivo él debe usar una coquetería *epicena* (pág. 318). Con significado antitético se usa el adjetivo cuando se alude a la ciudad de Vetusta como la *Heroica* y la *noble* ciudad al comienzo de la obra pues ella «hacía la digestión de la olla podrida». El mismo uso tienen los adjetivos utilizados en los patronímicos: «la muy *ilustrísima* señora doña Rufina...marquesa de Vegallana», después de habernos enterado el narrador de que la ilustrísima señora consentía immoralidades en su mansión. Con el mismo sentido an-

titético, pero con cierto cariño esta vez se usa el adjetivo cuando nos enteramos de que Su Señoría *Ilustrísima*, el Obispo, cosía sus botones y remendaba sus vestiduras. Paula lo llama *Ilustrísima polichinela* (p. 269).

El uso de los sustantivos con valor metafórico e irónico, y el uso de la metáfora en general, es otro recurso utilizado por Leopoldo Alas en su novela: la *Arcadia bucólica* se llama al Vivero donde tienen lugar los juegos sexuales de la aristocracia. La ironía es evidente cuando nos enteramos de que la Arcadia ha sido idealizada por los poetas como el lugar de la inocencia, de la felicidad y de la paz espiritual. Del mismo modo se utiliza la metáfora «mujer de hierro»: «si pensaría Quintanar que la Mujer es de hierro» (pág. 235). Es claro que no lo es; más bien es «pulvis» como dice Visitación. Fermín de Pas, reconoce en Ana a su tesoro (pág. 255), y por supuesto, ella constituye la *herencia* que le ha dejado Ripamilán cuando ya no quiere confesarla. Burllescamente se refiere el narrador a doña Paula, cuando presa de furia espera a Fermín que vuelve empapado del Vivero, por haber participado en la grotesca búsqueda de Ana durante la tormenta. Ella está seca y salva y él, furioso consigo mismo, desea que un trueno destruya a la humanidad miserable, pero *truenos* le esperan a él al llegar a su casa. El poder de la madre es satirizado por el narrador cuando nos explica la imagen de la rueda que ella se figura que es su hijo, movida por un tornillo. El la llama a ella *tornillo*, tomando como metáfora el segundo término de comparación de la metáfora que la misma doña Paula había elaborado. El mismo recurso utiliza cuando el Magistral, pensando que él domina a escarabajos, entra en su oficina y el narrador utilizando la metáfora de su personaje, nos dice que él entra mirando a los *escarabajos* (pág. 306) que tenía enfrente. En estos dos usos, nos damos cuenta de que el narrador se distancia, como autor, del mundo narrado y sutilmente distingue entre la interpretación que sus personajes dan a ese mundo y la que él mismo le da.

El mismo valor metafórico tiene el uso de la bisemia. Fermín deberá ayudar a Ana a buscar «el camino de las entrañas» (pág. 465), para ello era necesario abandonar aquel «marasmo intelectual,» los «anhelos panteísticos,» la «somnolencia melancólica,» el «plan suave,» la «cuerda floja.» La metáfora se desarrolla en base a la bisemia cuando Ana es atrapada por la máquina de cazar *Zorros* que deberían *sobrevivir*. En este caso el recurso es más complejo puesto que supone una anticipación. En efecto, Ana y Mesía

sobrevivían a su crimen mientras que don Víctor, el cazador, es quien fallece. El hecho de ser él cazador, hace más cruel esta figura irónica, como vimos anteriormente, y ello comunica a la obra una atmósfera de tristeza.

La crítica a la forma de practicar la religión en Vetusta se expresa por medio de metáforas e imágenes irónicas. El autor se refiere a los participantes en la procesión del Viernes Santo como a «Máquinas de hacer religión.» Para aludir a la falsedad de las actitudes humildes de los clérigos habla de las «contorsiones místicas de la piedad» a las cuales estaban acostumbrados los ojos (pág. 259). Las murmuraciones a las cuales estaban acostumbrados los clérigos son para Clarín «dionisiacas de la injuria» (pág. 595).

Las imágenes construídas en base a personificaciones son utilizadas por Clarín para mostrar a un personaje lo absurdo de sus pensamientos o de su situación. Así, Ana sola en el parque medita, pero sus pensamientos la llevan como siempre a la exaltación: la realidad se impone con fuerza y es así que adquiere características animadas: los eucaliptos y la luna se burlan de ella (págs. 231 y 235 respectivamente). Pero él se burla de sus personajes por medio de dos recursos: 1. Los diminutivos. Doña Paula da «pataditas en el suelo» en el colmo de su enojo (pág. 270), mientras que según Somoza, el médico Carraspique, la elección que las niñas hacían de la vida del convento no era libre, pues se las obligaba a recorrer Madrid, la gran tentación, con los *ojitos* en el suelo (pág. 282). 2. La distorsión. Por ejemplo, ironiza acerca de la contención de la ira a que debe disciplinarse el Magistral cuando distorsiona la locución popular «perder los estribos», diciendo de él, que se enfrenta al Obispo «perdiendo un estribo por lo menos» (pág. 305).

Por último, no podemos dejar de referirnos a un uso interesante que hace Alas de las personas gramaticales. Para delatar una cierta complicidad, de la cual se burla, por supuesto, entre Ana y el Magistral, utiliza en el diálogo entre ambos la primera persona plural. Así, obligados por las circunstancias, deben ceder ambos personajes a las exigencias de don Víctor de asistir al baile del Casino, pero, previo acuerdo de que «iremos subidos», esto es, sin escote. Es evidente la ironía en este tratamiento pues obviamente quien irá sin escote es Ana y no el Magistral. Del mismo modo en el entierro de Barinaga, que como hemos dicho más arriba ha de ser una manifestación anticlerical, y dada la evidente contradicción en que se incurre y de la cual también se burla, utiliza el *se* impersonal para enterarnos de que «se convino en que *se* rezaría y *se* rezó (cap. 22).

Como es tan común en la novela del diecinueve, en Galdós sobre todo, la ironía existe para atacar aquellos males en la sociedad que al autor más le molestan. Clarín, como esencial moralista, ejerce una función didáctica, y la emprende contra el mal estado de la práctica de la religión en su época, contra la ignorancia y la falta de instrucción y educación, y contra la corrupción moral de la aristocracia y de sus políticos. La ironía clariniana es fuente de meditación y conocimiento, y su arte es tan cierto que *La Regenta* quizá sea la más «contemporánea» de las novelas del diecinueve.

## NOTAS

1. Sergio Beser, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española* (Barcelona: Laia, 1972), pág. 31.
2. *Ibid.*, pág. 62.
3. En este caso la interpretación del narrador se incluye entre paréntesis, y alude al exceso de cortesía que algunos personajes atributaban al Magistral. Todas las referencias a páginas se refieren a la edición de *La Regenta* que manejamos (Barcelona: Planeta, 1963), pág. 33.
4. Para este ensayo hemos utilizado con provecho las siguientes fuentes: Soren Kierkegaard, *The Concept of Irony, with Constant References to Socrates*, Trans. and Intro. by Lee M. Capel (New York: Harper and Row, 1966), Werner Beinhauer, *El humorismo en el español hablado* (Madrid: Gredos, 1973), Antonio Pagliaro, *Ironía e verità* (Milano: Rizzoli, 1970), María Helena de Novais Paiva, *Contribuição para uma estilística da ironia* (Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961), Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: Chicago University Press, 1974), Ernst Behler, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung Dieser Begriffe* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), Savino Blassucci, *Socrate. Saggio sugli aspetti costruttivi dell'ironia* (Milano: Marzorati, 1973), Helmut Prang, *Die Romantische Ironie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972).
5. El subrayado es nuestro
6. Para estos aspectos el libro de Kierkegaard citado en la nota 4 es de indispensable consulta.

7. Marcelino Menéndez y Pelayo, «Leopoldo Alas,» *Epistolario* (Madrid: Ediciones Escolar, 1943), pág. 55.
8. Citado por Emilio Clocchiatti, *Leopoldo Alas, «Clarín». Su crítica y estética* (Quebec: Ediciones La Crítica, 1949), pág. 107.