



Ironía y sensibilidad modernista: *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta

Sofía Irene Cardona-Colom

Universidad de Puerto Rico

Muchos textos ahora clásicos han sido objeto de diversas lecturas a través de los tiempos, según la perspectiva ideológica que asuma el crítico-lector. Un ejemplo de este fenómeno es la lectura de *La gloria de don Ramiro*, modelo de la novela modernista. Examinada con detenimiento en el período próximo a su publicación, el estudio de esta novela quedó prácticamente abandonado por la crítica moderna. A los estudios que existen de la novela se les han impuesto preceptivas y convenciones del género de novela histórica, sin considerar que, como texto modernista, practica la experimentación formal y la parodia, tendencias que se explicarían aún mejor si se estudiara el discurso irónico de la novela -objetivo de este trabajo.

La gloria de don Ramiro satisface muchas de las expectativas tradicionales de un lector de 1908, y, sin embargo, altera, aunque tímidamente aún, la novela tradicional, especialmente en el estilo y mediante la alusión de textos literarios. Esta agresión a los marcos de referencia del lector convencional es precisamente la aportación más fructífera del modernismo a la novela del siglo XX. Sería entonces iluminador determinar cómo funcionan aquí los recursos de la ironía para lograr un mayor entendimiento de la supremacía de la actitud irónica en la novela moderna a partir del modernismo.

Si se entiende que «lo irónico» no sólo se encuentra en el juego lingüístico de decir lo no dicho sino que también alcanza niveles de incongruencias tales como los que se experimentan entre lo esperado y lo que finalmente acontece, lo que se dice y lo que se hace, lo que se narra y el cómo está narrado, entre otros muchos, se podría identificar todo un sistema de ironización en esta obra, constituido por una variedad de estrategias⁷⁴. De hecho, el motivo persuasivo básico de la narración es la victimización irónica del protagonista, Ramiro. El planteamiento fundamental de la obra, de corte noventayochista, queda claro solamente cuando se descifra el discurso irónico.

Hay que establecer primeramente que la ironía en *La gloria de don Ramiro* se encuentra en el nivel de la anécdota principalmente y no a nivel estructural. El contraste entre lo que se sabe del origen de Ramiro y sus expectativas sociales lleva a una constante ironía de acción. El lector, informado del enigma vedado para el personaje, se ve obligado a leer un tono irónico cuando el narrador asume el discurso del personaje en aseveraciones como la siguiente: «¿Qué linaje en Castilla más claro y antiguo que el suyo? Su sangre era limpia como el diamante. Además, estaba destinado a recibir uno de los más opulentos mayorazgos de Segovia» (164). La presencia de una conciencia irónica a la caza burlona del protagonista permea toda la obra y el lector irremediabilmente se convierte en cómplice de la victimización.

El discurso irónico de esta novela responde entonces a un programa tradicional. Las víctimas de la ironía en el texto son los personajes de la ficción -y, a través del desciframiento de la lectura, lo que los personajes defienden o representan. Al lector ideal se le requiere una participación no conflictiva, cómoda. La omisión de información es mínima; el narrador comparte con el lector todo el conocimiento que tiene sobre los personajes. No hay agresión al destinatario de este discurso ya que la ruptura de convenciones del género que se pueden identificar, participan de un código literario pre-existente. Sin embargo,

————— 627 —————

la narración no se abstiene de jugar con las expectativas del lector, al menos en cuanto a citas literarias se refiere, y, sobre todo, con el desplazamiento temporal entre el mundo narrado y los contextos del lector del modernismo, como se demuestra a continuación.

La gloria de don Ramiro se debate en una paradoja fundamental: la convivencia del discurso ideológico del Siglo de Oro y la del lector modernista, distanciado de la visión de mundo que suponen algunos comentarios de los personajes y el narrador. Cuando el narrador en *La gloria de don Ramiro* comenta que los castellanos están «habitados a imaginar ante el más escueto horizonte todos los espejismos de la aventura» (176), destaca la distancia temporal desde donde se narra la historia. Igualmente, ante las quemadas de la Inquisición dice que «hasta el símbolo de la sublime caridad tomaba en aquel paraje un aspecto repelente y cruel» (318), con lo cual deja al descubierto la diferencia ideológica del narrador y, por lo tanto, la de su lector ideal con el cual busca complicidad. Amado Alonso, de hecho, en su estudio sobre el modernismo en esta novela, también observa en el fragmento de Ramiro en el taller del espartero que «el heroico deslumbramiento con que Ramiro las contempla corresponde a nuestra visión esquematizada y lejana. La emoción incluye la perspectiva de hoy» (173). La distancia es temporal e ideológica, proponiendo por lo tanto, una audiencia del siglo XX, que es la audiencia real.

El contraste entre la ideología que sustentan algunos personajes y la de un lector del siglo XX, provoca que cada vez que la visión de mundo del español del siglo XVI quede en evidencia, surja un efecto irónico en el tono de la narración. Así sucede, por ejemplo, cuando la focalización del narrador es desde el canónigo Vargas Orozco: «No era el caso de discutir proposiciones, sino de extirpar de cuajo las bubas aquellas y cicatrizarlas para siempre con el fuego purificador. Nada de complacencias ni

melindres. ¡Lo podrido a la hoguera y amén! (95); o desde su discípulo Ramiro: «¿Era posible que el sólo hecho de la ruina del patrimonio diera alientos a un villano como aquel para proponer, cara a cara, a un hombre de su estirpe, semejante comercio? ¡Venir a pedirle precio por los sagrados emblemas de su abolengo!» (264-65). Muchos de estos comentarios son completamente aceptables en un contexto del siglo XVI, pero ante el lector del siglo XX resultan anacrónicos, como el concepto de la «honra» o la insistencia en el exterminio del islamismo. La identificación e interpretación del juego que hace el narrador con la diferencia de narratarios es el centro de una nueva lectura de *La gloria de don Ramiro*.

El uso de este recurso en la narración se suma a intervenciones en la propia voz del personaje, y la variación en focalización dentro del discurso. Este procedimiento provoca la metódica victimización de algunos personajes y, por ende, de las ideologías que representan. El uso de esta técnica produce además el efecto de distanciamiento. Ramiro, por ejemplo, observa el mundo con ojos del pasado. El narrador lo expone al anacronismo, enajenando a su lector del personaje. Al asumir esta perspectiva el narrador destaca la inadecuación de las percepciones. El intento de verosimilitud pasa a un segundo plano y la distancia temporal entre enunciado y lectura se evidencia. La asunción de la perspectiva del pasado de parte del narrador, especialmente cuando la voz presenta un juicio o generalización acorde con la época, tiene el mismo efecto ironizante; sólo que esta vez la víctima es la ideología en sí. Por medio de la incongruencia del discurso del siglo XVI con el narratario del siglo XX y la utilización de otras contraposiciones irónicas, la narración va elaborando un proceso de desmitificación de la imagen tradicional de la España del Siglo de Oro y un comentario sobre la relación de la cultura hispánica con el islamismo y lo americano, resultando favorecidas las últimas en detrimento de la primera.

Los valores que se leen a través de algunos comentarios y generalizaciones del narrador, son apropiados para un escritor del siglo XX. Los juicios valorativos éticos y estéticos que funcionan en la obra como una mente organizadora del material narrativo se distancian de los valores de sus personajes; aquí reside parte del interés de la novela, ya que el lector es cómplice del distanciamiento y observa de forma objetiva la interpelación de los personajes.

La distancia histórica entre el tiempo del enunciado y de la enunciación sugiere la ironía de algunos comentarios del narrador; también es responsable del efecto irónico de la confluencia de elementos inadecuados en la narración que contribuye a la defamiliarización en el discurso. La ironía de destino del personaje,

la paradójica situación del contrato narrativo y las contradicciones que traen de cola el pastiche modernista al que se acoge Larreta, coinciden con la emergencia de ironías verbales y situacionales que resultan en este sentido de «inadecuación» cuya consecuencia es el humor.

Inadecuados resultan a través del mismo procedimiento numerosos comentarios relacionados a la religiosidad exacerbada y supersticiosa de los personajes, como es el caso siguiente:

Uno de ellos, al regresar, tuvo que descargar el vientre, y habiendo hecho una cruz de dos astillas de roble, la clavó bien derecha en la inmundicia, y dejola. Yo fui el primer cristiano, sin duda, que atinó a pasar por aquel sitio. Prendo a mi amada cruz en tal estado, corrí por ella, e hincándola entre la raíz de una encina, me puse a adoralla. Consérvola aún celosamente, por la injuria que sufrió, como si fuera hecha de huesos de un mártir de Roma.

(106-07)

No se puede obviar que se trata de un hombre adorando una cruz hundida en excrementos, inadecuación que, junto al entusiasmo expresado por el personaje, provoca un efecto irónico. El relato en voz directa del personaje pone en evidencia la distancia ideológica entre narración y lector, a quien se le exige complicidad.

La exageración, por otro lado, es uno de sus recursos, como en el siguiente ejemplo donde la credulidad del lector contemporáneo no puede sostenerse: «Sor Angela de la Encarnación era estrujada y abofeteada por Satanás a la vista de todas sus compañeras, y, últimamente, arrojada por él desde lo alto de la galería al jardincillo del convento, no recibió daño alguno» (186). El narrador presenta lo fantástico sin comentar sobre su inverosimilitud desde un punto de vista «realista mimético»:

En otros casos la ironía por inadecuación es mucho más velada; el narrador acude a estrategias más sofisticadas. Cuando Ramiro visita al canónigo Antonio en Toledo, por ejemplo, no se dice explícitamente que el cura estaba con una mujer (pecando de lo mismo que Ramiro acto seguido le confiesa) pero a lo largo de la secuencia se deja ver esto más claramente. Cuando Ramiro abre la puerta la mujer que está con el canónigo tiene la falda «hasta más allá de las ligas, destapada sus piernas macizas y cortas, que las medias de nácar ceñían tentadoramente», y contra puesto a esto, el narrador añade: «Colgado de la pared, admirable incensario de plata velaba el ambiente con nebuloso sahumero. La dama se incorporó con un grito de espanto y Ramiro cerró de nuevo la puerta. Un rato después el Canónigo le mandaba decir con un paje que volviera pasado el toque de oraciones» (305-06). Erotismo y devoción se contraponen, en este caso sin reconciliación -no como en las sesiones amorosas con la mora Aixa donde la experiencia espiritual está ligada armónicamente al erotismo. Ramiro no se percata de la situación y regresa a confesarse y mientras cuenta toda su historia el canónigo de «semblante encendido... entrecerrando los ojos, arrimaba de tiempo en tiempo su pañuelo a la canilla de un barrilillo de ámbar, colocado a su derecha, sobre un taburete de taracea» (306). Se presenta a Ramiro escuchando devotamente a este hombre de iglesia. El lector no puede obviar la incongruencia y menos cuando el narrador comenta que

cuando Ramiro terminó su relato, aquel hombre de Iglesia, guiada sin duda por su aguzado instinto de confesor y comenzó a discurrir sobre las brujas o xorguinas, sobre la magia, los hechizos, las nóminas y otras supersticiones

semejantes, que eran como la telaraña del Diablo, donde muchísimas almas iban a prenderse para la eternidad.

(305-06)

El narrador juega con frases como *guiado sin duda por su aguzado instinto de confesor*, para establecer la hipocresía del canónigo y la ingenuidad de Ramiro. No sólo son irónicos su destino y origen sino también su carácter y sus acciones son objetos de ironización a lo largo del relato en secuencias como ésta.

Por otro lado, la confluencia de estilos en la narración -que ha sido motivo de críticas negativas a la novela- propone una lectura híbrida y victimiza al lector que crea encontrarse ante una novela histórica en estado puro, como es el caso de críticos como Martín Aldao. Las situaciones irónicas en el discurso, sustentan el carácter artificioso y lúdico del discurso; se ponen al desnudo -como diría Linda Hutcheon (473)- los principios estructurales de la obra. En *La gloria* este fenómeno tiene su centro en el discurso del narrador y en específico en la fusión de estilos literarios y citas de la literatura clásica española. Si se acepta la presencia de un narratorio del siglo XX, no solamente resultarán irónicos algunos comentarios y situaciones presentados desde la perspectiva de un personaje del siglo XVII; los pasajes de obvia alusión a obras clásicas de la literatura española como *Don Quijote*, y *El lazarillo de Tormes* constituirán un fenómeno

————— 629 —————

de autorreflexión; tanto el autor como la audiencia real reconocen estas obras. Es además una forma de convocar la ambientación, por medio de la suma del transfondo literario del lector a la anécdota de la novela.

El uso de textos harto conocidos para el lector de 1908, y el manejo de convenciones literarias, anacrónicas, expone sin lugar a dudas lo artificioso de la narración. La exposición del engranaje discursivo contrasta con la voluntad de recrear de forma totalizante el momento histórico, intención que se lee en este discurso. Este doble juego de producir verosimilitud y apuntar constantemente al artificio del discurso coloca al lector en una posición paradójica. De hecho, el efecto de verosimilitud se logra precisamente a través de recursos que exponen el engranaje de la obra; como la cita de textos clásicos y la parodia de géneros consagrados, así como la autoliteraturización, de los personajes: Este proyecto resulta -al aceptarse el contrato de lectura- en una aceptación de la naturaleza paradójica del texto. Se crean las propias reglas de comunicación, se obvia la metaficción, y se legitima esta convivencia, creando de esta forma un nuevo discurso novelístico.

Aunque los casos de intertextualidad se puedan leer como homenajes, las citas toman otro cariz al considerar el lector real. Hay un constante espíritu lúdico permeando el «intentó arqueológico» de Larreta, un constante recordatorio de que se trata de una ficción. Esta paradoja -con las repercusiones irónicas del término- es uno de los rasgos

caracterizadores de este contrato de lectura; la verosimilitud se riñe con los ecos de piezas conocidas por el lector del siglo XX que apuntan al carácter ficticio de la narración. Cabría por lo tanto aquí, abundar sobre la función de las citas literarias en el texto.

La intertextualidad en *La gloria de don Ramiro* ha sido leída por algunos críticos como plagio (Aldao 52). Amado Alonso, por otro lado, la lee como uno de los recursos del narrador para lograr verosimilitud: «Cuando estos escritores están describiendo el mundo de la realidad, su voluntad de estilo les hace acudir a recuerdos literarios o artísticos -refutados como procedimiento justo para destacar aquel aspecto que en la realidad descrita ven como valioso» (295). Dicho rasgo, según Amado Alonso, es propio de la perspectiva modernista: «el narrador del arte»: «Todo concurre a configurar un mundo ya transportado a los caracteres del arte, un mundo autónomo, dentro del cual las cosas valen más o menos según su función artística, 'desde el mirador del arte', como dijo Rodó de Rubén Darío» (296). Arte de segundo grado, la prosa modernista afama la autosuficiencia de la palabra que luego sostendrían narradores posteriores.

Este pastiche cumple una importante función en el proyecto de victimización. La literaturización de personajes y episodios es básicamente un medio para la ironización de personajes. Por «literaturización» se entiende un particular tipo de autoconciencia en el personaje que no sólo se percibe a sí mismo como protagonista de una historia sino que también examina y reacciona ante la realidad en un contexto literario. Así se ironiza a Vargas Orozco con sus discursos ciceronianos y a la bigotuda mujer del campanero, al equipararla a la sulamita del *Cantar de los Cantares* y atribuir motivación erótica a un texto religioso (contradiendo la moral católica).

De hecho, la caracterización de Ramiro descansa en alusiones literarias, ya sea de parte del narrador o del personaje mismo. Estas citas literarias, la mayor parte de las veces, cargan además con una intencionalidad irónica. La aspiración esencial de Ramiro, por ejemplo, como la de Alonso Quijano, es hacer algo para que luego su nombre resuene: «Estaba dispuesto a errar sin descanso por el mundo hasta llevar a cabo alguna empresa que hiciera resonar su nombre entre las gentes» (262). La diferencia es que en el caso de don Ramiro no hay causa, ni Dulcinea ni ideal que le inspire el obrar. La Patria y la Religión surgen como motivaciones por momentos, pero siempre resultan desvirtuadas por los actos contradictorios de Ramiro. La intertextualidad tiene aquí un efecto ironizante. No sólo se presenta la ironía del texto original (en este caso, *Don Quijote de la Mancha*) sino que provoca la aparición de otra ironía, al relacionar ambas versiones. La comparación con don Quijote hace resaltar aún más la «bajeza» del personaje; la sensualidad y el orgullo, impulsos que revelan la supremacía del yo, hacen que las empresas de Ramiro se desvirtúen y se aborren.

Otra prueba del paralelismo que guarda Ramiro con Alonso Quijano, se encuentra al final de la historia: «el Caballero Trágico, como todos le llamábamos» (334); la posición privilegiada de la analogía indica su relevancia en la narración. Recibe, como don Quijote, el

epíteto en reconocimiento de su marginación. Como el Caballero de la Triste Figura, Ramiro es un ser enajenado, debido a la incongruencia de sus expectativas con el contexto social. La diferencia es que en el caso del personaje de Cervantes, son sus valores los que entran en contradicción con el mundo real y en el caso del personaje de Larreta el no poseer valores definidos es lo que provoca su condena a la marginación. También, su sangre mora es un factor importante, pero en último caso, la oportunidad de reivindicación que se le concede, al empeñar su palabra de caballero a Aixa, la derrocha por carecer de juicio propio y dejarse llevar por la labia del canónigo Vargas Orozco.

Vale señalar además, como punto convergente con la novela de Cervantes, el alto grado de literaturización de Ramiro y su autoconciencia. Ramiro se ve a sí mismo como protagonista de sus aventuras y actúa siguiendo modelos literarios de distintos tipos. Ni siquiera el momento de entrega espiritual corresponde a un sentimiento vital auténtico sino a una imitación del arte. Ramiro, que, a pesar de su fracaso, paradójicamente consigue la protagonización de la novela de Enrique Larreta, busca constantemente en su trasfondo literario algún lugar de dónde asirse para enmarcar su acción «gloriosa»; Ramiro busca su *espacio intertextual* y, de paso, contamina con la proliferación de ecos de la tradición literaria el texto de *La gloria de don Ramiro*⁷⁵.

En muchos de los casos de *autoliteraturización* se trata de un intento del narrador de caracterizar la fantasía de los personajes por medio de estos elementos que coinciden con sus lecturas. Numerosos son los casos, por ejemplo, del uso de este recurso en la figura de Vargas Orozco, cuyas catilinarias y referencias al viejo testamento contribuyen a su caracterización de canónigo guerrero e intransigente. Vargas Orozco es, de hecho, otro personaje-víctima en esta narración. Con este propósito el narrador también acude a los recursos de autoliteraturización, focalización variable y discurso indirecto, como en el caso de Ramiro.

La lectura errónea que ha hecho Miguel de Unamuno del personaje de Vargas Orozco ejemplifica la falta en que se puede caer al renunciar a la lectura de las ironías del texto. Unamuno comenta sobre este personaje que «la figura más profunda e intensamente grabada en la novela de Larreta, que no es precisamente la del protagonista -y esto sucede muy a menudo a los novelistas-, la figura de Vargas Orozco, el canónigo, está forjada con sentimientos religiosos» (31); sin embargo estos sentimientos religiosos se presentan en la figura de un personaje de poca beatitud. Con más exactitud, la figura de Vargas Orozco está forjada con sentimientos de soberbia, delirios de grandeza y, como Ramiro, conciencia de actuación. Es precisamente Vargas Orozco el que alimenta la soberbia de Ramiro. Habría que coincidir, sin embargo, con el juicio de Unamuno de que no siempre los protagonistas son «la figura más profunda e intensamente grabada», debido a que en Vargas Orozco se condensa mucho del esfuerzo narrativo. El narrador destaca a Vargas Orozco de los otros personajes mediante el espacio que ocupa su caracterización en la novela. Ya que el canónigo es motivo de nódulos relevantes para la historia, como el episodio del espionaje y el de Bracamonte, dicha caracterización es significativa y merece atención en el estudio de la ironía.

El canónigo, soberbio, ambicioso y hasta *dandy*, es a medias lo que Ramiro aspira a ser también: «Los demás canónigos le envidiaban, entre otras cosas, sus hermosos ademanes en el púlpito y aquella bizarría con que manejaba el manteo, aquellos sus divertidos estilos de arrebozarse con él y de derribarlo de súbito, a modo de capa

soldadesca, como a quien va a desnudar varonilmente la espada» (92). Además de caballero temido, su ambición en la carrera eclesiástica es signo distintivo del personaje, así como Ramiro aspirará constantemente al reconocimiento. En la presentación que hace el narrador del canónigo, al comentar sus tentaciones, dice de su soberbia:

Ora le ensayaba sobre su cráneo de sacerdote la mitra demasiado estrecha o el capelo demasiado justo; ora la triple tiara pontificia, que parecía fabricada en un todo para su cabeza, única y sublime. Una aclamación de multitud universal estallaba a sus pies y sentíase flotar, excelso y rígido, sentado en un trono dorado.

(97)

El tono humorístico con que se señala la ambición de Vargas Orozco indica la actitud del narrador para con el personaje. El uso de los sombreros como «medida» de su cabeza (mitra: obispo, capelo: cardenal, tiara: papa) dramatiza su arrogancia. Por esto, cuando el narrador dice «y a pesar de aquellas duras ideas, Vargas Orozco era hombre de bondad

————— 631 —————

profunda» (96), se desconfía del tono de esta aseveración, leyendo en ella un comentario irónico. La actitud del narrador hacia el personaje se revela en estas ironías. El narrador utiliza además un tono humorístico al describir al canónigo, como en el ejemplo siguiente donde lo presenta como un hombre de difícil controversia:

Tomaba la proposición del adversario, y en un dos por tres, con ultrajante sonrisa, se la hacía picadillo, bajo aquella arte cisoria de la dialéctica que él manejaba de asombrosa manera; pero si al dejar caer su conclusión el contrincante no se daba por vencido, tornábase al pronto injurioso y mordaz, el labio se le crispaba hacia fuera, los ojos se le hinchaban de cólera, y era sabido que aquella mano, que dejaba caer la bendición desde el altar había zamarreado del alzacuello a más de un eclesiástico.

(94)

Las cualidades de arrogancia y soberbia, y no la caridad y la humildad, son los rasgos caracterizadores de Vargas Orozco. ¿Cómo defender la posición de Unamuno al respecto de su figura «forjada en sentimientos religiosos?» El narrador se ocupa de sustentar esta caracterización mediante variados recursos; como Ramiro, Vargas Orozco, es un personaje con aspiraciones de fama y conciencia de actuación. Varias

veces el canónigo actúa conscientemente ante un público determinado: «Dirigiéndose a personajes ilusorios, que él veía animarse, sin duda, en el teatro de su imaginativa, prosiguió...» (108); y fantasea, como Ramiro, en sus anhelos de gloria:

Dios queriendo, hijo mío, yo seré muy pronto promovido a obispo de Cartagena o de Orense, como lo asegura don Alonso. Lejos de la mentecatez y la envidia, no tardará mi nombre en correr por toda España. Mi saber saldrá de la cueva cabildera cual generoso vino olvidado, y encenderá, por doquier, el espíritu de los hombres. Se me pediría a cada ocasión mi dictamen desde la Corte, y el rey mismo acabará por decir: «Esto piensa su señoría Vargas Orozco», y no habrá más que agregar.

(195)

La relación de correspondencia entre maestro y discípulo se establece mediante otros recursos como el uso de imágenes homólogas: se comenta, después del incidente de Ramiro con Aldonza en el campanario que «una vez fuera, caminó con nueva arrogancia. La brisa que llegaba por la calle de la y la Vida y la Muerte oreaba en su labio un dejo impuro y febril» (101); para más tarde decir de Vargas Orozco:

Su negra figura eclesiástica prestaba fúnebre aspecto a la solitaria plazuela, donde el anochecer parecía tamizar un polvo fosco de herrumbre. La corriente de aire que llegaba por la calle de la Vida y la Muerte agitaba su manteo. Enorme mitra ilusoria resplandeciente de amatistas y topacios, se encendía y se apagaba y volvía a encenderse a sus pies, sobre las losas oscuras.

(152)

El destacar el «soplo de la calle de la Vida y la Muerte», a la par de la sensación de triunfo y arrogancia, subraya la elaboración de este tema en ambos personajes. Luego, tanto Ramiro como Vargas Orozco, quedan en su mismo estado, sin experimentar mejoría alguna en su condición, sin cumplir sus respectivos deseos.

La figura de Vargas Orozco, como la de Ramiro, carece pues de sentimientos de autenticidad; en ninguna forma se trata de una figura «forjada de sentimientos religiosos». La religión es simplemente el espacio para las aspiraciones de gloria del canónigo. El tratamiento dual del tema de la inautenticidad coloca este punto a un nivel de mayor relevancia en el discurso de la novela. El tema de lo auténtico es el principal eje de la ironización del personaje Ramiro y del desarrollo del argumento de la novela. El poder, las representaciones y las estructuras, «pretensiones de autenticidad» según Henri Lefebvre (49), son refutadas a través de la ironía en la novela y, en particular, por

medio del distanciamiento. Es este aspecto «moral» el que se destaca en la ironía situacional de ambos personajes.

La ironía en el destino del personaje Ramiro es el pivote sobre el que gira la anécdota. Gira, pues no se trata (estructuralmente) de otra cosa que la caída en espiral de un personaje que -ante las fuerzas vertiginosas que le atribuyen dinamismo- confunde sus estrepitosas caídas con un ascenso. La visión de este narrador también gira, regresa en el tiempo y aglutina imágenes, estilos, sensaciones, echando mano de cuanto pueda alcanzar. Ahí reside lo perturbador, «la química» de los estilos que explotan este texto proponiendo o asumiendo el lenguaje del modernismo.

La contribución de *La gloria de don Ramiro* a la trayectoria del discurso irónico en la novela hispánica reside en la asunción de tensiones a nivel del discurso narrativo que son índice de la sensibilidad modernista. Su discurso pretende no sólo transponer historia a ficción sino también percepciones sensoriales en la narración. Memoria literaria, arte pictórico y efectos sensoriales pretenden encontrar su traducción en el lenguaje. Este esfuerzo del modernismo trae consigo implícitamente la conciencia de la insuficiencia de la palabra y, contradictoriamente, el surgimiento de un

————— 632 —————

nuevo sistema de codificación, de un nuevo discurso. Larreta representa esa «crisis» -en el sentido de lo crítico (en ambas acepciones del término) que conlleva el crecimiento- de la novela hispana de su época.

La gloria de don Ramiro fue leída por algunos críticos como un aventurerismo literario fundamentándose en los mismos elementos donde otros percibieron su valor estético. La aventura, sin embargo se limitó al nivel discursivo de la obra, ya que la anécdota central, la trayectoria de conocimiento de Ramiro, es un tema muy común en la novela del noventayocho español y más tarde en la novela existencialista, en la que incursionan otros escritores hispanoamericanos como José Eustasio Rivera (*La vorágine*), Alejo Carpentier (*Los pasos perdidos*) y Julio Cortázar (*Rayuela*). No puede evitar, sin embargo, su participación en el «aire de época»; en la obra de Larreta hay tesis, hay moralidad, pero no escapa del uso del lenguaje del modernismo:

Si a veces la expresión artística en su contexto social o político es un balbuceo, o el producto nebuloso de una intuición genial, no por eso carecen tales observaciones de interés o significación. En la época modernista, como en otras de la historia literaria, el ambiente se revela en la obra del artista sin que éste se percate siempre de factores externos al proceso creador. Nadie se libra de su época; sentenció Martí sagazmente.

(Schulman 74)

En la retórica lúdrica; de *La gloria de don Ramiro* se manifiesta, el «aire de su época»; gracias a estas aires se desenvuelve cómodamente la ironía del texto, dando un paso hacia el cambio en la sensibilidad literaria.

Este cambio se registra aquí precisamente en la fragilidad del texto. Todos los críticos coinciden en verle los pies de barro a este *tour de force* estilístico, especialmente gracias al Epílogo (donde además de interrumpir la secuencia de la historia y compendiar la narración, se reduce la extensión de los nódulos descriptivos). Sin embargo, en esa misma fragilidad subyace el germen dinámico, el planteamiento estético de una época, el movimiento; y la ironía es el principal instrumento para la postulación de la rica fragilidad del texto.

El tema de la ironía no se ventila aquí en un intento de aclarar la «clasificación» de *La gloria de don Ramiro* sino por tratarse de un *texto fronterizo*, un texto que participa de un momento donde aún se sacuden los cimientos de la sensibilidad artística finisecular. Una vez estremecida con el modernismo, la sensibilidad artística del siglo XX se caracterizará precisamente por un continuo devenir, por el cuestionamiento de los fundamentos mismos de la novela. La tan asiduamente llamada «crisis» de la novela no es otra cosa que esto, de ahí la importancia del estudio de la actitud irónica en el proceso.

OBRAS CITADAS

- Aldao, Martín. *El caso de 'La gloria de don Ramiro'*. Buenos Aires: Atlas, 1943.
- Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en 'La gloria de don Ramiro'*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, 1942.
- Berenguer Carisomo, Arturo. *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*. Buenos Aires: Sopena, 1946.
- Greenfield, Sumner. «Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32 (1983): 80-95.
- Hutcheon, Linda. «Ironie et Parodie: Stratégie et Structure». *Poétique* 9 (Novembre 1978): 467-77.
- Jansen, André. *Enrique Larreta, novelista argentino*. Madrid: Cultura Hispánica, 1967.
- Larreta, Enrique. *La gloria de don Ramiro*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1972.
- Lefebvre, Henri. *Introducción a la modernidad*. Madrid: Ed. Tecnos, S. A., 1971.
- Schulman, Iván A. «Reflexiones en torno a la definición del modernismo» en *El modernismo*. Lily Litvak, editora. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1981. 65-95.
- Unamuno, Miguel de. Prólogo. *La gloria de don Ramiro*. Enrique Larreta. Madrid: Plenitud, 1958.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

