

# LA IRONÍA EN LA OBRA DE JUAN RULFO

## IRONY IN JUAN RULFO'S NARRATIVE

**Pol POPOVIC KARIC**

Tecnológico de Monterrey (México)  
pol.popovic@itesm.mx

**Resumen:** Se analizarán cuatro tipos de ironía —las de Platón, Booth, Hutcheon y Kierkegaard— en la obra de Juan Rulfo. Cada uno ofrece distintos ángulos de observación sobre las tramas y las imágenes plasmadas por el narrador. Observaremos distintas maneras en las que los efectos de la ironía impactan el contenido temático y el aspecto estético de la narrativa de Rulfo.

**Abstract:** Four types of irony —based on the theories of Plato, Booth, Hutcheon and Kierkegaard— will be used to analyze Juan Rulfo's work. Each one offers different angles of observation focused on the plot and the images projected by the narrator. We shall observe the ways in which ironic effects impact the thematic content and the esthetic aspect of Rulfo's narrative.

**Palabras clave:** Ironía. Juan Rulfo. Literatura hispanoamericana. México.

**Key words:** Irony. Juan Rulfo. Latin American Literature. México.

### 1. INTRODUCCIÓN

En este ensayo, se propone un análisis de cuatro tipos de ironía —las de Platón, Booth, Hutcheon y Kierkegaard— en la obra de Juan Rulfo. Estas

perspectivas ofrecen distintos ángulos de observación sobre las tramas y las imágenes narrativas plasmadas por el narrador. Aunque en ocasiones la ironía parezca ser un mero artefacto estilístico, veremos distintas maneras en las que sus efectos impactan el trasfondo temático de la narrativa de Rulfo. Como la ironía pertenece al ámbito de la reconstrucción subjetiva del lector; asimismo, la interpretación de la obra queda en ocasiones a su criterio.

## 2. LA IRONÍA DE PLATÓN

Al referirse a su mentor Sócrates, Platón introduce en el mundo occidental el término *eironeia* que poco a poco toma la forma de *ironía* en la lengua española (Vellacott, 1975: 25-29). El concepto original comprende un cierto nivel de astucia por parte del sujeto irónico —en este caso Sócrates— quien oculta su sabiduría bajo una capa de fingida ignorancia.

En «La cuesta de las comadres», el protagonista-narrador plasma un magistral cuadro de su propia ignorancia (Rulfo, 2000: 17-30). Según su testimonio, él no se dio cuenta de que sus amigos, los Torrico, lo involucraban en un robo de azúcar que incluía el asesinato del arriero. También se deja convencer por los Torrico de que el arriero tendido en el suelo está solo dormitando y que al ratito se levantará para retomar su camino<sup>1</sup>. A pesar de varias patadas en las costillas de su cuerpo inmóvil, el narrador se lleva auestas los tercios de azúcar con la conciencia tranquila sobre el bienestar del hombre tirado en el suelo.

La ignorancia del protagonista acaso podría conservar su apariencia verosímil si este no fuera al mismo tiempo el narrador de la historia. Antes del robo del azúcar, él dio información precisa al lector sobre el carácter de los Torrico: «Es seguro que les sobran ganas de pelearse con los Torricos para desquitarse de todo el mal que les habían hecho; pero no tuvieron ánimos» (Rulfo 2000: 20). Más adelante, en el cuento, el narrador confirma su carácter rapiñador: «Y nada más por los ladridos todos calculaban la distancia y el rumbo por donde irían a llegar. Entonces la gente se apuraba a esconder otra vez sus cosas» (Rulfo, 2000: 22).

Salta a la vista una patente diferencia entre los *conocimientos* del protagonista-narrador cuando se dirige al lector, para esbozar los verdaderos rasgos de los Torrico, y en los momentos de su convivencia con ellos. Por

---

<sup>1</sup> Sobre el tema de persuasión que domina en este análisis, véase Abad (2005: 13-33).

un lado, es conocedor de la naturaleza de los Torrico y de sus actividades; y por el otro, les hecha la mano sin ninguna sombra de duda sobre la ilegitimidad de sus actividades. Además, el narrador brilla por su incapacidad para notar que el arriero está muerto, a pesar de su inmovilidad, después de que le propina una serie de patadas. La contradicción en las posturas del narrador apunta hacia la ironía de Platón en la que el conocimiento del sujeto irónico —en este caso el del protagonista-narrador— permanece oculto bajo la capa de la fingida ignorancia.

Esta reproducción de la ironía platónica en el cuento de Rulfo tiene dos caras. Gracias a la voz del narrador, el lector tiene la información necesaria para detectar la dicotomía «sabiduría-ignorancia» en el comportamiento del protagonista-narrador. Mientras una perspectiva interna de la diégesis, basada exclusivamente en el despliegue de la acción, no se topa con las posturas encontradas, ya que ningún personaje revela el conocimiento del protagonista-narrador sobre el robo del azúcar ni el asesinato del arriero.

En este punto de la reflexión sobre la ironía, podría decirse que esta aflora solo en la mente del lector y su ausencia en la trama permite al protagonista conservar un aspecto de inocencia envuelta en la ignorancia o la ingenuidad, ya que no hay pruebas de su conocimiento de los hechos. La ausencia de la ironía platónica en el contexto concreto del relato se conjuga con la inocencia del protagonista.

La duda sobre la inocencia del protagonista se disipa aún más en la segunda parte del relato. En estado de ebriedad, Remigio Torrico se enfrenta al protagonista para «poner en claro» la muerte de su hermano Odilón Torrico (58).

Antes de este encuentro, los protagonistas no se comunicaron la menor duda sobre su honestidad mutua, ni hicieron comentarios sobre cualquier acto inmoral del uno o del otro. Sin embargo, Remigio —armado de un machete, de un aliento alcoholizado y de una voz amenazante— viene a reclamar la confesión del protagonista-narrador sobre la muerte de su hermano Odilón.

La acusación de Remigio, al igual que la diestra ejecución del mismo por el narrador, vierte una dudosa luz sobre la presupuesta ingenuidad de este. Ahora, la información dada al lector sobre la naturaleza peligrosa de los Torrico encuentra su eco en el comportamiento del narrador. Este no solo cuenta la vida de los Torrico al lector, sino también «cose las tripas» a Remigio con una aguja de arrias y cierra el asunto de la confesión. La narración y el homicidio del protagonista-narrador aminoran al máximo la posi-

bilidad de su ingenuidad en el momento del robo y, así, lo ubican en el ámbito de la ironía platónica. La perspectiva externa del lector se cruza con la que se da dentro de la trama para poner en evidencia el doblez del narrador: su conocimiento de los hechos y su fingida ignorancia<sup>2</sup>.

Además de la confluencia de las voces acusadoras, el narrador consolida la existencia de su culpabilidad con la omisión de su nombre. Como si en esta omisión anidara el deseo de ocultarse en el anonimato, su complicidad en el robo de azúcar se reconfirma y resurge la ironía platónica basada en el ocultamiento.

Existe una diferencia contextual entre la ironía propuesta por Platón y la que se da en el relato de Rulfo. El primero forjó la ironía basándose en los discursos filosóficos de Sócrates, mientras el segundo la reproduce en un ámbito delictivo: el asesinato y el robo. Sin embargo, en ambos casos, se asoma la dicotomía entre el conocimiento y la fingida ingenuidad ante los hechos.

Al pasar de la teoría platónica sobre el relato, el propósito de la ironía cambia. En su contexto original, la ironía servía de medio para ofrecer un gusto filosófico a Sócrates, quien acaso quería cumplir con metas didácticas e incluso egocéntricas. Sin embargo, sus intenciones estaban profundamente ancladas en una abstracción basada en cuestiones filosófico-morales. En el relato de Rulfo, la ironía platónica toma la forma de un subterfugio con mira en la inocencia del protagonista. Aquí, palpita un velado deseo de conservar la apariencia de ingenuidad para pervivir en un mundo plagado de violencia.

El protagonista-narrador de «La cuesta de las comadres» pone un punto final al cuento sobre su ingenuidad al atravesar con la aguja de arrias a su contrincante, como si con este gesto quisiera mostrar que sus ocultamientos no son más que un modo de vida adaptado a la lucha por la sobrevivencia.

### 3. LA IRONÍA DE BOOTH

En el relato «En la madrugada» (Rulfo, 2000: 53-62), se da una situación similar a la que vimos en «La cuesta de las comadres». Hay un muerto y el protagonista, el viejo Esteban, no conoce la causa de este deceso. ¿Su mano o alguna causa ajena tuvo injerencia en este fallecimiento? Esta duda asedia al protagonista y al lector a lo largo del relato.

---

<sup>2</sup> Sobre la caracterización del protagonista, sugiero que se vea Álamo (2006: 189-210).

El lector, picado por una curiosidad detectivesca, sigue las escuetas líneas del relato y anticipa en la esquina de cada párrafo un paso en falso del narrador que acaso delataría su participación delictiva en el homicidio del patrón. Este *faux pas* permitiría al lector poner en evidencia el intento de Esteban de ocultar su culpabilidad y pondría fin a su maniobra esquiva encadenándolo, de una vez por todas, a la *eironeia* de Platón; así como se dio en el caso del protagonista-narrador de «La cuesta de las comadres».

Sin embargo, el viejo Esteban permanece bien encarrilado en la reiterativa narración de su historia y hasta explica la presencia de las lagunas en su memoria: «Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser» (Rulfo, 2000: 61). Su historia se va repitiendo, salpicada de sinceras suposiciones sobre lo ocurrido sin ofrecer cualquier pista concreta sobre su implicación en el asesinato. El lector y el hipotético colocutor de Esteban quedan desarmados por el impecable movimiento circular de un sistema de relojería narrativa cuya marcha no presenta ninguna falla técnica ni jurídica.

Otro elemento que vuelve irrealizable el esfuerzo del lector de echar a Esteban en las cadenas de la ironía platónica consiste en la ausencia de un investigador diegético con información parcial, por lo menos, sobre los hechos del crimen o el perfil del acusado como se dio en el cuento anterior con la intervención de Remigio. El patrón está muerto y el viejo Esteban expone todos los pormenores de su pelea con él, excepto la información sobre la causa de su muerte.

Aunque la búsqueda de la ironía de Platón nunca cuaja en la narrativa de «En la madrugada» por la destreza de Esteban y la ausencia de un testigo confiable, el lector sigue buscando la llave del misterio. Pasando y repasando los comentarios del viejo en búsqueda de los indicios inculpatorios, el lector incursiona —sin darse cuenta— en el ámbito de la *ironía inestable* de Booth (1974: 54-78). Esta contempla la continua búsqueda —realizada por el lector— de una contradicción de hechos o de una incongruencia, ya que los indicios encontrados no se desvelan suficientemente convincentes para cerrar el «caso».

Como si el relato fuera una extensión de la curiosidad del lector, quien sigue esculcando la narrativa, el texto se niega a cerrarse y regresa a la introducción. En otros términos, el cuento vuelve al alba con que se inició: «Y las campanas estuvieron doblando al muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba» (61). Así, el relato y el lector regresan al punto de partida. Uno sigue el movimiento circular del

sol, las etapas del día; y el otro el impulso detectivesco que anhela cerrar el círculo de la trama.

El lector se esmera en repasar bajo la lupa los hechos y las vagas sugerencias como si fueran mojonos en su camino hacia la causa de la muerte del patrón. Sin embargo, luego de una y otra relectura —que no desvela ninguna falla en los comentarios del acusado y devuelve al lector a un laberinto de pasillos entrecruzados—, el lector empieza a poner en duda la intención del texto de *esclarecer* —como lo dijo Remigio en el relato anterior— la muerte del patrón. Se asoma un artificio narrativo que confabula con el viejo Esteban y manda al lector por un camino que no lleva a ninguna conclusión concreta. Así, el texto, a guisa de una prueba sisifiana, obliga al lector a permanecer en el ámbito de la *ironía inestable* de Booth en la que el esclarecimiento de la muerte del patrón resulta inalcanzable.

La temática de «En la madrugada», en la que Esteban espera su juicio, apunta hacia la continuación de la indagación. El lector se vuelve presa de una trama inestable, cuyo trasfondo permanece incierto y deja planear la posibilidad de que aparezca alguna información concreta, en cualquier momento de la lectura, para aclarar los hechos en cuestión. Sin embargo, este desenlace no ocurre, el lector permanece dudoso no solo de la responsabilidad de Esteban, sino hasta la mera noción del asesinato. Lo único seguro es que el patrón está muerto y que el viejo Esteban yace en la cárcel.

Por otro lado, en «La cuesta de las comadres», el lector resulta convencido sobre la realidad de los hechos respecto a la muerte del arriero. En este cuento, el lector adquiere una perspectiva coherente sobre las secuencias de la trama y del involucramiento del protagonista anónimo que ayudó a los hermanos Torrico a robar el azúcar, describió la naturaleza de estos, mató a sangre fría a Remigio, expuso en un monólogo las condiciones de la muerte de Odilón y cerró el capítulo de la muerte del arriero como si fuera una trivialidad.

Los contenidos y las estructuras de ambos cuentos reflejan dos tipos de ironías, una fija y la otra en búsqueda de su conclusión. El primer relato, «La cuesta de las comadres», cierra el círculo de posibilidades interpretativas con la complementariedad contundente de los opuestos —sabiduría vs. ignorancia fingida— en el perfil de su protagonista y, así, da forma a la ironía de Platón. Mientras, el relato «En la madrugada» vierte su contenido narrativo sin proveer la clave para la misteriosa muerte del patrón, dando pie a la *ironía inestable* de Booth.

#### 4. LA IRONÍA SITUACIONAL DE LINDA HUTCHEON

La *ironía situacional* de Linda Hutcheon se da en forma de un marco que comprende una extensión considerable de la obra, acaso su mayor parte (1992: 117). En otros términos, la ironía se nutre de una gran cantidad de elementos que constituyen la trama y, en el seno de esta entidad literaria, brota una contradicción de hechos o una incongruencia.

La vida de Pedro Páramo —que se despliega en la novela que lleva su nombre (Rulfo, 1986)— y la trayectoria de Dionisio Pinzón —que se narra en *El gallo de oro* (Rulfo, 1980)— se ubican en el espacio irónico que propone Hutcheon. Ambos personajes surgen desde abajo para derrumbarse al llegar a la cumbre de su poder y al punto de realizar sus sueños. La ironía nace en el intersticio entre sus trayectorias ascendentes y las descendentes. En esta sección, se analizarán las similitudes y las diferencias en las personalidades y los comportamientos de los protagonistas a lo largo de su ascenso y en el momento del ocaso. Dichas características dan pie a la *ironía situacional* de Hutcheon en las tramas de estas obras de Juan Rulfo.

Pedro Páramo parece traer el ímpetu de ascenso en su sangre y Dionisio lo adquiere paulatinamente. Sin embargo, ambos parecen sedientos de poder y de caudal, como si hubieran sido hechizados por el fantasma filosófico de *La voluntad del poderío* de Nietzsche (1994: 30-270).

Al morir el padre de Pedro Páramo y al heredar la propiedad, el protagonista toma vuelo en el ascenso vertiginoso que marea con su atrevimiento a Fulgor Sedano, el capataz de la propiedad<sup>3</sup>:

*¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre don Lucas Páramo se había atrevido a hacerlo. Y de pronto este, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues!* (Rulfo, 1986: 47).

Lo que Fulgor Sedano no sabe es que Pedro Páramo nació para mandar, humillar y conquistar. No necesitaba lecciones ni la práctica para volverse un maestro en este arte. Desde el inicio de su trayectoria, la rapiña y el abuso de poder se manifiestan como reacciones naturales y automáticas. El ca-

---

<sup>3</sup> El análisis de la retórica de Pedro Páramo puede realizarse a través de la categorización de Abad (2005: 13-33).

cique innato se apresura a aumentar su caudal con la intención de rematar sus éxitos con la conquista del corazón de Susana San Juan.

Dionisio por su parte, como si estuviera impedido por su tullidez, avanza tentativamente por los sinuosos caminos que atraviesan la pobreza extrema, el desprecio y la desgarradora muerte de su madre. En una violenta dialéctica entablada con su entorno social, Dionisio sufre los castigos que se vuelven sus enseñanzas. Pierde a su gallo, sobre el que apostó todas sus esperanzas, pero aprende que no gana el mejor sino el más taimado.

Dionisio se despegaba de la moral que conlleva la pobreza y las ingenuas pérdidas en los palenques para tomar el camino que conduce al caudal y al respeto. Su aprendizaje ha sido tedioso como si él fuera una tenue sombra de Pedro Páramo, que tiembla y duda al llegar a cada mojón antes de tomar la decisión acertada y orientarse en la dirección apropiada. Sin embargo, su paso tullido descuenta las pisadas que lo separan de su sueño.

Así, Dionisio sigue la estela de Pedro Páramo con un paso tieso. Necesita retroalimentación, apoyo moral, duda en apropiarse de la didáctica nietzscheana sobre la rapiña pero termina por abandonar su moral, basada en «yo no hago eso», para encaminarse hacia el éxito que ofrecen los engaños en las ferias pueblerinas y los palenques:

*Supo entonces que, en este negocio de los gallos, no siempre gana el mejor ni el más valiente, sino que a pesar de las leyes, los soltadores están llenos de mañas y preparados para hacer trampa con gran disimulo (Rulfo, 1980: 59).*

Dionisio aprende a romper las costillas de sus gallos como si fueran la moral de una vida de antaño y paulatinamente se doblaba —sin romperse— bajo el peso de las sabias indicaciones que le prodigan los maestros del fraude. De manera paralela con la expansión de sus bolsillos, su ego y sus esperanzas se hinchan más que los gallos victoriosos. El aprendiz completa el círculo de su formación e individuación, la impráctica honradez fue trocada por la apremiante artimaña.

Los protagonistas de estas obras de Juan Rulfo se unen bajo el estandarte nietzscheano que declara la guerra al mundo externo y en el que el gusto por el juego, la maldad y el enfoque en el hito constituyen las principales estrategias. Pedro se vuelve el poderoso cacique gracias a su don natural: rapiña las tierras, altera los documentos, usurpa las propiedades de su esposa, compra al cura, entre otras hazañas; mientras Dionisio, lenta pero seguramente, sube la pirámide de su deseo por el poder.



Aunque Pedro y Dionisio compartan el gusto por el fraude y las riquezas, las mujeres de sus vidas los escinden en dos categorías distintas. Para Pedro Páramo, Susana San Juan es el fin último; mientras Bernarda Cutiño representa el medio en el ascenso de Dionisio Pinzón. En el desenlace de estas historias y la cristalización de las ironías situacionales, las mujeres reúnen a los protagonistas en el mismo costal de desgracias.

Desde la infancia de Pedro Páramo, Susana San Juan ocupa un lugar primordial. Su salida del pueblo, como si fuera arrancada de su pecho, abre una herida en el joven corazón que nunca se cierra. Esta lesión se devela como la motivación principal del cacique por adueñarse de todo lo que le rodea. Sometida al ímpetu de una lógica distorsionada, la mente de Pedro establece una ecuación en la que la riqueza representa el poder necesario para conquistar el amor de Susana.

Desde la concepción del deseo por el poder, Susana figura en la cima de la pirámide que Pedro anhela escalar. En su trayectoria, el medio y el fin nunca se confunden, permanecen claramente ubicados en los distintos niveles de prioridad y en las distintas etapas de su vida. Primero se adquiere el poder y luego se conquista el corazón de Susana.

Incluso, cuando se vuelve patente la imposibilidad de conquistar el amor de Susana, Pedro Páramo prefiere aferrarse a ella, aunque esto implique el suicidio. Su obsesión por la mujer inasequible se revela inagotable. Se encarga de despedir a la cuidadora de Susana para acercársele aún más y cuidarla personalmente. Estar a su lado ya no es una opción, sino la única manera de subsistir, independientemente de que lo lleve hacia la felicidad o la muerte. Como si fuera una ostra, Pedro encierra a Susana en su mundo interior y empieza a morir junto con ella. Una en la cama, el otro de pie, avanzan juntos hacia la muerte.

Asimismo, la vida de Dionisio Pinzón permanece ligada a una mujer, Bernarda Cutiño, pero esta cumple la función contraria a la que vimos en la relación Pedro-Susana. A despecho de algunos breves destellos de encanto amoroso que Dionisio acaso sintió, Bernarda se vuelve exclusivamente el talismán en su vida de jugador de naipes. Para él, la mujer representa el medio para el enriquecimiento y no el fin:

*Había descubierto y ahora lo confirmaba, que junto a ella le era difícil perder, por lo que se lanzaba muchas veces arriesgando más de lo que podía pagar, tentando al destino que siempre lo favorecía* (Rulfo, 2000: 73).

En la relación que se establece entre las mujeres y el dinero, los protagonistas actúan de maneras opuestas. Pedro no escatima fondos para acercarse a Susana y Dionisio no se tienta el corazón para sacrificar la vida de Bernarda a fin de seguir ganando en sus partidos de naipes. Uno invierte para acercarse a la mujer y el otro sacrifica a su esposa para ganar dinero.

Las mujeres parecen sometidas al poder de los hombres. Una es traída a la casa del cacique y la otra obligada a pasar el resto de su vida en la de Dionisio. Sin embargo, ellas juegan el papel primordial en el destino de sus amos, dan el paso fatídico que arrasa con la fortuna y la vida de los varones.

Cuando Susana muere, se acaba el mundo de Pedro Páramo: «Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas» (158). La *ironía situacional* de Linda Hutcheon se cristaliza en *Pedro Páramo* cuando una vida llena de esfuerzos logra reunir el caudal en forma de una pirámide y necesita solo una piedrita adicional, el amor de Susana, para ganar la apuesta existencial al completar el pico de la construcción triangular. Sin embargo, esta piedrita rueda hacia abajo y el mundo del hombre más poderoso del pueblo estalla en mil añicos para volverse un montón de escombros. Un elemento faltó y todo se derrumbó.

El cuerpo vigoroso e invencible del cacique encarna su destino, se vuelve un montón de piedras inútiles. Subió a la cima del poder para desplomarse en los últimos renglones de la novela: «Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras» (159).

El desmoronamiento simbólico e irónico del cacique se reproduce en el destino de Dionisio Pinzón. Al igual que Susana, Bernarda da un toquecito a Dionisio y este, como si fuera una enorme pirámide de naipes, se derrumba. Al morir, como si cometieran un suicidio, las mujeres condenan a sus amos. Uno pierde las ganas de vivir y el otro pierde su fortuna, no les queda más que desaparecer del mundo en el que parecían reinar.

La *ironía situacional*, basada en el destino de los hombres, parece sacada del molde «ojo por ojo». Ambos han recorrido su camino sin tomar en consideración la desesperación de las mujeres que se inmolaron para sortear la imposición de sus amos. Sin embargo, ellas caen como fichas de dómينو sobre los hombres y los derrumban. Los amos han sucumbido a las caídas de sus mujeres.

## 5. LA IRONÍA DE KIERKEGAARD

La ironía de Soren Kierkegaard se basa en la cancelación del mundo real, por ser indeseable, y en su sustitución por un ámbito acogedor (1968: 350-359). Siguiendo los parámetros de esta ironía, Susana San Juan, Bernarda Cutiño, Pedro Páramo y Dionisio Pinzón buscan —y a veces encuentran— salidas del ámbito indeseable para zambullirse —por lo menos instantáneamente— en el del bienestar.

Susana San Juan sufre un doble asedio, queda expuesta a las acechanzas de Pedro Páramo y a las de su padre. El primero necesita su amor para alcanzar su felicidad y el otro su cuerpo para trocarlo por una mina. En su entorno *real*, sus posibilidades de escape son sumamente limitadas, quizás inexistentes. Por tanto, Susana opta por un salto en una vorágine compuesta de sueños, locura y muerte.

La mujer huye de la realidad y se esconde tras la locura; no le importa que su padre la entregue al cacique del pueblo o que su cara se queme con la vela del padre Rentería. Su cuerpo se ha vuelto un objeto ajeno. Si Pedro Páramo o el fuego lo quieren, no tiene ningún inconveniente que se lo lleven:

*El padre Rentería la dejó acercarse a él; la miró cercar con sus manos la vela encendida y luego juntar su cara al pabito inflamado, hasta que el olor a carne chamuscada lo obligó a sacudirla, apagándola de un soplo* (Rulfo, 1986: 119).

El enajenamiento del cuerpo se aplica también a la noción del tiempo y del espacio. El «aquí» se vuelve «allá» y el «ahora» se diluye en un «siempre» mediante el fantástico número de prestidigitación que el sueño ofrece a Susana. Al asomarse al otro lado de la cortina del sueño, su mente se zambulle en la intimidad y el calor que provee su difunto esposo Florencio. Gracias a este brinco metafísico, Susana adquiere el derecho a un nuevo mundo, el de la felicidad kierkegaardiana<sup>4</sup>.

Así, Susana abandona su cuerpo a las fuerzas de un mundo, en el que reinan Pedro Páramo y el fuego, y compensa su pérdida con Florencio. El trueque, su cuerpo por el de su esposo, le parece una ganga y ella se adentra en las agitadas aguas que bañan su pasión resucitada.

---

<sup>4</sup> Podría resultar interesante leer sobre la noción del espacio el trabajo de Álamo (2006: 189-210).

La muerte resulta una prolongación del sueño con el que Susana se deshace por completo de su cuerpo y rompe definitivamente el cerco impuesto por sus *guardianes*. Así, se libera de las pesadumbres ocasionadas por las visitas del padre Rentería, el gato fastidioso, las contrariedades de Justina y otros pesares inimaginables por Pedro Páramo, quien vela su cuerpo abandonado.

Susana ha encarnado, aunque desprovista de su cuerpo terrenal, la ironía de Kierkegaard. Su salto ha superado los obstáculos erigidos en torno a ella para zambullirse en el mar erótico en el que nada Florencio. Su escapada se ha realizado gracias a una mezcla de locura, sueño y muerte.

También Bernarda Cutiño ha logrado de distintas maneras escapar del control varonil. Izó su gallardete en el que ondulaba el símbolo de la libertad y emprendió interminables andanzas por la faz de la tierra ganándose la vida con la canción. Bernarda no ha sido necesariamente más valiente que Susana, pero tuvo más éxito en el mundo regido por los hombres. Bernarda no solo logró una autosuficiencia económica, sino también alcanzó un estatus privilegiado que tradicionalmente pertenecía a los hombres: dirigía a un grupo de mariachis, disfrutaba la bebida y se regalaba una vida aventurera.

Para Bernarda, el mundo irónico-ideal de Kierkegaard no se encuentra tras la cortina del sueño o de la locura, sino en el mero cogollo de las actividades varoniles. Las peleas de gallos, la baraja, las cantinas y cualquier otro lugar poblado de hombres le permiten conjugar el fascinante aspecto de su cuerpo con su melodiosa voz para hechizar su entorno:

*La tal Bernarda Cutiño era una cantadora de gama corrida, de mucho empuje y de tamaños; que así como cantaba era buena para alborotar, aunque no se dejaba manosear de nadie, pues si le buscaban era bronca y mal portada (Rulfo, 1980: 54).*

A diferencia de Susana, quien encuentra el refugio en sus sueños, Bernarda precipita a los hombres en estos. Una vive en el mundo moldeado por los hombres y la otra lo moldea. Bernarda se ha elevado por encima de los hombres e impone las condiciones bajo las que vive y convive con ellos.

El matrimonio con Dionisio Pinzón y la hija, que surgió de este, no pudieron avasallar a Bernarda ni arrinconarla en una casa. Su personalidad chisporroteaba y ella retomaba sus andanzas por los caminos que llevaban a ferias y palenques. Sin embargo, a diferencia de la existencia atemporal de Susana, Bernarda cae presa del tiempo. El alcohol y los años destiñen el

timbre de su voz y arrugan su apariencia. Su poder sobre los hombres y la independencia caen a guisa de los gallos arrasados por espolones enemigos. Ha vivido la mayor y la mejor parte de su vida al lado de estos animales y termina por compartir su destino.

Dionisio Pinzón, al igual que Pedro Páramo, no pierde tiempo para aprovecharse del estado indefenso de la mujer. La arrastra de regreso a su casa a fin de que le brinde buena suerte en los juegos de cartas. Arrinconadas y desesperadas, las protagonistas optan por la salida del tánatos.

Aunque las dos mujeres encontraron escapes kierkegaardianos, una en los sueños y la otra en el deambular por el mundo, caen presas de los pacientes y astutos hombres que se dan la tarea de regir sus vidas sin pedirles su punto de vista en el asunto. La salida de estas del mundo terrenal queda marcada por la amargura que contrasta con sus deseos de vida y plenitud que buscan en el más allá.

Por otro lado, lo que Dionisio Pinzón intenta alcanzar —utilizando el trampolín irónico de Kierkegaard— no son ni la libertad ni la sensualidad erótica. Él necesita colmar la brecha de la pobreza en la que vivió y enterró a su madre. Este vacío es el punto de partida en la trayectoria de Dionisio y una herida que este trata de sanar amasando una fortuna.

Como la pobreza era extrema y la humillación que provocó resultó de dimensiones análogas, el caudal necesario para superar tal vacío psíquico rebasó las cantidades terrenales y tomó dimensiones astronómicas. La necesidad de alcanzar las estrellas para borrar las llagas internas dio vida a un deseo inasequible. Al igual que las secuelas dejadas por la miseria son imborrables, su deseo por compensarlas con posesiones materiales resulta inalcanzable. Por tanto, Dionisio nunca desemboca en un estado de paz y felicidad.

Avasallado por su pasión por las riquezas, Dionisio no duda un instante en sacrificar a su familia. Nunca prestó atención a la lenta mortificación de su esposa que consumía cantidades de licor, botella tras botella, durante largas noches que él dedicaba a la baraja. Tampoco la vida desenfadada de su hija recibió una enésima parte del cuidado que requería cada mano de cartas. Su mente y atención tenían un solo objetivo —la riqueza— y los seres humanos no eran parte de este.

Dionisio no logró concebir una noción precisa sobre la dimensión del caudal que deseaba porque su deseo no tenía límites. En otros términos, su mente no podía domar la codicia y, por tanto, era imposible definir la canti-

dad de bienes necesarios para cumplir con sus sueños. La búsqueda de lo inexistente condena al protagonista a un fracaso rotundo. Desde el mero inicio, la trayectoria de Dionisio estaba condenada al fracaso: la búsqueda de una quimera no se vuelve más que una vida fallida.

Los bienes materiales no colmaron su vacío porque los bienes concretos no llenan los huecos psíquicos. La imposibilidad de curar una herida afectiva con un valor material representa la causa de la derrota de Dionisio en el ámbito de la felicidad. La ironía de Kierkegaard nunca arraiga, ya que el protagonista toma el camino equivocado. Su mente se desorienta como si fuera un compás cuya manecilla se zafa y queda apuntando en una dirección equivocada.

Pedro Páramo posee una mente más sutil que la de Dionisio. Aunque esté obsesionado —como su contraparte— por un solo concepto, intenta ubicarse en el estado de bienestar kierkegaardiano a través de distintos subterfugios. Como no puede tener el amor de Susana, intenta aliviar su pena con algunos amoríos. Mientras su contraparte Dionisio nunca emprendió la búsqueda de un método alternativo al enriquecimiento que le hubiera permitido menguar sus dolores y adquirir un cierto grado de tranquilidad.

Pedro Páramo se da el gusto de seducir a las mujeres para así lograr un estado de bienestar que compensa la ausencia del amor de Susana. En ocasiones, las escenas se vuelven cómicas por la desesperación o la imposibilidad del cacique de llegar a sus presas. Su ama de llaves le deja rogarle en vano que le abra la puerta, al igual que la ventana de la chacha Margarita lo obliga a trepar como un gato gordo: «el cuerpo enorme de Pedro Páramo se columpiaba sobre la ventana de la chacha Margarita» (135).

En una ocasión, el narrador se acerca lo suficiente al cacique para desplegar los sentimientos y los deseos de Pedro Páramo que brotan en el cuerpo de una mujer:

*Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. «Puñadito de carne», le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. «Una mujer que no era de este mundo» (Rulfo, 1986: 139).*

En este esfuerzo de Pedro Páramo, se nota el deseo de transformar el cuerpo de una muchacha en el de Susana San Juan. A través de este impulso kierkegaardiano, el protagonista intenta crear un mundo que corresponda a su fantasía.

Sin embargo, así como Damiana nunca abre la puerta a la desesperada libido del cacique, la mente de Pedro Páramo nunca logra el truco de prestidigitación kierkegaardiana y recae en sombrías meditaciones llenas de apatía. Su mente no se abre lo suficiente para que el flujo de su imaginación desemboque en un mundo de fantasía.

La imaginación de Pedro Páramo para transformar su entorno se revela inferior a la de Susana San Juan. Ella ha logrado romper el cerco que el cacique y su padre levantaron en su derredor para irrumpir en una realidad mágica donde nadie más que su amado puede alcanzarla.

## 6. CONCLUSIÓN

Interpretando las ironías de Platón y de Booth en los relatos «La cuesta de las comadres» y «En la madrugada», el lector reconstruye distintamente las circunstancias en las que los protagonistas y los narradores se desempeñan. El primero se delata describiendo sus acciones y así teje una red de doblez en la que el lector lo visualiza enredado de pies a cabeza. Al percatarse de la fingida ignorancia del narrador —como sostiene la ironía de Platón—, el juicio de culpabilidad cae sobre él.

Por otro lado, Esteban logra capotear una y otra vez al lector al punto de que este, mareado por sus inconclusas indagaciones, abandone el caso y le gue el destino del protagonista a sus carceleros. La *ironía inestable* se instala entre los dichos y los hechos del relato dejando, para la mayoría de los lectores, la cuestión de la culpabilidad de Esteban inconclusa. Esta perspectiva, tan incierta como la define la Ironía inestable de Booth, insufla la incertidumbre en el lector quien se pregunta si debería abrir o echar la llave a la puerta de su celda.

Ahora bien, la *ironía situacional* de Linda Hutcheon y la de Kierkegaard —analizadas en las obras más extensas de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*— escinden a los protagonistas en dos grupos: hombres y mujeres. En ambas obras, los hombres fallan una y otra vez. No logran finalizar sus proyectos: Dionisio queda sin sus riquezas y Pedro Páramo sin el amor de su vida. Los vanos esfuerzos de los varones contrastan con el destino de las protagonistas que logran librarse del asedio de los hombres. El contraste temático, el triunfo de las débiles sobre los poderosos, corresponde a los paradigmas de la *ironía situacional* de Linda Hutcheon. La pirámide de poder ha sido invertida en estas obras de Rulfo. Susana San Juan y Bernarda Cutiño encarnan la exitosa zambullida en un mundo

fantástico que propone la ironía de Kierkegaard. Los sueños, la locura y el alcohol proveen los medios para las escapadas femeninas. Y cuando estos medios de transición resultan insuficientes para la permanencia en un mundo ideal, ellas toman el camino de la muerte que remata en la ironía kierkegaardiana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD NEBOT, F. (2005). «'Retórica': apuntes sobre la palabra y la cosa». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, 13-33 (también puede leerse en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).
- ÁLAMO FELICES, F. (2006). «La caracterización 'del personaje novelesco: perspectivas narratológicas'». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 15, 189-210 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).
- BOOTH, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- HUTCHEON, L. (1992). «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». En *De la ironía a lo grotesco*. H. Silva (ed.), 117-129. México: Universidad Metropolitana Iztapalapa.
- KIERKEGAARD, S. (1968). *The Concept of Irony, with Constant References to Socrates*. Bloomington: Indiana University Press.
- NIETZSCHE, F. W. (1994). *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF.
- RULFO, J. (1980). *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Ediciones Era.
- (1986). *Pedro Páramo*. México: FCE.
- (2000). «En la madrugada». En *El Llano en llamas*, 53-62. México: FCE.
- (2000). «La cuesta de las comadres». En *El Llano en llamas*, 17-30. México: FCE.
- VELLACOTT, P. (1975). *Ironic Drama*. London: Cambridge University Press.

Recibido el 25 de febrero de 2013.

Aceptado el 19 de septiembre de 2013.