

PEDRO PÁRAMO DE JUAN RULFO: IMÁGENES Y VOCES DE LA CARNAVALIZACIÓN LITERARIA

Pedro Páramo, by Juan Rulfo: Images and Voices of Literary Carnivalization

Jefferson Plaza

Escuela de Idiomas Modernos
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela-UCV
Caracas 1051, Venezuela. Telef.: (58 212) 605 29 24
jefferson21@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo se propone una lectura de la novela *Pedro Páramo* desde la teoría de la carnavalización literaria. El ámbito de lo carnavalesco no solo remite a un carácter festivo y burlesco, supone la superación momentánea de los códigos y rígidas normas de las instituciones oficiales. Aunque el poder del caudillo parece inquebrantable, el desarrollo de la novela va mostrando tanto su auge como su estrepitosa caída. Esta investigación quiere ahondar en algunos elementos de la novela que configuran el derrocamiento del caudillo porque en ellos se reconoce la categoría de lo carnavalesco. Poco se han destacado imágenes como el banquete ofrecido a los campesinos insurgentes por un Pedro Páramo disfrazado de siervo, la coronación del Tilcuate, la locura y la muerte de Susana San Juan, la apacible Comala poseída por el carácter frenético de una fiesta, la historia no oficial contada por la mendiga Dorotea y el lento padecer de Pedro Páramo que lo conduce a la muerte. Todos estos elementos de la novela van configurando un mundo alternativo, ambivalente y renovado que va socavando y destruyendo la inmutabilidad del poder representado en Pedro Páramo.

Palabras clave: *Pedro Páramo*, literatura carnavalizada, lógica de la ambivalencia, lo grotesco, cultura popular

ABSTRACT

In this article we approach the novel *Pedro Páramo* from the perspective of the theory of literary carnivalization. The concept of “carnavalesque” does not only include festive and burlesque elements but also the momentary overturning of the codes and rigid norms of official institutions. Although the power of the caudillo seemed unshakeable, the development of the novel shows both his peak as well as his precipitous downfall. The objective of this study is to examine in detail some elements of the novel that shape the caudillo’s overthrow, since it is possible to recognize carnivalesque traits in them. There are images in the novel that have been rarely analyzed, such as the banquet that Pedro Páramo, disguised as a servant, offered to the insurgent peasants, Tilcuaté’s coronation, Susana San Juan’s madness and death, the peaceful Comala possessed by the frenzy of a party, the unofficial story told by Dorotea the beggar, and Pedro Páramo’s slow disease which leads him to his death. All these elements form an alternative, ambivalent and renewed world, which undermines and destroys the immutability of power, represented by Pedro Páramo.

Keywords: *Pedro Páramo*, carnivalized literature, logic of ambivalence, the grotesque, popular culture

**Pedro Páramo de Juan Rulfo :
images et voix de la carnavalisation littéraire**

RÉSUMÉ

Ce travail vise à faire une lecture du roman *Pedro Páramo* fondée sur la théorie de la carnavalisation littéraire. Le domaine du carnavalesque ne renvoie pas seulement à un caractère festif et burlesque, mais aussi au dépassement temporaire des codes et des normes rigides des institutions officielles. Bien que le pouvoir du caudillo semble inébranlable, tant son essor que son effondrement étourdissant sont montrés au cours du roman. Cette recherche vise à approfondir plusieurs éléments encadrant le renversement du caudillo, du fait que la catégorie du carnavalesque peut y être reconnue. Parmi les images du roman rarement discutées l’on trouve le banquet que Pedro Páramo, déguise en serf, offre aux paysans insurgés,

le couronnement de Tilcuate, la folie et la mort de Susana San Juan, le caractère frénétique d'une fête possédant la paisible Comala, l'histoire non officielle racontée par la mendicante Dorotea et le malaise lent qui mène Pedro Páramo à la mort. L'ensemble des éléments ci-nommés construit un monde de plus en plus alternatif, ambivalent et renouvelé qui sape et détruit progressivement le pouvoir représenté par Pedro Páramo.

Mots clés : *Pedro Páramo*, littérature carnavalescée, logique de l'ambivalence, le grotesque, culture populaire

**Pedro Páramo de Juan Rulfo:
imagens e vozes da carnavalização literária**

RESUMO

Neste artigo se propõe uma leitura do romance *Pedro Páramo* a partir da teoria da carnavalização literária. O âmbito do carnavalesco não se refere apenas a um tipo de festa e deboche, mas também à definição momentânea dos códigos e das regras rígidas de instituições oficiais. Embora o poder do caudilho pareça inabalável, o desenvolvimento do romance mostra tanto sua altivez quanto sua queda vertiginosa. Esta pesquisa pretende aprofundar em alguns elementos do romance que mostram a derrubada do caudilho, porque neles é reconhecida a categoria do carnavalesco. Pouco tem sido destacadas as imagens como o banquete oferecido a os camponeses insurgentes pelo Pedro Paramo fantasiado de servo, a coroação de Tilcuate, a loucura e a morte de Susana San Juan, a pacífica Comala possui pelo caráter frenético de uma festa, a história não oficial contada pela mendiga Dorotea e o lento sofrimento de Pedro Páramo que o leva à morte. Todos esses elementos do romance vão definindo um mundo alternativo, ambivalente e renovado que vai atingindo e destruindo a imutabilidade do poder, representado por Pedro Páramo.

Palavras chave: *Pedro Páramo*, literatura carnavalescée, lógica da ambivalência, o grotesco, cultura popular

Recibido: 02/12/16

Acceptado: 03 /04/17

PEDRO PÁRAMO DE JUAN RULFO: IMÁGENES Y VOCES DE LA CARNAVALIZACIÓN LITERARIA

A la memoria de Francesca Polito.

Pedro Páramo (1955/2004) marca un hito en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Su repercusión la ha llevado a ser considerada una de las obras precursoras del realismo mágico latinoamericano. La novela recrea grandes temas de la literatura universal —el amor, la locura, la fatalidad, la soledad, el poder y la muerte— situándolos en el contexto de un México en transición: los tiempos de las revoluciones buscan derrocar un poder casi feudal, corrupto y represor representado en la novela por Pedro Páramo. La obra recrea el paso devastador del caudillo por Comala, un pueblo que poco a poco se va desdibujando y se va convirtiendo en un escenario brumoso, fantasmal en el que es difícil establecer los límites entre la vida y la muerte. Todo comienza y termina con un viaje: Juan Preciado va tras la búsqueda de sus orígenes; su madre le exige que vaya a reclamar lo que es suyo, eso que le ha quitado su padre, Pedro Páramo. Ese viaje está construido desde una magistral ambigüedad: Preciado recrea la historia de Comala y su padre a través de diálogos con personajes cuya existencia pareciera situarse en una suerte de purgatorio en el que no hay cabida para la redención; sin embargo, las almas que penan y transitan por esta Comala fantasmal no desean ni añoran la vida que perdieron: el infierno terrenal representado en el pueblo vivo es una carga mucho más pesada de llevar. Los diálogos se alternan con el monólogo interior. Hay una voz reflexiva y transgresora que cuestiona el destino de Comala: Dorotea, la loca y vagabunda del pueblo, una consciencia deformada e irracional que no acalla la maldad de Pedro Páramo, las terribles acciones de su hijo Miguel y todas las injusticias que sumieron a este pueblo en la miseria y la autodestrucción.

Pedro Páramo es sin duda uno de los personajes más complejos de la historia. De ser un muchacho humilde y soñador, se convierte en un hombre adinerado gracias a un matrimonio por conveniencia. El poder lo seduce. Va destruyendo poco a poco a sus rivales y enemigos. Despoja a su mujer y a su propio hijo de sus bienes. Corrompe a las instituciones oficiales y termina siendo él la única autoridad de Comala. Se transforma en una suerte de señor feudal cruel y despótico cuya única

debilidad es la profunda pasión que siente por Susana San Juan, su amor idealizado de la juventud. Pedro Páramo construye y asiste a su propia coronación, pero también se observa en el desarrollo de la novela su lento y desgarrador derrocamiento. Hay una serie de personajes y episodios que van demoliendo el poder fáctico del caudillo. Se configura así una suerte de contraideología en la que voces transgresoras como la de Dorotea y de los campesinos insurgentes van desdibujando y destruyendo el poder fáctico configurado en la persona del personaje protagonista; la novela juega con estructuras de lo carnavalesco como la irracionalidad y la locura representada en Susana San Juan, personaje que desnuda un espacio frágil en el alma del caudillo. Susana San Juan muere feliz, se burla del Padre Rentería y del dolor de Justina, tampoco se arrepiente de sus "pecados". Pedro Páramo siente un profundo dolor e intenta que los habitantes de Comala se sumen a su duelo. Ellos festejan frenéticamente, perciben una libertad inusitada. El caudillo promete vengarse del pueblo, decide que no moverá un dedo por Comala, la abandonará a su suerte y la dejará morir junto con él. Se convierte en una suerte de padre castrador, un monstruo que devora a sus propios hijos. La fiesta y la liberación frenética del pueblo significarán la posterior ruina y muerte de Comala.

En todos los episodios y personajes hasta ahora descritos se observa una estética que se asocia a la literatura carnavalizada, por lo que esta investigación se propone un análisis de las intermitencias carnalescas de la novela a la luz de la teoría de la carnavalización literaria del teórico ruso Mijaíl Bajtín que se expondrá en el siguiente apartado.

I. MIJAÍL BAJTÍN Y LA CARNAVALIZACIÓN LITERARIA

Mijaíl Bajtín¹, en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el*

¹ Mijaíl Bajtín (1895-1975) es uno de los más importantes críticos literarios del siglo XX. Una de sus contribuciones más importantes es, sin duda, la investigación exhaustiva de la cultura popular en la época medieval y el Renacimiento. Precisamente, esta investigación se servirá de la obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965/2003) como uno de las propuestas teóricas centrales de este análisis. Otra obra complementaria del autor que sirvió como sustento teórico fue *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963/1986).

Renacimiento. El contexto de François Rabelais (2003), muestra cómo la fiesta representa una de las formas expresivas más profundas de la civilización humana. Sería un error subestimar su significación ya que lo festivo no solo se circunscribe a un carácter de retribución del trabajo colectivo o a una “necesidad biológica” de descanso. Las celebraciones tienen un contenido, expresan una concepción particular del mundo porque están íntimamente relacionadas con el mundo de los ideales, los “objetivos superiores” de la humanidad, los sueños y anhelos utópicos de cualquier sociedad. Esta obra de Bajtín especifica en su título y, por supuesto, en su contenido, que el contexto cultural tomado en cuenta es el de la Edad Media y el Renacimiento, es decir, periodos marcados por un régimen feudal, opresor, dominante y jerárquico que no concedía ninguna forma de disenso u oposición al poder oficial. Las fiestas populares eran el único resquicio de libertad, la abolición de todo poder oficial. En este sentido, Bajtín afirma lo siguiente:

Bajo el régimen feudal existente en la Edad Media, este carácter festivo, es decir la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares y públicas. La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.

En cambio, las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente. Los lazos con el tiempo se volvían puramente formales, las sucesiones y crisis quedaban totalmente relegadas al pasado. En la práctica, la fiesta oficial miraba sólo hacia atrás, hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente. (2003: 14-15).

Las fiestas oficiales pretendían perpetuar el sentido de inmutabilidad de todas las normas que exaltaban el poder de las clases dominantes. Se acentuaban las jerarquías y distinciones sociales, los tabúes religiosos, políticos

y morales. En cambio, el carnaval medieval rompía abruptamente todos esos paradigmas porque representaba una victoria sobre los estamentos oficiales: la liberación transitoria del pueblo de todas las imposiciones ya descritas. Es importante analizar cómo toda festividad que se organizaba de manera cómica difería extremadamente de las celebraciones oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Uno de los ejemplos más claros es el carnaval, rito que creaba una suerte de mundo paralelo a la oficialidad en donde cualquier utopía podía concretarse. El bufón podía convertirse en rey así fuera sólo dentro del efímero tiempo de la celebración. En este rito, el individuo comienza una nueva vida que le permite establecer nuevas relaciones, libres de alienación, encasillamientos y jerarquías.

La categoría de lo carnavalesco significa, para Bajtín, el espacio de la "cultura no oficial"; el estadio máximo de la libertad que se aparta de todo yugo de la ideología dominante para hacer escarnio y burla de sus "rígidas estructuras organizacionales". El escarnio y la burla producen un trastorno momentáneo del mundo social jerarquizado para construir un suerte de "mundo al revés" en donde se ridiculizan las figuras autoritarias, ya sean aristocráticas, religiosas o familiares, a través de personajes paródicos que cumplen análoga función, pero en un medio festivo e irreverente que anula la imagen y las acciones representadas por la fuerza y el poderío de las clases dominantes.

Otro aspecto interesante es que el carnaval se diferencia de otro tipo de espectáculos porque anula toda barrera o distinción entre actores y espectadores. La abolición del escenario y de todo artificio del mundo teatral se hace para que todo el pueblo viva desde la pasión y el desenfreno. En el desarrollo de la fiesta el pueblo vive de acuerdo a nuevas leyes que, lejos de ser impositivas, son la utopía de la completa libertad. El carnaval pasa a ser un estado peculiar en el que todo individuo que participa se renueva y resucita. Esta es la esencia misma de esta fiesta, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente. Los participantes de este rito no concurren pasivamente a una celebración más, la viven de cerca porque son protagonistas de un mundo de iguales que se rige por sus propias leyes y tiene su propia lengua. En este sentido, Bajtín afirma que:

A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria (en los que

incluimos las saturnales) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes, (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y de lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo «al revés». Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular. (2003: 16).

Mijaíl Bajtín (1986), en su estudio *Problemas de la poética de Dostoievski*, había demostrado que algunas imágenes (como, por ejemplo, la coronación y el destronamiento, la fiesta, la plaza, la escasez y la abundancia, etc.) entran en la literatura, y, por decirlo así, la carnavalizan. Este fenómeno es, precisamente, lo que en esta obra Bajtín denomina “carnavalización literaria” o *literatura carnavalizada*: “aquella literatura que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otras forma del folklore carnavalesco” (1986: 152).

Bajtín (1986 y 2003) afirma que hay cinco grandes rasgos a través de los cuales se pueden caracterizar las peculiaridades de la literatura carnavalizada: el primero es el “principio de la vida material y corporal” en el que abundan imágenes alusivas a las necesidades naturales y los placeres carnales: la bebida, la fornicación, la defecación, la enfermedad. El cuerpo y la naturaleza se funden y se entremezclan, estableciendo así la imposibilidad de separar lo terrenal de lo corporal, idea que da al traste con ciertos

principios dogmáticos de la iglesia católica referidos a la categorización de los pecados capitales. El segundo rasgo es “la oscilación entre lo alto y lo bajo”: alusiones a las partes inferiores del cuerpo (el vientre y los genitales) en las que se concretan el coito, la defecación y el alumbramiento. Las imágenes del cuerpo fecundo y creador de vida se relativizan con la sangre, el dolor y el excremento. El tercer rasgo es “la degradación paródica”: el carnaval se construye a través de imágenes y motivos que aluden a la risa liberadora y burlesca y al desenfreno: el rey derrocado por el bufón. Su destronamiento da paso al dominio de tres figuras dialógicas que trastocan y transforman el poder al caricaturizarlo: el truhan, el bufón y el vagabundo. En el mundo de lo posible se asiste a la coronación de los bobos y deformes que, por instantes, se adueñan de los estamentos oficiales.

El cuarto rasgo del carnaval medieval es “lo grotesco”. Las imágenes grotescas disuelven la uniformidad y singularidad del cuerpo humano: este oscila entre el nacimiento y la muerte; la vida que se pasea por la cuna y la mortaja; el hombre que se funde a través del coito con otro ser; la belleza humana se mezcla con las imperfecciones del ser, por lo que abundan las imágenes que aluden a la deformación y mutilación del cuerpo. El cuerpo se presenta como un ente inacabado y en constante evolución.

El último rasgo que se debe destacar es “la máscara” o la negación de la identidad en su sentido único. Escondarse tras una máscara es una suerte de violación de los límites naturales del ser humano, para dar paso a la experiencia del cambio y la metamorfosis. La máscara está ligada a aspectos como la ridiculización, el travestimiento paródico, el juego de la vida, la relativización de la realidad y la disolución de las imágenes individuales, en fin, la duplicidad del hombre que desea y se permite ser un otro. El carnaval medieval estaba lleno de marionetas y figuras diabólicas, expresiones de lo inferior y material, más que de lo terrorífico (imagen impuesta por la oficialidad religiosa).

Ahora bien, ¿en qué medida los aspectos caracterizadores de la literatura carnalizada se reflejan en la novela *Pedro Páramo*? Para dar respuesta a esta pregunta, en los siguientes apartados se analizarán una serie de episodios y personajes de la novela desde los postulados teóricos que se han descrito. Lo que a priori se observa en las intermitencias carnales de la novela es la destrucción del monologismo representado en el personaje Pedro Páramo; la pluralidad de voces procede a construir

un discurso heteroglósico en el que de manera excéntrica e irracional los personajes de abajo, los oprimidos, se expresan y actúan en contra del caudillo y su poder fáctico. Los elementos carnalescos se configuran como un contradiscurso a través del cual fluctúan grandes críticas sociales en torno al poder y a la condición del campesinado mexicano en la primera mitad del siglo XX. Ese contradiscurso se alimenta de elementos festivos y de la irracionalidad de la locura, así como de imágenes que aluden a lo grotesco. El primer episodio carnalesco que se analizará está enmarcado en una suerte de banquete que el caudillo ofrece a unos campesinos insurgentes. Los pobres se sientan a la mesa del gran señor en condición de iguales, al menos en apariencia.

2. EL BANQUETE Y LA FIESTA EN PEDRO PÁRAMO

Una de las conclusiones a la que llegó Bajtín (2003: 256-257), estudiando la obra de Rabelais, era que el mejor escenario para expresar la verdad en su plena libertad y franqueza se daba en el ambiente del banquete. Para el crítico, en el banquete está “la esencia misma de la verdad” definida como “interiormente libre, alegre y materialista”. Además, el sistema de imágenes del banquete es el escenario más idóneo para una verdad que es “absolutamente intrépida y alegre”. Dice Bajtín al respecto:

El pan y el vino (el mundo vencido por el trabajo y la lucha) anulan todo temor y liberan el lenguaje. El encuentro alegre y triunfal con el mundo, que se produce mientras el hombre vencedor (que traga al mundo sin ser tragado por él) come y bebe, está en profunda armonía con la esencia misma de la concepción rabelesiana del mundo. Esta victoria sobre el mundo en el acto del comer era concreta, consciente, material y corporal; el hombre sentía el sabor del mundo vencido. El mundo alimentaba y alimentaría a la humanidad. Es esto lo que hace que no haya el menor atisbo de misticismo, el menor atisbo de sublimación abstracta e idealista en la imagen de una victoria sobre el mundo. (2003: 257).

Bajtín (2003) transmite —a través de esta imagen de victoria y libertad, amparada en el deseo de expresar la verdad— la búsqueda y el anhelo de

un mundo futuro, resucitado y renovado. Este marco es ideal para introducir la llegada de los campesinos insurgentes a la casa de Pedro Páramo. El caudillo y los campesinos representan dos dimensiones antagónicas, dos mundos en una lucha en la que hasta ahora el caudillo ha sabido imponer, con la violencia y el engaño, su ley y su poder alienante. Ante el temor que producen los vientos revolucionarios y las reivindicaciones, Pedro Páramo decide astutamente recibir a los campesinos con una cena de tortillas, frijoles y chocolate. Los campesinos se sientan a la mesa del patrón y comen junto a él. Devoran con ansiedad los alimentados ofrendados por el patrón. Se sienten dichosos, la comida y la bebida los van desinhibiendo. Estas imágenes invierten momentáneamente los roles, creando así un efecto de igualdad y de triunfo.

Hay una rápida escena de coronación en el sentido de que los pobres por un instante reinan en la mesa del rico y su palabra es la ley. Al terminar los campesinos de comer, Pedro Páramo rompe el silencio y les pregunta: “-Patrones -les dijo cuando vio que acababan de comer-, ¿en qué más puedo servirlos?” (Rulfo, 2004: 153). El caudillo no destaca su condición de dueño de Comala. Es hábil, no consagra la desigualdad y en su mesa reina una forma especial de “contacto libre y familiar”. Pedro Páramo usa una falsa humildad, se disfraza, se pone la máscara de siervo y los campesinos se ilusionan con la posibilidad de ser amos. Todo banquete está relacionado con un carácter victorioso, se trata del triunfo avasallante del hombre sobre la naturaleza. En la mesa del patrón, los insurgentes se sienten triunfadores: su coronación es el marco adecuado para toda una serie de “acontecimientos capitales”: exigen al patrón (disfrazado de siervo) que contribuya a la causa de la Revolución; toman la palabra, revelan las causas de su levantamiento en armas, incluso, uno de ellos expresa lo que piensa de los caudillos. A modo de denuncia, uno de los campesinos dice libremente todo lo que siente por Pedro Páramo.

—Yo sé la causa —dijo otro—. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastroero y a ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.

—¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? —preguntó Pedro Páramo—. Tal vez yo pueda ayudarlos.

—Dice bien aquí el señor, Perseverancio. No se te debía soltar la lengua. Necesitamos agenciarnos un rico pa que nos habilite, y qué mejor que el señor aquí presente. ¡A ver tú, Casildo, como cuánto nos hace falta?

—Que nos dé lo que su buena intención quiera darnos.

—Éste “no le daría agua ni al gallo de la pasión”. Aprovechemos que estamos aquí, para sacarle de una vez hasta el maíz que trai atorado en su cochino buche. (Rulfo, 2004: 153).

Se observa en esta escena que queda anulado todo resquicio de temor, ya no se reflejan las distancias jerárquicas entre las clases sociales. La oficialidad es destronada, los caudillos son unos “móndrigos bandidos” y “mantecosos ladrones” por su capacidad de ser resbaladizos, por sus modales suaves pero engañosos. Y con ironía se habla del “señor gobierno” a quien se le hablará a punta de “balazos”. Sin embargo, el carnaval es efímero como una suerte de juego de auge y caída. Los insurgentes son engañados por la falsedad de Pedro Páramo, quien no les da todo lo prometido y convierte al Tilcuate (uno de sus hombres) en el jefe de la revuelta. Entonces, se puede afirmar que se da una suerte de inversión de los roles: si en el carnaval medieval se proclamaba rey al bufón o se elegía a un papa de la risa en la fiesta de los locos, Pedro Páramo corona al Tilcuate, lo convierte en la máxima autoridad de “los insurgentes” y le hace creer que lo libera de cualquier sumisión o yugo: “-No, Damasio, el jefe eres tú. ¿O qué, no te quieres ir a la revuelta? -Pero si hasta se me hace tarde. Con lo que me gusta a mí la bulla” (p. 154). El caudillo le deja claro que necesita de sus consejos y su ayuda; Pedro Páramo se aprovecha del Tilcuate para salvaguardar su poder y su dominio y la única manera de hacerlo es unirse a los que buscan cambios y reivindicaciones para así poder mantener su condición de terrateniente poderoso; sus habilidosas acciones lo acercan a un personaje icónico de la literatura italiana del siglo XX, Tancredi, el sobrino predilecto del príncipe Salina en *Il Gattopardo*².

² En la novela *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, el protagonista Don Fabrizio es un noble que está presenciando la caída del reino borbónico en

En este nuevo orden creado por Pedro Páramo, el Tilcuate vive la misma efímera alegría del bufón que por unas horas es rey, se siente triunfante, siente que ha destronado a su patrón. De esa inversión de roles Bajtín afirma lo siguiente: “había que invertir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo inferior material y corporal, donde moría y volvía a renacer” (2003: 78). La coronación del Tilcuate remite a ese mundo carnavalesco lleno de relatividad y evolución. En la novela estos conceptos se reflejan desde la aparición de los campesinos insurgentes, quienes representan lo nuevo, la verdad naciente, son “detonadores” contra toda pretensión de “inmutabilidad o “intemporalidad” de un régimen dominante. Por su parte, Pedro Páramo representa lo antiguo, lo que se niega a morir; de allí su metamorfosis como única posibilidad de perpetuación.

El sistema de “imágenes del banquete” no es la única representación de una inversión o trastorno en el orden social establecido impuesto por todo lo que representa Pedro Páramo. Por ello, es oportuno analizar la significación de la fiesta en Comala. Bajtín (2003: 228-232) plantea que, por su carácter utópico, toda forma de la fiesta popular mira hacia el porvenir; reivindica un ánimo de victoria sobre el pasado que se refleja en el triunfo de la abundancia “de los bienes materiales, de la libertad y la igualdad y la fraternidad” (2003: 230). En esa configuración de un mundo utópico, el pueblo unido por la celebración se siente triunfante, fuerte, incluso inmortal. Pero la simbología de la fiesta va más allá de la concepción simplista de la necesidad de descanso, recreación o retribución del hombre por su duro trabajo. Según afirma Bajtín (2003), las fiestas a través de la historia han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. Una celebración se revela como un elemento regenerador del pueblo, cuyos principios son las sucesiones

Sicilia. En unos de los episodios más significativos de la novela, el príncipe tiene una conversación importante con su sobrino Tancredi. El joven va a despedirse del tío porque decidió unirse a los secuaces de Garibaldi, quien representaba una grande amenaza contra el régimen dominante. El príncipe no entiende tal hazaña. Su sobrino, con convicción y fuerza, se lo explica y le dice una frase que lo sorprende muchísimo: “Si queremos que todo permanezca como está, es necesario que todo cambie”. El príncipe despide a Tancredi con un abrazo e incluso, en un gesto de tímido apoyo, decide dar unas cuantas onzas de oro para subsidiar esa revolución.

y renovaciones, el cambio, que se manifiesta en el “juego cómico de la muerte-resurrección”. Este proceso sólo podía lograr su plenitud en el carnaval porque en esta fiesta el pueblo adoptaba una segunda vida, el pueblo se adentraba “en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.” (2003: 15).

Según Bajtín (2003), todas las formas e imágenes relacionadas con la vida de la fiesta popular durante la Edad Media causaban en el pueblo una sensación de unidad y de fuerza. El carnaval ridiculiza y se mofa de toda estructura de dominación, demostrando la “relatividad del poder existente y de la verdad dominante” (2003: 230) y además, esta fiesta abre paso al nacimiento de nuevas formas de organización, donde el escenario de la plaza pública era el protagonista de una nueva “comunicación inconcebible” dentro de cualquier situación normal.

La muchedumbre en regocijo que llena la plaza pública no es una muchedumbre ordinaria. Es un todo popular, organizado a su manera, a la manera popular, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política, en cierta medida abolida por la duración de la fiesta.

Esta organización es, ante todo, profundamente concreta y sensible. Hasta el apretujamiento, el contacto físico de los cuerpos, está dotado de cierto sentido. El individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular. En este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse (por medio de los disfraces y máscaras). Al mismo tiempo, el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales. (2003: 229).

En este sentido, la fiesta erradica todo tipo de alienación. En esta “segunda vida” el hombre volvía a sentirse igual entre sus semejantes. Esta atmósfera utópica motiva al hombre a mirar “hacia el porvenir”, a colmar esa ansia por un mejor destino y a completar una “metamorfosis inacabada”, a cumplir ese proceso de “muerte-renovación.” La fiesta, en el sentido bajtiniano, presupone un momento de crisis, de transformaciones, de relatividad y ambivalencia.

En *Pedro Páramo* se asiste a una fiesta que remite a lo carnavalesco sobre todo porque está impregnada de su carácter ambivalente. La fiesta se desarrolla en medio del funeral de Susana San Juan, la esposa del caudillo y señor de Comala. Estos dos hechos se desarrollan paralelamente y están unidos indisolublemente, por lo que se analizará en un primer momento la agonía y muerte de Susana y posteriormente el inicio de la fiesta.

El primer episodio que se debe analizar es el último diálogo entre el padre Rentería y la agonizante Susana San Juan, a quien el padre intenta darle la extremaunción. Cuando llega el sacerdote, Susana pareciera estar inmersa en otro mundo, liberada de toda cadena, sumergida en el recuerdo de su amor idílico por Florencio: “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...” (Rulfo, 2004: 168). El padre utiliza todos los medios posibles para que muestre algo de arrepentimiento; trata de persuadirla, le muestra el mundo de los condenados, quiere imponer el miedo a través de un lenguaje que, como diría Bajtín, alude a la intimidación y a la “intolerancia lúgubre y unilateral”. El sacerdote susurra al oído de Susana imágenes que remiten a la disolución del cuerpo, el desgarramiento, el despedazamiento y lo tétrico de la muerte.

– Trago saliva espumosa; mástico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada... (2004: 168).

Susana está lejos del miedo, se ha liberado, no hay espacio en su corazón para las imágenes sombrías que describe el padre; él mismo se sorprende cuando se dibuja una sonrisa en el rostro de la mujer. La risa funciona como un mecanismo que busca destronar el poder dogmático de la religión representado en el sacerdote. Rentería insiste y continúa en sus vanos esfuerzos por escuchar palabras de arrepentimiento.

Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su Cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y

no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor. (2004: 168-169).

La imagen del fuego, la hoguera, la visión del sacerdote de esa "ira del Señor" que aniquila, que convierte en lumbre, que desgarrar, no atemoriza a Susana; ella se refugia en el amor y en su locura: "Él me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor" (p. 169). El padre agrega: "-Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores" (p. 169); y ella solo alcanza a responderle: "¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño". Después de la partida del padre, Susana parece recobrar la vida por solo un instante y pide que la dejen en paz: "-¡justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!" (p. 169). Cuando se queda totalmente sola, siente que "la cabeza se le clavaba en el vientre", que se "le cortaba la respiración" y así muere. Esa muerte es el principio de la liberación colectiva³ del pueblo del dominio de Pedro Páramo, pero también es el inicio de la decadencia de Comala.

³ Es interesante observar cómo la imagen de la fiesta está también presente en el cuento "Los funerales de la Mamá Grande", de Gabriel García Márquez, publicado en 1962, aunque con notables diferencias. Rulfo, desde lo elíptico, describe cómo Comala se adentra en una atmósfera momentánea de alegría, felicidad y una sensación de un nuevo comienzo, eso que Bajtín llamaría "la segunda vida del pueblo", mientras que en García Márquez la imagen de la fiesta y sus "efectos temporales" está completamente dilatada. En "Los funerales de la Mamá Grande" se relata la "nacional conmoción" que causó la muerte de esta mujer, de la Mamá Grande; era ella quien lo manejaba todo en Macondo, tenía influencias gubernamentales y además era la dueña de todas las tierras del pueblo. Su muerte significó la liberación de todo "yugo" o "sumisión" a su dominio. El fin de la Mamá Grande es la cierta posibilidad de la renovación y resurrección de un Macondo castrado y oprimido por su avasallante poder. El pueblo se llenó de gentes de todas partes que vinieron a verla por última vez: el presidente, el sumo Pontífice, pero también guajiros, contrabandistas, arroceros, prostitutas, hechiceros y bananeros. Entre la muchedumbre comenzaron a escucharse "rugidos de júbilo", desfilaron "las reinas nacionales de todas las cosas habidas y por haber". Entre esa alegría y desenfreno se hacía espacio "el grandioso féretro de la Mamá Grande", se le dieron todos los honores que había soñado. Después de catorce días

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despierta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: "¿Qué habrá pasado?", se preguntaban. (p. 170).

La muerte de Susana San Juan ocurre el 8 de diciembre, el día de la Inmaculada Concepción, momento relacionado con la vida, el nacimiento y el futuro. Hay dos atmósferas contradictorias: el dolor de Pedro Páramo quien se enfrenta al trago amargo de perder definitivamente ese amor inalcanzable y la alegría desbordante de un pueblo que se libera y se deja llevar por una fiesta frenética y delirante. La muerte de Susana se alterna con la momentánea resurrección del pueblo: la vida entre la cuna y la mortaja de la que habla Mijaíl Bajtín (2003). La muerte de Susana condena al caudillo, quien ve desmoronarse los últimos resquicios de su poder: lo festivo renueva y reverdece a Comala aunque solo sea por un tiempo efímero. El caudillo se suma en el más profundo duelo y lógicamente pretende que ese pueblo que domina lo acompañe en un dolor que es impuesto, pero el pueblo decide liberarse y rebelarse contra los designios del patrón.

Es interesante la presencia de la imagen de las campanas. Su repique incesante es el medio que utiliza la estructura dominante representada por

de "plegarias, exaltaciones y ditirambos", "la tumba fue sellada con una plataforma de plomo". En el pueblo se escuchó un "estruendoso suspiro de descanso" que muchos interpretaron como la certeza de un nuevo comienzo en el que todos vivirían con una libertad no reprimida ni refutada por la Mamá Grande.

el padre Rentería para hacer saber al pueblo que hay duelo, que hay tristeza en la Media Luna, el hogar de Pedro Páramo y Susana San Juan. Pero en el pueblo reina la confusión. Las campanas terminan por convertirse en un elemento ambivalente; ellas son el instrumento para imponer lo fúnebre pero el pueblo siente su repique como una liberación, un sonido que propaga la alegría carnavalesca. La fiesta ni siquiera puede ser detenida por el repique incesante de las campanas que sonaron por más de tres días, hasta dejar casi sordos a los habitantes de Comala. Ellos nunca entendieron lo que pasaba, o tal vez no quisieron escuchar y dejarse imponer una tristeza que solo podían sentir Pedro Páramo y la fiel Justina. El pueblo reunido se reencuentra y se renueva, se transforma en lo que Bajtín define como el “gran cuerpo popular”. La fuerza de la fiesta, revela un pueblo unido, fuerte, victorioso ante la adversidad, un pueblo que atrae incluso a personas de “otros rumbos”:

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. Quien sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían acercado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba dar un paso por el pueblo.

Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más. (Rulfo, 2004: 171).

La fiesta sigue su curso indetenible y para muchos pareciera que hubiese llegado una feria: “Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías” (p. 171). El desenfreno de lo festivo alude a un periodo de crisis o transición: en la novela, la fiesta es el último momento de alegría que vive Comala, que se llena de gente que viene de otros pueblos, maravillados por la celebración. Pedro Páramo, sintiéndose desafiado, promete cruzarse de brazos y así ver morir al pueblo.

Como se ha venido afirmando, el momento supremo de felicidad y escape representado en el júbilo de Comala y sus visitantes, paradójicamente será el principio de la ruina del pueblo.

En este sentido, la importancia del sistema de “imágenes del banquete” y la fiesta revela no solo la ambigüedad del carnaval sino la alternancia de los ciclos que se refleja en esa constante del carnaval de vivir entre la ambivalencia y paradoja: se entremezclan así una serie de imágenes (la fiesta, el banquete, los derrocamientos y coronamientos bufonescos, la plaza pública, la abundancia y la escasez, etc.) con una serie de principios fundamentales como la vida, la muerte, el renacimiento y la renovación. Son escenarios, según Bajtín (2003), para la “verdad, libre y lúcida” donde se deja de lado el miedo y se da paso a la imposición de la “sabiduría popular”. La fiesta y el banquete están relacionados con un “tiempo dichoso” que mira hacia al futuro, hacia un mejor devenir, que pretende cambiar y renovar todo a su paso. La oscilación entre la vida y la muerte se desarrollará en el siguiente apartado en el que se describirán los elementos carnalescos que se observan en los últimos momentos de vida del personaje protagonista.

3. LA “MUERTE TÍPICAMENTE CARNAVALESCA” EN PEDRO PÁRAMO

Bajtín (2003) introduce ciertas características de los “actos del drama corporal”. Uno de ellos es la muerte caracterizada por el “descuartizamiento”, el “despedazamiento” y la absorción de un cuerpo por otro (uno antiguo y uno nuevo, un comienzo y un desenlace). El crítico afirma que “el principio y fin de la vida están indisolublemente imbricados” (2003: 286). Estas alusiones remiten a esa atmósfera de muerte que rodea al caudillo Pedro Páramo y a la descripción de su propia muerte.

Pedro Páramo es la máxima representación del poder de la clase dominante en la novela. El personaje alcanza todo ese poder a través de engaños, un matrimonio arreglado y por medio de las trampas ejecutadas por su fiel administrador Fulgor Sedano. Ese gran poder poco a poco se va desmoronando porque cada muerte que se sucede en torno al protagonista es una señal de su caída y el posterior fin de su hegemonía. Pedro Páramo está consciente de que su poder no puede mantenerse en el tiempo, sabe que tarde o temprano tiene que pagar. Pareciera que la pérdida de sus

pocos afectos es el principio de su castigo. Su condena inicia con la muerte de su hijo Miguel Páramo. Sobre este episodio, Luis Harss (1986) afirma lo siguiente:

Pero nada es eterno, y un día cae el telón. El primer golpe que recibe Pedro Páramo es la muerte de su adorado hijo Miguel, una mala hierba que ha matado ya a un hombre a los diecisiete años e impregnado a la mitad de las muchachas de la vecindad. Sólo la influencia de su padre lo salva de la cárcel. Hasta que finalmente, una madrugada en la que vuelve a casa de una de sus correrías nocturnas, se desbarranca al arrojarlo su caballo. Y se acabaron las parrandas... Porque la muerte de Miguel es de algún modo la zancadilla fatal que le hace el destino a Pedro Páramo. Con clara visión se da cuenta en seguida de lo que le espera. "Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto", dice, reconociéndose de pronto en la desgracia. A la vista de Miguel amortajado para el entierro, lo atraviesa un presentimiento de su propia caída. "Parece más grande de lo que era", dice, melancólico y resignado. (1986: 328).

Otras muertes son las de Fulgor Sedano y Susana San Juan. Fulgor Sedano se siente superior por ser la mano derecha del temido caudillo; siente que reina entre los peones y subalternos del patrón. Él ha sido corrompido y cegado por el poder. Su final es trágico. Un joven tartamudo va a darle a Pedro Páramo la noticia de la muerte de Fulgor Sedano: "Y en eso andábamos cucuando vimos una manada de hombres que nos salieron al encuentro. Y de entre la mumultitud aquella brotó una voz que dijo: «Yo a ése le coconozco. Es el administrador de la Memedia Luna»" (Rulfo, 2004: 150). El hombre tartamudo refiere lo que sucedió en forma atropellada, en parte por su manera de hablar; transmite bien el susto y lo fulminante de los hechos enmarcados en una inversión de roles: los que tienen el poder y los que dejan de tenerlo. De ahí la escena de rápida descoronación de Fulgor Sedano: el defensor de los intereses del caudillo va en misión a caballo encumbrado, unos hombres le ordenan bajar del animal, toca tierra y allí muere "cocon una pata arriba y otra abajo" (2004: 151). Imagen que es una ironía de su destino de auge y caída.

El caudillo no le da mucha importancia a la muerte de Fulgor Sedano, pero es consciente de que su poder se tambalea. La muerte de Susana lo martiriza más; Pedro Páramo desde su equipal ve cómo todo se va derrumbando, su mundo comienza a hacerse “pedazos”: “Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio como se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: «Todos escogen el mismo camino. Todos se van»” (2004: 177). Esa certeza de haber destruido todo lo conduce solo a pensar en su propia muerte. Sobre la muerte de Pedro Páramo, Harss afirma:

Pedro Páramo encarna la sensación general de fatalidad interior. Cansado, desilusionado, espera la muerte, que llega al fin el día en que Abundio, el arriero, convertido en Némesis —se ha emborrachado después de la muerte de su esposa, por la que acusa vagamente a Pedro Páramo— le clava un cuchillo. Para Pedro Páramo es un momento de plenitud final. “Esta es mi muerte”, dice, acogiéndola como a un miembro de la familia. (1986: 330).

El poderoso Pedro Páramo muere a manos de Abundio, uno de sus hijos no reconocidos. La imagen del gran caudillo se hunde y se “desmorona”: “Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (Rulfo, 2004: 178). El patrón es destronado por el pobre arriero que acaba con la poca vida que le quedaba. El caudillo se extingue lentamente. Y está presente esa sensación de desgarramiento, el cuerpo de Pedro Páramo se despedaza hasta destruirse totalmente; con su fin se cierra el ciclo trágico de Comala cuyo destino es también la muerte. Como algunos personajes analizados por Bajtín, Pedro Páramo es la cierta posibilidad de una nueva vida, una transformación, del cumplimiento de esa “metamorfosis inacabada”. Para Bajtín la muerte “es un momento indispensable en el proceso de crecimiento y renovación del pueblo, es la otra cara del nacimiento” (2003: 367). Solo que la Comala que nace luego de Pedro Páramo está inserta en la dimensión de lo fantasmal. El nuevo mundo que nace es custodiado por la loca y la vagabunda del pueblo. En esta suerte de purgatorio, ella es la guía y la voz de Juan Preciado. Dorotea se convierte en la señora de la

Comala del más allá, allí se produce una nueva imagen de la inversión de los roles: en la Comala fantasmal, Pedro Páramo ni reina ni tiene voz.

Hasta ahora se han observado elementos carnavalescos ligados a lo festivo, la presencia de la máscara, el derrocamiento y la coronación, la ambivalencia entre la vida y la muerte. No se puede concluir este análisis sin reivindicar el carácter de contraideología que se articula en la literatura carnavalizada. Por eso se analizará en el siguiente apartado la figura de la vagabunda Dorotea, la voz no oficial de Comala, la cronista de un pueblo que murió bajo la sombra de Pedro Páramo. En Dorotea se destacará su construcción enmarcada en lo irracional y lo grotesco, su ambivalencia entre lo irracional y lo racional, la oscilación entre la vida y la muerte, entre la desolación y una posible pero lejana esperanza de redención. Ella es la llave de los secretos de Comala; la vagabunda reconstruye unos orígenes oscuros que dan respuestas a muchas de las inquietudes de Juan Preciado, completan el ciclo y el viaje que Juan Preciado emprende junto con los lectores de la novela.

4. DOROTEA, ENTRE LO GROTESCO Y EL DISCURSO DE LA TRANSGRESIÓN

Hacia la mitad de la novela se sabe que lo leído es la representación del diálogo entre dos almas en pena y que además comparten la misma tumba: Juan Preciado y Dorotea. La imagen de la tumba, representación de lo bajo, es un principio de absorción porque con cada muerte la tierra se alimenta y se renueva. La tumba alude a lo carnavalesco por su carácter ambivalente, por ser principio generador de vida a partir de la muerte. Desde la tumba, Dorotea dice: “Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora” (Rulfo, 2004: 120). En ese sepulcro queda abolida toda individualidad de estos personajes; Juan Preciado y Dorotea se funden, es decir, representan la bicorporalidad del cuerpo grotesco: laten “dos pulsos”, el de la vieja madre y el del joven hijo que se unen para tratar de colmar sus ilusiones rotas, sus búsquedas infructuosas de un hijo y un padre, respectivamente. Esta imagen remite a una de las visiones del cuerpo grotesco propuesta por Bajtín:

En contraste con las exigencias de los cánones modernos, el cuerpo tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte: la primera infancia y la vejez, el seno que lo concibe y el que lo amortaja —se acentúa la proximidad al vientre y a la tumba—. Pero en sus límites, los dos cuerpos se funden en uno solo. La individualidad está en proceso de disolución; agonizante, pero aún incompleta; es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna, no es un cuerpo único, ni tampoco son dos; dos pulsos laten dentro él: uno de ellos, el de la madre, está a punto de detenerse.

Además, ese cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente-o a punto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas. Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo “inferior” absoluto, como un principio que absorbe y da a luz, como una tumba y un seno corporales, como un campo sembrado cuyos retoños han llegado a la senectud. (2003: 30).

La descripción del cuerpo de Dorotea remite también a lo grotesco. Ella no ha podido concebir a un hijo porque su vientre es estéril, incapaz de albergar ninguna vida. Con dolor el personaje revela lo siguiente: “Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios... En el Cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera” (Rulfo, 2004: 119). Ese vientre es una representación de lo corpóreo, de lo bajo, no remite a la vida sino más bien a la muerte. Su “estómago engarrñado” por “las hambres” la martiriza, la consume, la devora por dentro; alusión que tiene similitudes con la representación grotesca de las tripas analizada por Bajtín:

Así, dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables.

Ello explica por qué esta imagen fue la expresión favorita del realismo grotesco para lo «inferior» material y corporal ambivalente que mata y da a luz, que devora y es devorado. El «columpio» del realismo grotesco, el juego de lo bajo y lo alto, se pone magníficamente en

movimiento, unificando a ambos elementos, fundiendo la tierra con el cielo. (2003: 147).

Dorotea presenta rasgos de deformidad, tiene una joroba y le es muy difícil caminar: “Lo supe ya muy tarde, cuando el cuerpo se me había achaparrado, cuando el espinazo se me saltó por encima de la cabeza, cuando ya no podía caminar” (Rulfo, 2004: 120). Esa mujer de cuerpo deforme y que algunos consideran loca custodia la memoria del pueblo. Su palabra es popular, festiva, directa y franca. Dorotea se va liberando de sus ataduras, tiene el valor de desvelar los desmanes y crueldades de Pedro Páramo: “Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino” (p. 136). Dorotea era la celestina de Miguel, ella misma revela que le “apalabraba” las muchachas o simplemente lo ayudaba a que engañase y se burlase de las mujeres del pueblo. Sus pecados parecieran no tener perdón según el padre Rentería; sin embargo, ella sigue confesándose: “Pos que yo era la que le conchababa las muchachas a Miguelito” (p. 132). Ella siente remordimientos por sus actos, por haberse dejado chantajear por las migajas que le daba Miguel Páramo, que se extinguieron con la muerte de su protector. Después, cuando la gente empezó a dejar el pueblo, el estómago se le “engarruñó por las hambres” y así la mataron “las hambres”. Ahora que está muerta se siente liberada de su alma, que la martirizaba, que le pedía que luchara, aun cuando ella ya se sentía vencida por la muerte. Su alma fue condenada ya hace tiempo por el padre Rentería.

El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la Gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados; pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del Infierno, más vale no haber nacido... El Cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora. (p. 124).

Una de las representaciones que en el desarrollo de la novela se hace de Comala es la de una tierra baldía, seca, condenada a la muerte. Esa Comala es un vestigio de ánimas, el espacio adverso en el que la misma Dorotea llega al límite de la locura por haber creído que tuvo un hijo. El personaje sufre por el fin del pueblo, todos la abandonaron y con ellos se fue la caridad de la que vivía. Comala se convierte en un pueblo de adioses donde solo reina la muerte. Dorotea se sienta a esperar también su muerte porque será una suerte de descanso para ella. La Comala viva es para Dorotea el mismo infierno y en la tumba que comparte con Juan Preciado se siente liberada del peso de su alma. Con la muerte de Dorotea se da, en cierto sentido, una representación inversa de las creencias populares: es el cuerpo de Dorotea el que se libera de su alma y no lo contrario. Y el personaje dice de esa alma lo siguiente: “Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos” (p. 124).

Después de su liberación del infierno terreno que representa Comala, Dorotea funge como una especie de guía. En esta Comala, llena de ánimas, la mendiga parece reinar, casi todo lo sabe, lo explica, es la única que puede distinguir a los otros muertos que penan. Ella le dice a Juan Preciado cómo lo encontró muerto: “Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto...” (p. 117). La historia prosigue: “Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo... Y ya ves te enterramos” (p. 117). Es ella quien le revela a Juan Preciado la historia de Susana San Juan, la última mujer de Pedro Páramo.

- ¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño.
- ¿Y quién es ella?
- La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida.
- ...Ahora recuerdo que ella nació aquí, y que ya de añejita desapare-

cieron. Y sí, su madre murió de la tisis. Era una señora muy rara que siempre estuvo enferma y no visitaba a nadie. (p. 135).

Rulfo representa en Dorotea la guardiana de los recuerdos y las vivencias de Comala, una voz que no disfraza el pasado, no le teme a la verdad ni sabe hablar con eufemismos. Por ello su verdad es "intrépida", ya que el personaje transmite la libertad y franqueza de los que hablan sin sentirse condicionados ni subyugados por el poder alienante que ejercen las clases dominantes. Dorotea es el testimonio más fiel de la lenta destrucción del pueblo, de la maldad de Pedro Páramo, es una voz disonante que revela la injusticia y las consecuencias de la perversión del poder.

Dorotea es, sin duda, el personaje más carnalesco de la novela. Su discurso no oficial es la posibilidad cierta de reconstruir a un pueblo acallado por la voz altisonante de Pedro Páramo. Enmascarada desde la locura y la irracionalidad construye un espacio alternativo lleno de amargas verdades que dan respuesta a las angustiosas inquietudes de Juan Preciado. En el mundo ambivalente de la Comala entre la vida y la muerte, Juan Preciado es el espectador privilegiado de los ciclos renovadores del carnaval: su llegada y posterior muerte coinciden con el final de la Comala terrenal; la Comala fantasmal lo acoge y de la mano de su guía, Dorotea, emprende un largo camino hacia la búsqueda de la verdad. A partir de lo que hasta ahora se ha observado, se presentarán las siguientes reflexiones finales.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

La novela *Pedro Páramo*, como también el carnaval lo hace, desintegra la estructura rígida del tiempo, proyecta un mundo abierto en lucha contra toda organización u orden social que coarte la individualidad del hombre. A través de esta lectura amparada en la tradición de lo carnalesco, se ha observado que Rulfo rechaza el criterio de la verdad única y el monologismo. La superación del monologismo consiste en la consolidación de una contracultura que no solo se rebela contra la ideología dominante, sino que asume un nuevo y renovado discurso. La nueva voz transgresora e intrépida que busca expresarse construye un discurso dialógico que, desde la perspectiva de este análisis, se asume como carnalesco. La "carnavalización literaria", entonces, supondría la introducción de variadas

voces y múltiples discursos, un espacio plural donde lo diverso tiene cabida, donde lo festivo y lo irreverente revelan crudas verdades. Cuando la mendiga habla, desnuda su alma, se desvela como víctima de la oficialidad. Ella trata de rebelarse contra esas imposiciones y tal vez solo puede hacerlo al precio de sus comportamientos irracionales, sus alucinaciones e ilusiones deshechas. La ambivalencia entre la vida y la muerte, la racionalidad y la locura, la belleza de Susana y la deformación de Dorotea, la prosperidad de Comala y su posterior destrucción, Comala entre la vida y la muerte, son ecos de las intermitencias carnalescas de la novela.

De todos los elementos carnalescos que se han analizado, se quiere destacar la importancia que tiene la muerte en estas lógicas de la ambivalencia. Comala, gracias a su atmósfera cargada de muerte y destrucción, se convierte en un espacio de la paridad porque la muerte iguala a todos "los coronados en vida" con los demás personajes. En la "carnavalización de los infiernos" no hay cabida para las diferencias sociales entre una Dorotea mendiga y una doña Susana San Juan esposa del caudillo Pedro Páramo. Miguel Paramo, el hijo predilecto del caudillo, y Juan Preciado, despojado y no reconocido, se igualan. En el mundo de la Comala fantasmal no hay resquicios de jerarquías, no hay poder ni nada se puede corromper. Esta dimensión fantasmal es reveladora de verdades angustiantes, es melancólica, pero definitivamente es mucho mejor que la Comala viva bajo el yugo de Pedro Páramo. Todo lo anteriormente dicho nos lleva a afirmar que el caudillo no reina entre los muertos. Tanto es así que no se conoce su paradero en este espacio lleno de almas en pena.

Las imágenes carnalescas de la novela reivindican al otro, son elementos que enaltecen la cultura y el espacio de lo no oficial, son la constatación de las posturas críticas de Rulfo ante el caudillismo y la corrupción de los estamentos oficiales. Lo carnalesco es también el escenario para el despliegue de los más variados comportamientos, actitudes y posturas de lo humano ante los constructos sociales, políticos y culturales que lo rodean, lo signan y lo determinan como ser social. El carnaval es el espacio del otro, aquel que no es reconocido y que ha sido desdibujado por la oficialidad; el carnaval ofrece una imagen nítida de esa otra mitad que completa y determina la identidad de los personajes que cohabitan en el universo de la novela *Pedro Páramo*.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2a. ed., trad. T. Bubnova). México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1963).
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (18va. ed., trads. J. Forcat y C. Conroy). Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1965).
- García Márquez, G. (1987). *Los funerales de la Mamá Grande*. Barcelona: Mondadori. (Primera edición 1962).
- Harss, L. (1969). *Los nuestros* (Colección Perspectivas). Buenos Aires: Suramericana.
- Rulfo, J. (2004). *Pedro Páramo* (16va. ed.). [Introducción y notas explicativas de José Carlos González-Boixo]. Madrid: Cátedra.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2007). *Il gattopardo*. Milán: Feltrinelli Editoriale.

JEFFERSON PLAZA

Es Licenciado en Idiomas Modernos y Magister Scientiarum en Literatura Comparada por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Realizó estudios de Lengua y cultura italiana en la *Università per Stranieri di Perugia*. Es profesor del Departamento de Italiano de la Escuela de Idiomas Modernos en la Cátedra de Cultura. Se desempeña también como profesor de la Maestría en Literatura Comparada. Su labor como investigador se concentra en temas ligados a la literatura comparada, en particular, la imagología de la cual se desprende su tesis de maestría intitulada *Presencia y evocación de lo oriental en Seta de Alessandro Baricco*.