

2001

Deseo, cuerpo y desintegración en Pedro Páramo

Luis Maldonado

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Maldonado, Luis (Otoño 2001) "Deseo, cuerpo y desintegración en Pedro Páramo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 54, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss54/4>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

DESEO, CUERPO Y DESINTEGRACIÓN EN *PEDRO PÁRAMO*

Luis Maldonado
Georgetown University

“**F**rente a la represión del cuerpo sometido a la ley moral, emerge el fantasma, es decir, lo etéreo, lo incorpóreo, lo muerto” (295). Así lee el abstract que encabeza el valioso artículo sobre *Pedro Páramo* que escribiera Carmen Bullosa, titulado “En el nombre del Padre, del Hijo y de los Fantasmas”. No es extraño que el único trabajo sobre la novela de Rulfo que se concentra en el tema del cuerpo se ocupe precisamente de negarlo. Y más aún si se aborda el texto tanto desde la tradición escatológica del catolicismo como desde el contexto bíblico, ambos aspectos de gran influencia en la novela. Para Bullosa Comala es “la tierra de los que no tienen cuerpo,” donde solo son posibles, “Fantasmas, ecos, repeticiones: las huellas sin cuerpos de la culpa” (304). Esta atmósfera “etérea” de la historia ha fascinado a una parte de la crítica de *Pedro Páramo (PP)*.¹ Se coincide en la naturaleza irreal, fantasmal o espiritual de la novela. Purgatorio o Hades habitado por el discurrir de sombras o de almas en pena. Se alude a la levedad material de la novela, a su dimensión incorpórea. En palabras de Samuel O’Neill la “falta de atención a los elementos físicos extrínsecos demuestran la falta de importancia de la realidad externa per se y dirige la observación del lector a la vida interna de los personajes...” (309). Esta aparente carencia de “elementos físicos”, no obstante, es suplementada por una reiterada presencia corporal en el registro retórico de la novela, cuya conspicuidad es insoslayable. En *PP* no solo la presencia de la palabra cuerpo es frecuente, también lo son las alusiones a su configuración interna y externa. Además de los miembros inevitables en cualquier narración que trate de seres humanos (ojos, manos, rostro, cabeza) un inventario informal da cuenta del carácter minucioso y visceral de estas alusiones en la novela:

vejiga, ceja, dientes, carne, rizos, sesos, pies, hombros, boca, juanetes, estómago, pellejo, barbas, rodillas, piernas, seno, riñones, cabello, venas, labios, pestañas, párpados, orejas, vientre. Este catálogo anatómico es complementado por otro quizás más dramático, el de las diversas funciones corporales, especialmente aquellas que refieren a secreciones o humores de cuerpos insalubres. El cuerpo se expresa, se anatomiza, produce un lenguaje fisiológico que se exterioriza de forma metonímica en toses, voces, gritos, pasos, sudor, bilis, sangre, olores, dolores, sollozos, rumores, suspiros, menstruación, ronquidos, náuseas, orines, hipos, gemidos, partos, palpitaciones, respiración, achaques y temblores. Es de este modo que la producción del efecto fantasmal se traduce físicamente, se transforma en efecto corporal. Como expone Jacques Derrida:

For there is no ghost, there is never any becoming-specter of the spirit without at least an appearance of flesh [...]. For there to be a ghost, there must be a return to the body... (126)²

Los muertos de Comala “retornan al cuerpo” y a los usos y efectos de la carne. La materia se espectraliza, se espiritualiza, para hacer posible que el espectro a su vez se materialice y se *presente* ante otros personajes como si fuera de carne y hueso: “Me di cuenta que...su boca tenía dientes [...] y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra” (71). El pasaje acentúa la realidad del cuerpo basada en la constatación visual de sus partes. Es decir, por medio del mismo sentido que un momento antes había hecho a Juan Preciado identificar el cuerpo de un fantasma: “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera” (71). De modo que la corporalidad espectral se presenta de forma indiscernible a los sentidos. A través de toda la novela el cuerpo es, esencialmente, visto u oído, pero como explica Julio Ortega: “Esas voces y visiones son aquí presencias. Casi no se trata de ‘fantasmas’ o de ‘aparecidos’... (139). El ambiguo tejido de la novela provoca que la oposición entre cuerpo y alma se deshaga para crear unos personajes cuya “presencia” está localizada en la intersección entre el efecto material y el efecto espectral. Ya algunos críticos han intentado definir esta forma híbrida de ser. Joseph Sommers les llama “personajes vivos-muertos” o “funéreos que parecen estar vivos”; Dorfman habla de “la pesadilla de los cadáveres”; Freeman de “cadáveres animados”. Julio Ortega, igualmente, se mantiene equidistante de cada uno de los polos e insiste en el punto de convergencia: “ese instante de aparición y desaparición – de los personajes” (140)

En el caso de *PP* el efecto material se *incorpora* en los personajes a través de la memoria de sus sentidos.³ Se produce una “sensorialización” del recuerdo, o, para usar el hermoso título de Robert Burton, una anatomía

de la melancolía. Comala es el mundo de los cuerpos sin órganos: de oídos sordos como los de Abundio, de los “ojos tan sin mirada” de Dorotea y de “voces ya desgastadas por el uso”. Personajes cuya interioridad anhelante se ha transferido a una superficie igualmente impotente. Cuerpos que cargan con el peso de sus conciencias a flor de piel: “¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo?” (119). El pecado no condena el alma, condena el cuerpo cubriéndolo con una segunda piel enfermiza. La culpa se encarna y ocupa en los personajes el espacio de una carencia cuyo síntoma está marcado por una herida.

El tejido narrativo de la novela se desarrolla en el vagabundeo y diálogo de estas heridas cuyo verdadero infierno es permanecer abiertas, la eterna posposición de la cicatriz. La imagen emblemática de esta herida abierta, de este cuerpo sin órganos es la de Dolores. Juan Preciado lleva consigo una vieja foto de ella; la imagen está agujereada y en la parte del corazón hay un hueco.

Era un retrato viejo, carcomido en los bordes [...] estaba lleno de agujeros como de aguja, y en la dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía haber el dedo del corazón. (68-69)

Es esta representación del cuerpo perforado la que da inicio a la historia. En ella no solo se condensa la noción fragmentaria del cuerpo en la narración sino la del texto mismo. *PP* es una novela descoronada, cuyos pasajes narrativos están perforados (¿heridos?) por silencios y vacíos, por lapsos espacio-temporales. Textualmente son los espacios en blanco las marcas estructurales de esos huecos, únicos signos que tiene el lector para ordenar la lectura en bloques episódicos. Esa foto carcomida, atravezada, mutilada, rota, presagia la superficie en la que la violencia sexual y política inscribirá sus signos a través de toda la novela. También representa el diálogo de correspondencias entre la fragmentación y la metáfora corporal: el hueco en el corazón donde podía haber el dedo del corazón. El cuerpo como medida y carencia da cuenta de su carácter autoreferencial. Todos los caminos parten del cuerpo. Inclusive el nombre de Dolores es un significante implicado en la representación del cuerpo lacerado. En este sentido la foto despliega las heridas que dan significado a su nombre. Heridas que trazan la gramática de su identidad, la grafía de su destino. Marca que podría añadirse a lista desarrollada por Julio Ortega de los aspectos que la narración adopta de la tradición clásica. Aquí nombre y herida establecen la ecuación de un porvenir y de una identidad codificada. Según explica Slattery: “Naming and being wound take place in the same ritual. Our wounds name or identify us[...] Mythically then, personal identity is bound up tightly with our wounds” (15).

Para que la herida se inscriba y nombre, hace falta que el lenguaje

construya el espacio material en el cual se imprimirá su signo. De ahí que en la novela las almas en pena adquieran la consistencia del tejido humano, la *paradójica incorporación* de la que habla Derrida.⁴ Inclusive la foto de Dolores adquiere para Juan Preciado características fisiológicas. Guardada en el bolsillo de su camisa, la foto le calienta el corazón, “como si ella también sudara” (68). El hecho de que Juan Preciado encuentra la foto en el armario de la cocina, “dentro de una cazuela de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda” (68).⁵ La foto carcomida de su madre se asocia con brebajes medicinales cuyo motivo principal es restaurar la salud corporal, sanar los *dolores*.

Las múltiples significaciones que evoca la imagen de la madre de Juan Preciado en la foto inician así la estructura heterogénea de la novela a través de nociones que interrelacionan cuerpo, herida y textualidad. Dolores es a la vez la foto que suda, el cuerpo perforado que sana las dolencias y la imagen sin corazón que calienta el corazón de su hijo. Su corporalidad de rasgos casi providenciales se inscribe de forma inversa en la tradición cristiana del sagrado corazón de Jesús. Si en Cristo es su corazón, totalmente expuesto sobre el pecho abierto, un ícono ligado a narrativas de humanidad, amor y devoción, en Dolores es el espacio vacío de su corazón el significante de su vitalidad.

De forma metonímica, a Dolores la sobreviven su voz y sus ojos. Ambas funciones sensoriales se prolongarán en el cuerpo de su hijo, casi a modo de prótesis. De acuerdo a la lógica derrideana, el fanstama se engendra al concedérsele un cuerpo; no “by returning to the living body from which ideas and thoughts have been torn loose, but by incarnating the latter in another *artifactual body, a prosthetic body...*” (énfasis en original 126). Juan Preciado invoca el recuerdo de las palabras (que “have been torn loose”) de su madre para trazar la cartografía que lo lleve a su padre en Comala. La voz maternal tiene la función de guía direccional, de articular un mapa topográfico (camino a Comala) y genealógico (búsqueda del padre). Voz desencarnada, sin cuerdas vocales, definida solo por la agencia de su propia carencia física: “*Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos...*” (71). Cita que ejemplifica el concepto de voz como *petit object a*, es decir, la voz no ya como producto del sujeto, como efecto de un órgano físico, sino como objeto mismo, la voz “encontrada”. Que el título provisional de la novela fuera *Los murmullos* corrobora la primacía de la voz en la narración. Comala se presenta desde este comienzo como un pueblo fonocéntrico, el espejo acústico que hace posible que los personajes *encuentren* continuamente voces inhabitadas. Es en esta localidad en la que, igual que el vacío en el corazón de Dolores, la ausencia que marca la voz⁶ produce la apariencia de su presencia. Igual que Mladen Dolar en su artículo, “The Object Voice”, cabe preguntarse: “And isn’t the mother’s voice [...] the immaterial tie that

comes to replace the umbilical cord and shapes much of the fate of the earliest stages of life?" (Salecl 13). En efecto, si algún significado puede dársele a la voz de Dolores como prótesis es precisamente la de un "cordón umbilical". Sus palabras alimentan y *alientan* a Juan Preciado. Su voz sigue *formando* gran parte del destino de su hijo más allá de "the earliest stages of life".

Curiosamente la voz de la madre es casi una voz ocular. Describe paisajes ("la vista muy hermosa de una llanura"), delinea el campo visual ("Desde ese lugar se ve Comala"). Contrario a Artemio Cruz, quien hereda los ojos verdes de su padre, Juan Preciado lleva consigo la mirada de su madre. Los ojos maternos sustituyen los de su hijo haciendo de su cuerpo el conducto de una continuidad física: "Traigo los ojos con que ella vio estas cosas, porque me dio sus ojos para ver..." (66). La mirada también se proyecta en su cuerpo de forma protésica, haciendo de su anatomía una corporalidad heterogénea y disgregada, bajo la cual Juan Preciado no es más que el móvil de un testamento: "...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbrasele caro"; y el de una imaginaria identificación fálica con su padre: "Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo" (64-65).

Sin embargo, la topografía de la Comala a la que llega Juan Preciado no coincide con la Comala que describe la voz ocular de su madre. La prótesis erra la geografía y Juan Preciado se ve obligado a oír con sus propios ojos el desfase entre lo que ve y lo que escucha: "Me diste una dirección mal dada. Me mandaste [...] a un pueblo solitario" (72). El mapa que narra Dolores es el de una Comala de "llanuras verdes", un 'pueblo que huele a miel derramada" (83). Su hijo, no obstante, llega a un lugar desértico, asfixiante. Los sentidos se dislocan, se desencuentran. La mirada siempre es la mirada del otro, pero como añade Lacan, la mirada del otro siempre desorganiza el campo de la percepción (*The Four Fundamental* 89). El personaje no ve lo que oye. La mirada de su madre ha caducado. El paisaje le devuelve una mirada actualizada que no tiene eco (imagen especular) en la voz de Dolores.

El nombre del Padre

A través de toda la novela el lector va tropezando con cuerpos enfermos, tísicos, ebrios, hambrientos, asfixiados, decrepitos, mudos, sordos, locos, mutilados, ahorcados, violados, incestuosos, asesinados, moribundos, sucios, huérfanos. Curiosamente, esta asidua presencia del cuerpo está ligada a una anomalía, una falta. Son cuerpos deseantes, huecos, vacíos de interioridad. Ya sea la carencia de un órgano, alguna extremidad, salud, sobriedad, aire, alimento o cordura, los cuerpos en *PP* son cuerpos marcados por una

ausencia anhelante, la falta constitutiva de todo deseo. Este se convierte en la fuerza motriz de la intriga, la violencia y la nostalgia. Deseo tanto de recuperar lo perdido como de aquello que no se ha tenido ni se tendrá nunca. Para Jacques Lacan el *deseo siempre es el deseo del Otro*: se desea ser el deseo del otro. Esta inversión en la economía libidinal del sujeto no se resuelve nunca sino que se desplaza siempre de forma insatisfactoria. Cuando entra en escena la Ley del Padre y prohíbe al niño el tabú del incesto (desear la madre), el niño claudica desear a la madre pero no al deseo mismo, por lo que procura sustituirla con otros objetos que, de forma metonímica, ocupen el lugar de ésta.

PP es una novela fundamentalmente metonímica y metafórica, las dos figuras predominantes en la configuración del inconsciente lacaneano. Su estructura está hecha de fragmentos que quieren pertenecer a una totalidad tan ilusoria y perdida como la unidad corporal que le devuelve el espejo al niño en la fase especular. A su vez, la narración está hecha de voces, murmullos, miradas, ecos, metonimias de sus respectivas corporalidades, como significantes que perpetuamente se refieren a otros significantes. Igual que en la teoría psicoanalítica lacaneana, en la novela el deseo *toma el camino de la metonimia*, y éste ejerce su “demanda” aún después de la muerte: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (64). Juan Preciado nunca logra conocer a su padre sino el significante de su nombre, su Ley. El hijo halla las consecuencias de su poder, las huellas que dejó en el pueblo el “rencor vivo” que fue su padre. Imágenes de la devastación provocadas por un significativo gesto corporal: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (187).

El detalle paraliterario que explica que el título de la obra se transformó de *Los murmullos* a *Pedro Páramo* es sugerente en este respecto. Más que un personaje, el nombre propio del padre implica la ley de un orden paternal basado en la posesión simbólica del falo. Para el hijo el nombre del Padre implica sometimiento, prohibición y autoridad punitiva. Lo que encuentra Juan Preciado en Comala es, en efecto, la sustitución del padre por la metáfora del Nombre: el pueblo hecho un *páramo* de “tierra baldía y como en ruinas”. El hijo se topa con la versión paterna de Comala, la “pèrversion” (Kristeva 8). Juan Preciado confronta al final una doble desilusión. Renuncia (“Pero no pensé en cumplir mi promesa”) a ser el deseo (el “cóbraselo caro”) de la madre y accede a la fantasía de identificarse con el falo paternal, con “la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo” (65). Al negarse a ser el falo imaginario de su madre y por consiguiente aceptar su castración, el personaje opta por *tener* el falo simbólico que solo su padre le puede dar para así sustituir su falta. Pero este intento fracasa ya que su padre es en sí una carencia y solo lo sobreviven los vetigios de su poder: el *páramo* enfermo, violado, que es Comala.⁷

El cuerpo impenetrable

De todos los personajes es Susana San Juan el que más abunda en referencias anatómicas. Susana es notablemente física. Son pocas las ocasiones en las que entra este personaje a la narración sin que se acentúe su corporeidad. Desde su adolescencia ella misma se construye desde su cuerpo con una serie de alusiones sensuales que serán una constante en la caracterización de su identidad: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos” (145). El cuerpo mismo atestigua la sorpresa de su propia transformación física, pero también la disgregación corporal de quien todavía no ha confrontado la ilusoria unicidad de su imagen especular. Esta visión del cuerpo anatomizado es consistente además a través de la mirada de Justina.

Había visto crecer su boca y sus ojos “como dulce” [...] Le mordía las piernas. La entretenía dándole de mamar sus senos, que no tenían nada, que eran como de juguete. “Juega –le decía-, juega con este juguetito tuyo.”(158)

Desde su niñez Susana establece contacto con la carencia del cuerpo del otro. El seno vacío es más una prótesis, un juguete, sustituto de una maternidad cuya ausencia, hecha juego, marca con mayor intensidad el lugar del deseo. Este pasaje presenta a la pequeña Susana en dos registros: en el contacto imaginario con la madre ausente y en el campo de la sensualidad erótica. Pero más revelador aún es el hecho de que Justina termine la descripción de su relación corporal con la niña con una sentencia lapidaria: “La hubiera apachurrado y hecho pedazos” (158) La violencia de esta cita, más allá de revelar al lector la conflictiva relación entre Justina y Susana, expresa una fuerza desarticuladora íntimamente ligada, no solo al cuerpo de Susana, sino al cuerpo en y de la novela.

Por medio de un lenguaje lírico Susana es construida como un cuerpo enajenado, pendularmente deseado y deseante. La misma mirada que la erotiza no puede resumir la distancia que la aleja. El deseo de Pedro Páramo se va a localizar exactamente en ese umbral entre la proximidad íntima de la piel de Susana y la distancia infinita de su enajenación. Al perder el juicio, Susana se vuelve un torbellino de gestos e imágenes corporales cuyo lenguaje será inaccesible para Pedro Páramo. La locura potenciará su corporalidad como un espacio de resistencia a la violencia fálica de *la ley del padre*. En un mundo de cuerpos sometidos y violados, Susana se presenta como un cuerpo impenetrable, y por tanto, castrante.

Si se toma en cuenta que *la Ley del Padre* regula todo tipo de intercambio, particularmente en la comunicación (ya que para Lacan la ley es la ley del significante), en este sentido Susana es también un cuerpo incomunicado. Su condición de irascible objeto del deseo la posiciona más allá de la ley, en

el lugar de un significante enigmático, intraducible. Este carácter de pura exterioridad inaprehensible reduce el deseo de Pedro Páramo al mero gesto de una mirada inconsecuente. Páramo se resigna al ejercicio de un voyeurismo inútil: "...observando a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo de Susana; la cara sudorosa, las manos agitando las sábanas, estrujando la almohada hasta el desmorecimiento"(164). Su mirada se mueve entre la *scopophilia* (el deseo erotizado de ver) y la *epistemophilia* (el deseo de saber)⁸, sin que ninguna de las dos urgencias sea satisfecha.

El único lenguaje que recibe Pedro de Susana es el físico: el sudor de su cara, la agitación de sus manos, el discurso de una gestualidad vacía de significación. En esos gestos yace cifrado el código de un recuerdo indescifrable, la manifestación del deseo del otro (Florencio). En Susana el lugar de la carencia coincide con su presencia exclusivamente anatómica. Un cuerpo cuya superficie provoca y escuda el deseo. Una piel que es un umbral, el linde que permite la mirada y a su vez prohíbe la visibilidad. En ese linde se perfila la encrucijada en la que el deseo de Páramo queda atrapado, neutralizado. Más que desearla, Pedro desea ser su deseo, el mismo que guarda su locura y que permanecerá siendo un misterio insondable para él: "Si al menos hubiera sabido aquello que la maltrataba por dentro, que la hacía revolcarse en el desvelo, como si la despedazarán hasta inutilizarla" (165). Toda interioridad le está vedada. Su deseo y su conocimiento comienzan y terminan en la superficie corporal de Susana. Nunca podrá *adentrarse, conocerla* "por dentro". Para Pedro esa topografía interior será siempre un mundo incógnito: "¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber" (165).

Ante la imposibilidad de ser el deseo de Susana el personaje escoge el camino de la metonimia: "an indefinite series of signifiers that symbolize these substitute objects" (Dor 118). Intento condenado siempre al fracaso en la medida en que el objeto sustituto nunca pierde su cualidad sustitutiva, por lo que nunca podrá reemplazar el objeto perdido: "Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato [...]. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan" (179).

Sin embargo, Susana tampoco escapa al orden de las carencias y del deseo del otro. Desde que el narrador la introduce Susana es un cuerpo necesitado y deseante. "Está enferma y me necesita", le dice Justina Díaz al capataz de Pedro Páramo. La enfermedad, en este caso la enajenación, y su consiguiente carencia para conducir su destino, limitan el comportamiento de Susana a las fantasías del deseo de un objeto también perdido: Florencio. Deseo de imaginarios: la carencia que es Susana desea la carencia que es Florencio.

Irónicamente el único espacio en el que Susana se presenta con toda su

lucidez es cuando ésta yace en su tumba y recuerda sus encuentros eróticos con Florencio. La vividez física de estos recuerdos hace que Susana rompa la caja en la que fue enterrada. Acción que ejemplifica cómo la imposibilidad del deseo del otro está directamente asociada a la capacidad destructiva. Esta nostalgia delirante es coherente con la representación de Susana como cuerpo, pues tanto en el deseo lírico de Pedro Páramo como en estas felices escenas de amor con Florencio, no se destaca otra cosa que la materialidad del acto sexual, su coreografía:

Dice que ella escondía su pie entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso... (82)

Florencio, quien se presenta como personaje a través de las fantasías de Susana, tampoco tiene otra dimensión que trascienda su existencia corporal. Susana misma le confiesa a Dios que su amor por él estaba fundamentado sobre una base puramente carnal:

Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y yo lo que quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (83)

La falta del cuerpo de Florencio no solo provoca la melancolía sino también la demencia de Susana, quien nunca se recupera de esa carencia. Aún antes de su muerte, junto al padre Rentería, Susana articula la añoranza del cuerpo perdido, deseo que Pedro Páramo nunca llegó a ocupar. Al enloquecer, Susana se convierte en un cuerpo contemplable, querible, pero infranqueable. Perdido el juicio, su cuerpo se distancia de la ley fálica que ha subyugado a Comala. El poder de Pedro Páramo, ejercido despiadadamente contra sus familiares para lograr obtenerla, no se ejerce sobre ella, sino todo lo contrario. Pedro sustituye el lugar de su impotencia con el monólogo de su nostalgia.

Susana encarna la imposibilidad del deseo del Otro. De ahí que Pedro, después de la muerte de ella, decida “cruzarse de brazos”, notable metáfora de su castración, si se toma en cuenta que la transferencia de la ley del Padre a su hijo Miguel está marcada por uno de los personajes con la siguiente metáfora: “Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo” (138). Más que el movimiento simbólico del poder fálico (erección,

retracción), estirar o cruzar los brazos implican aquí continuidad (la prolongación de la ley del padre en el cuerpo del hijo) y discontinuidad (inercia a actuar). Miguel se convierte en una extensión fálica de la ley (“los brazos de su maldad”) del Padre. Pedro decide literalmente paralizar su cuerpo y reducirse a la contemplación: “Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en su equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto”(149). Cesa de dar órdenes, deja de acostarse y de tener hijos con otras mujeres. Pone fin a la genealogía de su orden. Suspende el ejercicio de su poder y opta por dejarse morir. “Incapable of obtaining the desired object,” explica Starobinski, “desire can transcend its suffering only by choosing catastrophe, only by dying in darkness” (8). Pedro subvierte su erotismo narcisista en lo que Lacan llama “agresión suicida narcisista”, desatando sobre sí la experiencia fantasmática del cuerpo fragmentado: “Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos” (193).

Desintegraciones

De acuerdo a Lacan, la fase especular ofrece al niño una visión de totalidad que, por ser ilusoria y externa, amenaza con devolver el cuerpo a su disgregación primera. Esta experiencia del cuerpo fragmentado puede continuar asediando al sujeto tanto en sus sueños como en procesos de destrucción sicótica por medio de una serie de imágenes violentas dirigidas contra el cuerpo: “Son imágenes de castración, de eviración, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo, en una palabra las ...*imágenes del cuerpo fragmentado*” (*Escritos 197*). Partiendo de esto, Comala puede considerarse como el locus en el que se realizan de forma concreta estas fantasías desmembrantes. De ahí que en la novela se articule una suerte de poética del fragmento o de la ruina. Comala está sometida a la atmósfera de una ley (“rencor vivo”) desarticuladora que hace de la existencia una colección digregada en *pedazos*. No es casual que la narración privilegie el uso de este sustantivo, sus sinónimos y formas verbales. Justina quisiera hacer *pedazos* a Susana; Susana, a su vez, siente en sus pesadillas como si la *despedazaran*; el caballo de Miguel “se siente *despedazado* y carcomido por dentro”; al padre Rentería Pedro le “ha *despedazado*” la iglesia; y hasta las oraciones se reducen a “un pedazo de Padre nuestro”. A nivel retórico, es dramática la asidua presencia del prefijo “des” a través de toda la novela. La cantidad de verbos des-integrantes es elocuente en sí misma: desbaratar, despedazar, desfigurar, deshacer, desflorecer, desaparecer, desconchinflar, desgastar, desgarrar, descaraplear, deshacer, desparramar, desdibujar, desmoronar, desteñir, desprender, desmenuzar, descomponer y despedazar. A esta lista se añaden otras formas como disolver y diluir, reventar, romper, taladrar,

apachurrar, además de carencias emocionales como la desdicha, la desgracia y el desconsuelo. Comala es lugar que no cesa de negarse, de reducirse a su única partícula posible, la propia negación, inscrita en la ubicuidad del prefijo “des”.

El mundo corporal y material está corroído por la precariedad y la decadencia que han desatado las fantasías destructivas de “la maldad pura” que es Pedro Páramo. La desintegración se desarrolla en todos los niveles y en todas sus formas, sobre los cuerpos, los objetos y la naturaleza. En Comala las nubes son “demenuzadas por el viento”, la luz se hace “añicos” y el día desbarata sombras, las “deshace”. El universo de Comala es el espejo roto en el que se reflejan los cuerpos de los personajes igualmente quebrados. Desde el retrato perforado de Dolores hasta la amputación de un brazo y una pierna de uno de los personajes,⁹ el cuerpo se presenta en conflicto con su propia unicidad imaginaria. La fragmentación corporal persigue a los personajes, ya sea de modo fantasmático o físico.¹⁰ Al comienzo de la novela Juan Preciado se enfrenta a la fantasía del cuerpo fracturado de su madre: “Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvía en pedazos, despedazada” (79). Esta imagen fracturada, anunciada ya por la foto, es consistente en presentar a Dolores como una presencia que solo puede regresar a Comala en pedazos. Dolores se va con su hijo, pero al volver en la fantasía de Juan Preciado entra una vez más bajo el orden desarticulador del Padre. Todo el que entra en este pueblo “violado” sufre de alguna manera el destino de esa violación. El mismo Juan quien llega a Comala guiado por la “ilusión” paternal, le cuenta a Dorotea su último momento con vida como un instante de ruptura: “Y cuando me encontré con los murmullos, se me reventaron las cuerdas” (126). No es casual que lo que acelere la muerte de Juan sea la desintegración de otro personaje, la experiencia de ver el cuerpo de la incestuosa deshacerse ante sus ojos en su propio sudor:

El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierras, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. (125)

La destrucción corporal tiene efectos igualmente destructivos en otros cuerpos. La muerte de Lucas Páramo, el patriarca benévolo, es el primer eslabón que desencadena (“como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano”) la violencia sobre Comala. En el rostro inerte de Lucas queda inscrito el epitafio que regirá el destino del pueblo: “la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro” (136). Desde entonces la búsqueda o la conservación de la integridad imaginaria está destinada al fracaso. De ahí que Comala sea un mundo escindido. Como consecuencia, el sujeto descentrado se enfrenta a una disgregación corporal irreconciliable.

Más allá de perder la ilusión de la totalidad, necesaria en la constitución del sujeto, la corporalidad de éste es sometida a la violencia desarticuladora de la fantasía especular. No como una amenaza onírica que, en palabras de Evans, “haunt the human imagination”, sino como acción que satisface el deseo del Padre. Comala es, entonces, el espacio de la materialización nefasta de las fantasías del cuerpo fragmentado de Pedro Páramo.

NOTAS

1 En su artículo sobre la tradición musical en la novela Julio Estrada habla de los “personajes intangibles” y Samuel O’Neill refiere que Rulfo desdeña la materialidad del espacio y de los cuerpos “para dar peso a las fuerzas espirituales que dominan a sus personajes...” (308).

2 Zizek plantea esta idea de forma similar: “On the one hand, there is the *spiritual element of corporeality*: the presence, in the matter itself, of a nonmaterial but physical element...; on the other hand, there is the *corporeal element of spirituality*...” (énfasis en original 46).

3 Dice uno de los personajes: “Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir en sus cinco sentidos” (100).

4 “The spectronic process corresponds therefore to a paradoxical *incorporation*. Once ideas or thoughts (*Gedanke*) are detached from the substratum, one engenders some ghost by *giving them a body* (énfasis en el original 126).

5 En la edición de Cátedra, José Carlos González Boixo anota al calce: “*toronjil*: Mex., plantas aromáticas y medicinales. Se emplean como antiespasmódicos. *Flores de Castilla*: género de plantas arbóreas laticíferas [...] *Ruda*: planta herbácea con aplicaciones medicinales” (*Pedro Páramo* 68).

6 Según Dolar la voz en sí misma “is without foundation and without substance; it is a lack, an empty space necessarily implied by the nature of the signifier...” (Salecl 11)

7 Mario J. Valdés ya ha observado la idea de Comala, espacio topográfico y comunidad, como otro cuerpo violado por Pedro: “Pedro Páramo ha violado a su pueblo y a su tierra” (228)

8 Brooks desarrolla la íntima relación de estos conceptos: “The drive for possession will be closely linked to the drive to know, itself most often imaged as the desire to see. For it is sight, with its accompanying imagery of light, unveiling, and fixation by the gaze, that traditionally represents knowing, and even rationality itself” (9).

9 “Me dejé [Pedro Páramo] cojo, como ustedes ven, y manco, si ustedes quieren. Pero no me mató” (66).

10 Uno de los pasajes más visuales de este efecto desintegrador se observa cuando Susanita baja a robar a la tumba de un muerto sostenida por su padre: “El cadáver se deshizo en canillas. La quijada se desprendió como si fuera de azúcar [...]. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo en sus manos” (160).

OBRAS CITADAS

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Bullosa, Carmen. “En nombre del Padre, del Hijo y de los Fantasmas”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 2:2 (1998): 295-305.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Trans. Peggy Kamuf. New York and London: Routledge, 1994.

Dor, Joel. *Introduction to the Reading of Lacan. The Unconscious Structured Like a Language*. Ed. Judith Feher Gurewich and Susan Fairfield. New York: Other Press, 2000.

Dorfman, Ariel. “En torno a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.” *Homenaje a Juan Rulfo Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 147-158.

Freeman, Donald. “La escatología de *Pedro Páramo*”. *Homenaje a Juan Rulfo Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 255-282.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás.

Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI Editores, 1988.

Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI Editores: 1988.

—. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York and London: W.W. Norton & Company, 1998.

O'Neill, Samuel. “*Pedro Páramo*”. *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 284-322.

Ortega, Julio. “*Pedro Páramo*”. *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 135-146.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. España: Cátedra, 1999.

Salecl, Renata and Slavon +i+ek, ed. *Gaze and Voice as Love. Objects*. Duke University Press: Durham and London, 1996.

Slattery, Dennis Patrick. *The Wounded Body: Remembering the Marking of the Flesh*. New York: State University of New York Press, 2000.

Sommers, Joseph. "A través de la ventana de la sepultura". *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. New York: Anaya, 1974. 39-60.

Starobinski, Jean. *The Living Eye*. Trans. Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Zizek, Slavoj and F. W. J. von Schelling. *The Abyss of Freedom/Ages of the World*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.