



El personaje femenino en los cuentos de Juan Rulfo

Author(s): Hugo Hernán Ramírez

Source: *Iberoamericana* (2001-), Junio de 2008, Nueva época, Año 8, No. 30 (Junio de 2008), pp. 47-63

Published by: Iberoamericana Editorial Vervuert

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41676575>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Iberoamericana Editorial Vervuert is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Iberoamericana* (2001-)

JSTOR

Hugo Hernán Ramírez*

⇒ El personaje femenino en los cuentos de Juan Rulfo

Resumen: Una de las características de la prosa de Rulfo es un laconismo que permite construir personajes a partir de pinceladas que aprovechan el potencial evocativo del lenguaje, eliminan las digresiones y omiten las descripciones. En Rulfo los personajes femeninos desbordan los estereotipos de virgen o madre y se instalan en el centro de cada relato; aun sin voz, ellos disparan la acción de varios relatos, son definitivos en la resolución de los conflictos, favorecen el lucimiento lírico del narrador e irradian una vitalidad cuyos signos fundamentales son la belleza física, el erotismo y la ternura.

Palabras clave: Juan Rulfo; Cuento; Mujeres; México; Siglo xx.

Abstract: One characteristic of Rulfo's prose is a laconism that allows to construct characters with brushstrokes that take advantage of potential evocative language; they eliminate digressions and omit descriptions. In Rulfo the feminine characters exceed the stereotypes of virgin or mother and are installed in the center of short stories. Even without a voice, they trigger the action of several stories, are definitive in the resolution of conflicts, favor the lyric splendor of the narrator, and radiate a vitality marked by signs of physical beauty, eroticism and tenderness.

Keywords: Juan Rulfo; Story; Women; Mexico; 19th. Century.

Para Ana Restrepo
In memóriam

Desde la época en que Carlos Blanco Aguinaga subrayó en la prosa de Rulfo “la angustia sin solución del hombre contemporáneo [...] la violencia sorda, el fatalismo y esa angustia lacónica” (1955: 60-61), pareciera que pensar en la obra de Rulfo implica necesariamente evocar la imagen de un hombre sin fe exterior, un hombre carente de apoyo y nacido para la muerte, el dolor, la tristeza, la soledad y el silencio. Cincuenta años después de la publicación de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, Blanco Aguinaga aún se pregunta porqué en la prosa de Rulfo hay tanta desolación, porqué es tan severa y está tan cargada de soledad y violencia; sostiene incluso que “una sorda quietud, un laconismo monótono y casi onírico, impregnan de sabor a tragedia inminente el fatalismo total de estos cuentos en los que parece haberse detenido el tiempo” (2003: 18). Pareciera que una pulsión de muerte y soledad se impone en la lectura de Rulfo, que el laconis-

* Hugo Hernán Ramírez es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de los Andes en Bogotá. Estudió Literatura en la Universidad Nacional de Colombia, maestría en Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo y doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Ha publicado trabajos en Thesaurus, NRFH y Literatura: teoría, historia, crítica.

mo supone la tristeza, que sólo hay silencio en la muerte y que la vida, la alegría o el erotismo están ausentes en la prosa del autor de *Pedro Páramo*.

Estas páginas intentan mostrar la manera en que se configuran varios de los personajes femeninos en los cuentos de Juan Rulfo y adquieren su plenitud gracias a una pulsión de vida cuyos signos fundamentales son la defensa de la individualidad, la alusión a la belleza física, el erotismo y la ternura, aspectos que, en mayor o menor medida, ya han ocupado a la crítica (Diego 1998; Antolín 1992). En lo que sigue se presentarán primero algunos personajes femeninos estrechamente asociados con los estereotipos de mujer y luego algunos ejemplos de personajes femeninos marcados narrativamente por su sensualidad y que, por lo mismo, desbordan los estereotipos.

1. Los personajes y su caracterización

Los personajes femeninos de Juan Rulfo son configurados dentro de una atmósfera que intenta recrear la realidad superando el nivel elemental de la anécdota, apropiándose de la realidad lingüística, usando un material verbal profundamente connotativo y desbordando el estereotipo femenino gracias, entre otras cosas, a la complejidad psicológica impresa en cada personaje. Cuantas más realidades evoca el lenguaje con el que se alude a un personaje, tanto más interés cobra éste en el contexto de la poética rulfiana. En efecto, si se busca el común denominador de la prosa de Juan Rulfo salta a la vista la concisión como principio poético dominante y estructurador. Señalar la concisión como clave de esta prosa no es nuevo pues cuando los cuentos de Rulfo comenzaron a circular, la crítica advirtió que la prosa de Rulfo “es de frases breves. Es lacónica y expresiva. No describe, evoca” (Frenk 1959: 12; Frenk 1961: 21). Con base en el laconismo, Rulfo construye unos personajes que son tanto más significativos cuanto más se perfilan a partir de pinceladas en las que se aprovecha al máximo el potencial evocativo del lenguaje, se eliminan las digresiones, se omiten las descripciones y se impone la sutil insinuación sobre la hiriente claridad.

Así las cosas, al pensar los personajes de *El llano en llamas* teniendo por base el laconismo como una de las principales características de la poética rulfiana, llaman la atención aquellos personajes que, a primera vista, se presentan como intrascendentes, y entre estos se destacan los personajes femeninos. Es un hecho que la mayoría de los personajes femeninos en Rulfo no tienen voz, pero al afinar la mirada se encuentra que estos personajes son detonantes que disparan la acción de los relatos, que están en el centro de los conflictos, que permiten un mayor uso de recursos poéticos y que, sólo parcialmente, se relacionan con estereotipos muy caros a la cultura latinoamericana, como puede ser la maternidad. En otros casos, la presencia del personaje femenino es apenas sugerida e incluso puede llegar a ser sustituida por algo que asume sus cualidades, asunto éste que ha dado origen a sendas propuestas de interpretación psicológica, psicoanalítica y gino-crítica (Duffey 1996: 16-22).

El personaje femenino se presenta en primera instancia gracias a la figura de la madre asociada con la gravidez, el cuidado y la manutención de los hijos. El valor simbólico de la maternidad, su realización literaria y su interpretación está supeditado a la participación del personaje en una sucesión de signos, tal como sucede con Agripina en el relato “Luvina”:

Al atardecer, cuando el sol alumbraba sólo las puntas de los cerros, fuimos a buscarla. Anduvimos por los callejones de Luvina, hasta que la encontramos metida en la iglesia: sentada mero en medio de aquella iglesia solitaria, con el niño dormido entre sus piernas.

—¿Qué haces aquí, Agripina?

—Entré a rezar —nos dijo.

—¿Para qué? —le pregunté yo.

Y ella se alzó de hombros.

Allí no había a quién rezarle¹ (116).

Agripina, imagen de la maternidad, acompaña al marido en su viaje, atiende a su hijo, acude a la iglesia. Hasta ahí participa del estereotipo femenino, pero lo desborda cuando el marido acude a ella para que le explique lo desconocido: “¿En qué país estamos, Agripina? [...] ¿Qué país es éste, Agripina?” (116-117). Cuando comienza a oscurecer, cuando el sol se está escondiendo y el hombre no sabe qué camino tomar, es ella quien explora el mundo, es ella quien puede ayudar a interpretar la realidad e, independientemente de que ella encuentre o no una respuesta, es ella quien ve una alternativa en el acercamiento personal a la trascendencia, posibilidad que suele negar el personaje masculino.

En el contexto de una familia relativamente sólida, el personaje femenino de la madre aparece asociado con el alimento y el consuelo; en “No oyes ladrar los perros” la imagen materna es invocada para mostrar cómo una madre pone todas sus esperanzas en su hijo, cómo, incluso, puede dar la vida por él. La actitud responsable de la madre sirve al monologante para recriminar el mal comportamiento del muchacho y para ver en el mal proceder del niño un presagio de la maldad del adulto:

—Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansase en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas (140).

El alivio que supone el alimento para lo físico, encuentra su correlato espiritual en el consuelo que ofrece la madre a sus hijos; cuando los hijos son pequeños e inocentes, como aparecen en “Luvina”, se advierte que “[l]os niños lloraban porque no los dejaba dormir el miedo. Y mi mujer, tratando de retenerlos a todos entre sus brazos. Abrazando su manojo de hijos. Y yo allí, sin saber qué hacer” (117). Igual sucede cuando los hijos son adultos y culpables como se presentan en “Talpa”, donde Natalia, artífice de la traición y muerte de su marido, es presentada en la primera línea del relato metida entre los brazos de su madre y llorando con un llanto quedito, “un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo” (72). En “Luvina” y “Talpa” los personajes masculinos

¹ Juan Rulfo: *El llano en llamas*. Edición de Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra 2003. Cito en el texto indicando únicamente la página.

limitan su acción a ver a sus respectivas mujeres dar o recibir consuelo y, por estar allí “sin saber qué hacer”, el lector queda con la sensación de que son los hombres quienes quisieran ser consolados como niños, consolar y no quedarse simplemente como espectadores.

Cuando el personaje masculino disfruta del consuelo ofrecido por la mujer llama la atención que, aunque es adulto, disfruta como un chico, para luego reaccionar con violencia. En el relato “En la madrugada” un asesino advierte: “Siento que me quedé dormido de a tiro y que cuando desperté estaba en mi catre, con la vieja allí a mi lado consolándome de mis dolencias como si yo fuera un chiquillo y no este viejo desportillado que yo soy. Hasta le dije: ‘¡Ya cállate!’ Me acuerdo muy bien que se lo dije” (69).

Otra expresión del personaje femenino lo ofrece la figura de la raptada. El rapto de las mujeres fue una práctica registrada, por ejemplo, en México en tiempos de la revolución y Rulfo se encarga de valorarlo estéticamente en cuentos como “El llano en llamas”, donde señala que los bandoleros a veces “hasta se robaban las mejores muchachas que había en los pueblos” (99). A pesar de la crueldad que a primera vista implica el rapto, el uso de este motivo literario separa el hecho en sí mismo de las insignificancias que lo unen a referentes reales. Separar el rapto de sus referentes permite despojar el hecho de su rudeza y descubrir matices que elevan el rapto a un rango estético que recuerda los tejidos de leyendas clásicas sobre raptos como el de Helena o el de Hersilia.

En Rulfo, el rapto se asocia con la seducción, el consentimiento, las alternativas de fuga y la apertura para la mujer de un mundo por descubrir. Los cuentos exploran buena parte de las posibilidades narrativas del rapto. En “El llano en llamas”, Pedro Zamora es presentado como un agresivo bandolero que no sólo termina capitulando por el amor de una mujer sino que, por estar con ella, encuentra la muerte: “Dicen que se fue a México detrás de una mujer y que por allá lo mataron” (102). En el mismo relato, otro bandolero, el Pichón, quien por varios años acompañó a Zamora en sus andadas, gracias al rapto consigue una compañera permanente: “Ahora vive conmigo una de ellas, quizá la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en el mundo. La que estaba allí, afuerita de la cárcel, esperando quién sabe desde cuándo a que me soltaran” (103). El caso del Pichón es tanto más interesante por cuanto el encuentro con la muchacha idealizada y el reconocimiento de su bondad acentúan la culpa del bandolero:

—¡*Pichón*, te estoy esperando a ti! —me dijo—. Te he estado esperando desde hace mucho tiempo.

Yo entonces pensé que me esperaba para matarme. Allá como entre sueños me acordé de quién era ella. Volví a sentir el agua fría de la tormenta que estaba cayendo sobre Telcampaña, esa noche que entramos allí y arrasamos el pueblo. Casi estaba seguro de que su padre era aquel viejo al que le dimos su aplaque cuando ya íbamos de salida; al que alguno de nosotros le descerrajó un tiro en la cabeza mientras yo me echaba a su hija sobre la silla del caballo y le daba unos cuantos coscorrones para que se calmara y no me siguiera mordiendo. Era una muchachita de unos catorce años, de ojos bonitos, que me dio mucha guerra y me costó buen trabajo amansarla.

—Tengo un hijo tuyo —me dijo después—. Allí está (103).

Tanto en “El llano en llamas” como en “La cuesta de las comadres” las mujeres han sido abandonadas y casi siempre han quedado a cargo de los hijos; los bandoleros, entre tanto, parecen destinados a causar dolor, a tener un final trágico. Quizá la certeza de un

final trágico se convierte en el aliciente para que el bandolero busque su fin o esté siempre consciente de que su fin llegará pronto. Es como si los bandoleros arrastraran una condena permanente y como si la sentencia de muerte física o moral fuera su único futuro: los unos saben que terminarán muertos en su oficio de salteadores de caminos, los otros, como el Pichón, se ven ante la ignominiosa ejemplaridad de un hijo que “no es ningún bandido ni ningún asesino” (103) y que en su bondad perpetúa el castigo.

En los cuentos de Rulfo los personajes femeninos aparecen ubicados en contextos familiares proclives a la violencia física y simbólica, de suerte que el rapto no pone al personaje femenino en una condición de indefensión mayor a aquella en la que se encuentra por ser mujer y crecer en un contexto misógino; al contrario, el rapto es una posibilidad para que el personaje femenino cambie de escenario, incluso puede advertirse que el rapto se plantea como una alternativa de emancipación. El narrador de “Luvina” comenta:

Sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, o con un marido que anda donde sólo Dios sabe dónde... Vienen de vez en cuando como las tormentas de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y uno como gruñido cuando se van... Dejan el costal de bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos sino al año siguiente, y a veces nunca... Es la costumbre (119).

Aquí, el personaje femenino aparece relacionado directamente con la tierra y su fertilidad; de ella el varón saca provecho, restringe su función a la procreación y la sumerge en la espera de un nuevo hijo y un nuevo periodo de murmullos. En ese contexto, el personaje masculino restringe sus posibilidades de acción al murmullo por su llegada, al sexo sin amor y a la huída. También el personaje masculino plantea aquí el abismo que separa a la figura paterna de su prole: “Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo” (119). La costumbre subrayada por Rulfo es que los hombres se van y las mujeres se quedan con sus hijos, la ley es que la figura paterna es la gran ausente y las mujeres –en los cuentos y la realidad– son padre y madre.

La distancia entre la figura paterna y los hijos es una constante en la obra de Rulfo: en “Diles que no me maten” el hijo se niega a interceder por su padre, y el coronel, al vengar a su progenitor, no piensa en el padre muerto sino en la venganza. En “Paso del norte” el padre reclama al hijo que lo haya dejado solo y que únicamente lo busque por conveniencia: “Te fuiste de la casa y ni siquiera me pediste el permiso [...] Me vienes a buscar en la necesidad. Si estuvieras tranquilo te olvidarías de mí” (128-129). En “Nos han dado la tierra” la imagen del padre ausente se lee en términos de la ausencia total de una figura de protección que encarna el Estado. En “No oyes ladrar los perros” esa distancia presenta al padre cargando con un hijo pródigo que desperdició las posibilidades ofrecidas por su familia y regresó arruinado; aquí, mientras el joven cuenta con un lugar seguro –la espalda del padre–, el viejo camina en la oscuridad, interroga a un hijo que no habla y piensa en su mujer:

–Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvenía si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted.

[...]

—¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad (139-140).

Planteada la distancia entre el padre y su descendencia y la costumbre que acerca a las mujeres a sus hijos, varios cuentos de *El llano en llamas* crean la sensación de que se quiere censurar el desprecio hacia las mujeres. Así, en “Diles que no me maten” un condenado a muerte invoca el desprecio hacia una mujer como prueba de la maldad de la que podía ser capaz un fulano:

Por si acaso, ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla. Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se le fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos (107).

El argumento del condenado es mucho más notable al compararlo con la imagen de su hijo, no en vano el muchacho está siempre pensando en su propia familia antes que en el bienestar del padre. Ante el ruego del padre para que interceda, el muchacho recusa atento a la función de protector que le ha sido otorgada: “—Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?” (105) y al final del relato, cargando a su padre muerto, señala: “—Tu nuera y los nietos te extrañarán —iba diciéndole—. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron” (111).

Un aspecto que une la mayor parte de los personajes femeninos reseñados hasta ahora es que ellos suelen ser presentados como mujeres que toman la iniciativa, aunque ésta quede enmascarada en el abandono o la sumisión. Sea Agripina o la anónima mujer del Pichón, sea porque abandonan a su marido o porque están insertas en núcleos familiares relativamente sólidos, el asunto radica en que se trata de personajes emprendedores que no se resignan a una situación —aunque aparenten lo contrario—, que no se sientan a mirar cómo se muere un pueblo, como lo hizo Pedro Páramo en la novela homónima. Inés, por ejemplo, en “Acuérdate”, es quien mantiene a su marido, Nachito Rivero, “aquel que se volvió menso a los pocos días de casado y que Inés, su mujer, para mantenerse, tuvo que poner un puesto de tepache en la garita del camino real, mientras Nachito se vivía tocando canciones todas desafinadas” (134-135).

“Acuérdate” es un relato que permite la transición hacia personajes más complejos, algunos de ellos marcados negativamente, incluso cuando las mujeres desempeñan papeles que habitualmente implicarían aspectos positivos. La maternidad, antes positiva, ahora se presenta a través de una mujer que llaman “la Berenjena”, quien “siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho” (133) que muy pronto se le moría. Esta Berenjena

era realegadora y cada rato andaba en pleito con las marchantas en la plaza del mercado porque le querían dar muy caros los jitomates, pegaba de gritos y decía que la estaban robando. Después, ya de pobre, se le veía rondando entre la basura, juntando rabos de cebolla, ejotes ya sancochados y alguno que otro cañuto de caña “para que se les endulzara la boca a sus

hijos". Tenía dos, como ya te digo, que fueron los únicos que se le lograron. Después no se supo ya de ella (134).

Al lado de la Berenjena, encontramos a una que llaman "la Arremangada", descrita como "prieta y chaparrita" (133), a quien pillaron en la escuela "jugando a marido y mujer detrás de los lavaderos" con su primo Urbano, y cuando los encontraron los castigaron en público: a él lo sacaron de las orejas por la puerta grande y después ella "salió haciendo pucheros y con la mirada raspando los ladrillos, hasta que ya en la puerta soltó el llanto; un chillido que se estuvo oyendo toda la tarde como si fuera un aullido de coyote" (135). Ni la Berenjena es una madre abnegada, ni la Arremangada es una niña inocente, ellas son tanto más interesantes, cuanto más desbordan el esquema al que tradicionalmente se les asocia, el esquema de abnegación materna o de cándida virginidad. De esta manera, el interés de los personajes femeninos en *El llano en llamas* radica en que ellos son algo más que la insípida imagen de una madre convencional o de un ángel asexual. De hecho, estos personajes le deben muy poco el arquetipo de mujer mexicana asociada –al menos al decir de Octavio Paz– a las figuras de la Malinche y la Guadalupe; se trata de mujeres ajenas por completo al mito y más bien cercanas a una auténtica figura de mujer, figura que, de tan genuina, difícilmente es encasillable.

En "La herencia de Matilde Arcángel" si bien es un hecho que el personaje femenino muere protegiendo a su hijo, llama la atención que la historia se dispara cuando ella decide abandonar a su prometido para comenzar una relación con quien habría de ser su padrino de bodas, Euremio Cedillo:

Por ese tiempo ella estaba comprometida conmigo; pero uno nunca sabe lo que se trae entre manos, así que cuando fui a presentarle a la muchacha, un poco por presumirla y otro poco para que él se decidiera a apadrinarnos la boda, no me imaginé que a ella se le agotara de pronto el sentimiento que decía sentir por mí, ni que comenzaran a enfriarse los suspiros, y que su corazón se lo hubiera agenciado otro.

Lo supe después (151).

El amor de Matilde por el narrador es desplazado por el amor hacia Euremio Cedillo y éste, a su vez, es desplazado por el amor hacia un hijo que repite el nombre del padre. El lector está ante un texto que se plantea a partir de un esquema repetitivo: orden preexistente, ruptura de ese orden, castigo por la ruptura. El orden inicial que tenían el narrador y Matilde es roto con la aparición de Euremio Cedillo y el castigo es el abandono del narrador. El orden conseguido entre Euremio y Matilde es alterado con el nacimiento del hijo y el castigo es el desamor de la mujer hacia su marido. El orden de la rutina familiar es alterado con la muerte de Matilde y esta vez el castigado será Euremio el padre, quien pierde la vida a manos de Euremio, el hijo.

El rencor del narrador por el desplante de Matilde, a pesar incluso del cariño que le tributara en el pasado, lo lleva a cerrar la presentación de ella con una serie de frases cortas y contundentes que, en buena medida, dan cuenta de la decadencia de Matilde, una decadencia que es parte de su herencia: "Después engordó. Tuvo un hijo. Luego murió. La mató un caballo desbocado" (152). La oportunidad de relatar la muerte de Matilde es aprovechada por el narrador para alternar imágenes grises con imágenes sublimes gracias a las cuales el lector conoce la herencia que Matilde deja a su hijo:

Tenía la mirada abierta, puesta en el niño. Ya les dije que estaba empapada en agua. No en lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara. Y parecía haber muerto contenta de no haber apachurrado a su hijo en la caída, ya que se le traslucía la alegría en los ojos. Como les dije antes, a mí me tocó cerrar aquella mirada todavía acariciadora, como cuando estaba viva (153).

Rulfo no se limita a construir la imagen tópica en la literatura de una 'bella muerta', sino que establece un contraste entre la mirada acariciadora y la macabra mirada de un cadáver, entre una boca buscada por los hombres y una boca llena de tierra y torcida de angustia: "La enterramos. Aquella boca, a la que tan difícil fue llegar, se fue llenando de tierra" (153). Esa imagen de la muerte es acentuada por el contraste entre la ausencia de lágrimas en los ojos de la mujer y la insistencia en el agua sucia donde cayó Matilde, acento en el que la muerte y el lodo eliminan cualquier simbolismo del agua como espejo o como portadora de vida, optando por una imagen de un agua carente de pureza pero, a la vez, ámbito de iniciación para un hijo que vivía "aplastado por el odio como por una piedra" (150).

Otra imagen de personaje femenino marcado negativamente se encuentra en las mujeres enlutadas que se pasean por "Luvina". Este relato, en lo que respecta a los personajes femeninos, es claramente herencia de *Al filo del agua* y antecesor de *Pedro Páramo*. En "Luvina", la familia que ha llegado al pueblo luego de una larga travesía es asediada por mujeres que surgen y se esfuman como sombras: "—Sí, allí enfrente... Unas mujeres... Las sigo viendo. Mira, allí tras las rendijas de esa puerta veo brillar los ojos que nos miran... Han estado asomándose para acá... Míralas. Veo las bolas brillantes de sus ojos..." (116-117). Aquí los personajes femeninos son presentados como espectros en un pueblo en el que todo desaparece, a la vez que los protagonistas se inquietan porque todo ha muerto, no hay colores, ni sonidos, sólo están las apariencias de una realidad, aunque también la apariencia se disuelve ante los ojos.

Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche. [...]

Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros (118).

Las mujeres enlutadas con los cántaros a cuestas no sólo evocan el vínculo entre las mujeres y el río tan común en la lírica popular (Sánchez Romeralo 1969: 64), sino que parecen hacer un guiño a lo que Carlos Monsiváis (1993) llamó los "pueblos de mujeres enlutadas" presentes en muchas ocasiones en la literatura hispánica. En efecto, las mujeres cubiertas con rebozos negros, las beatas, parecen ánimas en pena caminando a través de un pueblo castigado por un viento apocalíptico que "se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera", un viento "que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de patate, dejando los paredones lisos, descobijados", un viento que "rasca como si tuviera uñas" (113).

Las beatas también están presentes en "Anacleto Morones" donde poseen una fuerza menos macabra y acentúan una socarronería que recuerda en mucho la serie negra de Goya: "¡Viejas, hijas del demonio!", que parecen "una recua levantando polvo", siempre "vestidas de negro", siempre "sudando como mulas bajo el mero rayo del sol", "negras todas ellas", "chorreando sudor y con los pelos untados a la cara" (157).

Toda la presentación de las enlutadas propone una extravagante caricatura de la beata pueblerina gracias a la cual se introduce el sarcasmo y la burla que de ellas hará Lucas Lucatero durante todo el relato. La burla lleva a Lucas incluso a servirse de técnicas como la animalización en la que las beatas se mueven como recua, sudan como mulas. Al tiempo que Lucas burla a las mujeres, el narrador se burla del lector, a quien niega la posibilidad de entender desde el principio qué es lo que hace Lucas Lucatero cuando abandona su diálogo con las beatas para salir y desperdigar las piedras que tiene amontonadas cerca a su casa.

Pasa el tiempo en el relato, una y otra vez Lucas entra y sale de escena; entra para burlarse de las beatas, sale para desperdigar piedras. Burlas y piedras se confunden, unas y otras descubren las apariencias. Cada entrada en escena supone una nueva sarta de insultos en la mente del burlador, pero estos se construyen cada vez con imágenes menos goyescas y a la vez más cercanas a la imagen tradicional de la beata: “Ni una siquiera pasadera. Todas caídas por los cincuenta. Marchitas como floripondios engarruñados y secos. Ni de dónde escoger” (159). Y de allí arranca la taimada agresión que busca descubrir a las mujeres que se esconden tras los rebozos negros:

–[...] ¿Para qué me alborotas otra vez? Yo ya hasta me olvidé de ti.

–Pero yo no. ¿Cómo dices que te llamabas?

–Nieves... Me sigo llamando Nieves. Nieves García. Y no me hagas llorar, Lucas Lucatero. Nada más de acordarme de tus melosas promesas me da coraje.

–Nieves... Nieves. Cómo no me voy a acordar de ti. Si eres de lo que no se olvida... Eras suavecita. Me acuerdo. Te siento todavía aquí en mis brazos. Suavecita. Blanda. El olor del vestido con que salías a verme olía a alcanfor. Y te arrejuntabas mucho conmigo. Te repegabas tanto que casi te sentía metida en mis huesos. Me acuerdo (161).

Pareciera que con la ironía de este pasaje la burla de Lucas Lucatero está consumada. Lucas no se detiene simplemente en revivir sus antiguos amoríos con la beata, sino que alude a detalles del cuerpo de ella para evocar su sensualidad, despertar malos pensamientos en la muchacha y hacerla confesar públicamente la razón de su tristeza y su desilusión, la situación de abandono en que quedó sometida y la manera en que se vio obligada a abortar. Tras hacerla caer en vergüenza Lucas Lucatero se da el lujo de cortejarla, mientras ella trata de salvar la poca dignidad que le queda insistiendo en la necesidad que las beatas tienen de él para lograr la beatificación de Anacleto Morones. Lucas no enfrenta nada, cínico, descarado, “vaquetón” –como le dice una mujer– se mofa de las beatas, pero a estas alturas ya el lector sospecha que en algún momento la impunidad de Lucas acabará y el burlador será burlado. Huyen más mujeres y sólo queda Francisca a quien pronto le propone quedarse a dormir. Ella accede y él, insatisfecho, le suelta un nuevo golpe:

–Está bien. Pero antes córtate esos pelos que tienes en los bigotes. Te voy a traer las tijeras.

–Cómo te burlas de mí, Lucas Lucatero. Te pasas la vida mirando mis defectos. Déjame mis bigotes en paz. Así no sospecharán (p. 169).

La Pancha se queda, pasan la noche juntos, Lucas se cree victorioso y en un desenlace que el lector viene sospechando por indicios, el burlador es burlado:

—Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?

—¿Quién?

—El Niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor (p. 170).

Si bien aquí una primera tarea sería evaluar las estrategias narrativas de las que se sirve Rulfo para construir una imagen de la beata a un mismo tiempo —como la Iglesia— santa y prostituta, quizá es más interesante ver de qué manera Rulfo presenta a sus personajes femeninos tanto en términos de la exaltación estética del erotismo, como en relación con las manifestaciones de algún sentimiento amoroso.

2. La sensualidad del personaje femenino

El análisis de la presencia o ausencia del amor y el erotismo en los textos de Rulfo es casi un lugar común de la crítica. Salvatore Poeta señala, por ejemplo, que “el claro e inequívoco mensaje que nos imparte Rulfo, a fin de cuentas, es que tanto el amor como sentimiento afectivo o auténticamente humano, como la mujer que lo encarna, brillan, paradójicamente, por su ausencia o marginación social en el mundo literario de nuestro autor” (1999: 157-171. Una conclusión similar se encuentra en Reinhardt-Chilers [1991: 69-73]). Si bien la imagen tradicional del amor falta en los cuentos de Rulfo, es un hecho que en algunos pasajes el enamoramiento, la pasión, el abandono o la traición no sólo son los móviles de la acción, sino que son la oportunidad para un mayor deleite del autor al hilvanar personajes y situaciones.

En “La herencia de Matilde Arcángel” el personaje femenino se relaciona, a la manera de un calidoscopio, con el esplendor juvenil, con la traición de una novia, con la amante que abandona a un hombre, con la madre que protege a su hijo, con la ingrata que muere. Tras el matrimonio de Matilde, el narrador advierte: “Con todo, no me resigné a no verla. Me acomedí a bautizarles al muchacho, con tal de seguir cerca de ella, aunque fuera nomás en calidad de compadre” (153). Aquí el tono nostálgico por el amor perdido no supone resignación, tampoco reprime la mirada erótica sobre una muchacha que inquietaba a los arrieros de la región:

Así que cuanto arriero recorría esos rumbos alcanzó a saber de ella y pudo saborearse los ojos mirándola. Porque por ese tiempo, antes de que desapareciera, Matilde era una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros.

Pero el día menos pensado, y sin que nos diéramos cuenta de qué modo, se convirtió en mujer. Le brotó una mirada de semisueño que escarbaba clavándose dentro de uno como un clavo que cuesta trabajo desclavar. Y luego se le reventó la boca como si se la hubieran desflorado a besos. Se puso bonita la muchacha, lo que sea de cada quien (152).

Nótese el juego sinestésico que subyace en el giro “saborearse los ojos mirándola”, en donde los sentidos se combinan no sólo para construir la imagen, sino para aludir al placer producido en la contemplación de la ninfa. Algo similar ocurre al decir que ella “era una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros”, en donde agua, coquetería y evasión se confunden. Pasa el tiempo, Matilde crece y su florecimiento es evocado líricamente por el narrador para advertir que quien antes era agua que se filtraba, se transformó en

un clavo que “escarbaba clavándose dentro de uno”, o en una imagen mucho más sugerente en la que a una muchacha en flor “se le reventó la boca como si la hubieran desflorado a besos”. Pura poesía es este pasaje, poesía dedicada al personaje central del relato, un personaje que no necesita hablar pero que con su mirada de semisueño obliga a construir una cacofonía para describir algo que “escarbaba clavándose como clavo que cuesta desclavar”.

Planteado el tema del erotismo y el amor, varios de los cuentos evocan la imagen del incesto, pero desprovisto del registro realista y optando por una disposición lírica de la realidad. Aquí la tensión se construye acudiendo a un lenguaje que elide el objeto representado, de manera que la representación gana en sugerencias poéticas. Se trata de un lenguaje autorreferencial que al usarse en la presentación del personaje femenino hace de éste un portador de más efectos poéticos y de mayor valor simbólico.

En el cuento “En la madrugada” el viejo terrateniente convive con Margarita, su sobrina; no ejerce sobre ella la autoridad que supone su condición, sino que en realidad la ama y se lamenta al no poder hacer público ese amor. Ella, por su parte, con una actitud callada, acepta el amor del tío y sólo se estremece cuando su madre la llama prostituta. En “Macario” el niño adoptado cuenta con el apoyo de una madrina y una empleada, Felipa, quien prepara los alimentos y en las noches acompaña en la intimidad al niño; lo escabroso del asunto radica en que cuando están juntos él piensa en lo bueno que es tomar la leche de Felipa y ella, al tiempo que se acomoda, reza por la salvación de su alma y promete contarle todo al cura.

En “Es que somos muy pobres”, la descripción del cuerpo de Tacha está marcada por un erotismo construido a partir de la comparación con el palo de ocote (un árbol que crece rápido y arde con facilidad), la focalización en los senos, un cambio constante de perspectivas entre padre e hijo y la paráfrasis que el hijo hace del discurso paterno en unos términos equiparables al habla popular:

La peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y que ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiagudos y altos y medio alborotados para llamar la atención.

—Sí —dice—, le llenará los ojos a cualquiera donde quiera que la vean. Y acabará mal; como que estoy viendo que acabará mal [...] (55-56).

En la paráfrasis, se enfoca la mirada en los senos de la muchacha y a propósito de éstos se acude a descripciones y comparaciones con los cuerpos de las hermanas. Al enfocarse en los senos, advierte que éstos “prometen” y, sin ningún preámbulo, se propone una descripción de los senos como objetos de deseo que llenarán los ojos y la imaginación de cualquiera que los vea, de la misma manera que llenan los ojos y la imaginación del narrador. Dice el hermano de la Tacha:

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (56).

El hermano procede de una forma similar al discurso paterno conocido a través del parafraseo: imagina, compara, se regodea, hace juicios. Lo interesante es que este discur-

so introduce el simbolismo del agua, del río en movimiento que está arrasando su casa hacia el desastre. El hermano de Tacha advierte que el río y los pechitos de la muchacha se mueven sin parar, se dejan ver y se enlazan cuando el agua toca a Tacha. Para el narrador el ruido de la creciente es uno solo pero procede de dos fuentes, el río y la muchacha: el río salpica y los senos se hinchan, el río se desborda y la Tacha crece, uno y otra trabajan armónicamente por la perdición de la familia, perdición que en el relato se identifica tanto con la destrucción del patrimonio material (la casa o la muerte de las vacas), como con el debacle del patrimonio moral (la esperada pureza de las mujeres).²

Dramáticamente el lugar de las mujeres en este relato es decisivo; no en vano, una de las razones de la pobreza familiar es que las hijas mayores se han ido y la pequeña está por seguir el mismo camino. Con todo, el descarrilamiento moral de las mujeres no es óbice para que el narrador se regodee en la descripción de la belleza femenina, de la misma manera que lo hará para hablar de Natalia en “Talpa”.

La descripción que el narrador de “Talpa” hace de Natalia, su cuñada, además de plantear el triángulo amoroso, sirve de eje al cuento:

Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba: sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia para que lo siguiera cuidando (73-74).

De nuevo, el cuerpo de la muchacha es objeto de un deseo tal vez menos censurado, aunque implique la traición al marido y hermano. El narrador insiste en mostrarse dueño de un saber evocado en expresiones del tipo ‘sabía’, ‘conocía’. En prueba de ese saber, el narrador describe objetivamente las piernas de la muchacha (redondas, duras, calientes) y enseguida usa un discurso lírico en virtud del cual un símil hace que las piernas conocidas ‘objetivamente’ se transformen en algo “como piedras al sol del mediodía”, figura que pronto es sustituida por una nueva ostentación del supuesto conocimiento objetivo de un narrador que señala que esas piernas “estaban solas desde hacía tiempo”.

Frente a la exuberante corporeidad de la mujer, Tanilo (el marido) es presentado como una sombra que separa al sujeto del conocimiento (el narrador) de su objeto de conocimiento (Natalia). Así, la confrontación entre Tanilo y el narrador respecto de Natalia se da, en primera instancia, en el terreno del dominio a través del conocimiento; no en vano un hermano permite ver a Natalia y el otro hermano es una sombra que se posa sobre ella. En segunda instancia, la confrontación se indica en la alusión a la rusticidad de las manos de Tanilo y al hecho de que éste cambia el rol de Natalia de paciente de una acción (ser objeto de la contemplación de un hombre apasionado) a ser agente de una acción (cuidar a un hombre enfermo).

² El simbolismo del agua en este cuento recupera también, en la imagen de las muchachas en el río, el tópico medieval del río como espacio propio para el encuentro erótico. La diferencia radica en que el cuento tiñe ese tópico de una carga negativa: “Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima” (54-55).

La confrontación entre luz y sombra o entre agente y paciente se matiza durante la peregrinación hacia el santuario de la Virgen de Talpa. Al mismo tiempo que los peregrinos caminan en busca de la cura del hombre enfermo, el narrador construye una suerte de espacio propicio no para la tranquilidad y la sanación del enfermo físico, sino para el encuentro amoroso y la sanación del alma de Natalia. El espacio construido recuerda las implicaciones eróticas de los lugares del encuentro amoroso frecuentes en la poesía de refranero (Sánchez Romeralo 1969):

Me acuerdo muy bien de esas noches. Primero nos alumbrábamos con ocotes. Después dejábamos que la ceniza oscureciera la lumbrada y luego buscábamos Natalia y yo la sombra de algo para escondernos de la luz del cielo. Así nos arrimábamos a la soledad del campo, fuera de los ojos de Tanilo y desaparecidos en la noche. Y la soledad aquella nos empujaba uno al otro. A mí me ponía entre los brazos el cuerpo de Natalia y a ella eso le servía de remedio. Sentía como si descansara; se olvidaba de muchas cosas y luego se quedaba adormecida y con el cuerpo sumido en un gran alivio (74).

El narrador ya no ostenta su conocimiento, sino que acude al recuerdo que le permite conservar el dominio sobre la narración, al menos en lo que respecta a la temporalidad, como se advierte en la sucesión “primero”, “después”, “luego”. Simultáneamente, el narrador juega con una serie de nociones que no sólo remiten a un escenario nocturno, sino que plásticamente reconstruyen la confusión de sentimientos en vocablos como “noche”, “oscureciera”, “sombra”, en contraste con “alumbrábamos”, “lumbrada”, “luz”. Ese contraste entre oscuridad y luz, entre un narrador que “se acuerda” de detalles y una muchacha que “se olvida de muchas cosas” se convierte en cómplice para un abrazo que será alivio y remedio. El sugerente erotismo del pasaje se amplía en el momento en que el cuerpo de la muchacha se convierte en una suerte de expresión de la naturaleza:

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella; primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimirle la sangre. Así una y otra vez, noche tras noche, hasta que llegaba la madrugada y el viento frío apagaba la lumbrada de nuestros cuerpos. Eso hacíamos Natalia y yo a un lado del camino de Talpa, cuando llevamos a Tanilo para que la Virgen lo aliviara (75).

Aquí la tierra y la mujer se unen por un principio vitalista relacionado con la pasión a la que se alude mediante expresiones como “caliente”, “calentaba”, “calor”, “calores”, “quemaban”, “rescoldo”; el calor saca al narrador de sus sueños, en duermevela une su cuerpo con el de Natalia hasta la madrugada cuando la lumbrada se apaga y un viento frío anuncia el amanecer, momento en el cual los amantes deben separarse y, “así una y otra vez, noche tras noche”.

Si bien en “Talpa” el valor simbólico del agua es menor con respecto a otros cuentos, nótese que el narrador evoca la imagen del agua en dos momentos: cuando vuelve sobre el tema del conocimiento como alternativa de dominio y cuando lo emplea en términos muy similares a los usados por el narrador que amaba a Matilde Arcángel: “Y Natalia se olvidó de mí desde entonces. Yo sé cómo le brillaban antes los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna. Pero de pronto se destiñeron, se le borró la mirada como si la

hubiera revolcado en la tierra. Y pareció no ver ya nada” (75-76). Tanto Natalia como Matilde se van desdibujando ante la mirada inquisitiva de los dos narradores; Matilde “engordó” y se mató cayendo de un caballo desbocado, Natalia “se olvidó de mí”, perdió la luz de su mirada “como si la hubiera revolcado en la tierra”. Vistas las dos escenas en paralelo, no es que Natalia no vea nada o que Matilde haya muerto únicamente para el narrador que la amaba, es que en los dos casos el narrador enamorado perdió todo poder respecto de la amada, quedó solo y si antes se creía central en un relato, a partir del abandono el narrador se sabe marginado, y es esa condición de marginado el origen de las dos narraciones. El marginado es el hombre que actúa, su voz es la voz que escuchamos en los relatos; quien lo margina es la mujer, aquella que apenas si se deja ver, quien no necesita hablar y a quien sólo conocemos por la retórica de sus murmullos.

Si la suerte de los narradores de “Talpa” y “La herencia de Matilde Arcángel” está marcada por el abandono y la desilusión, la suerte de Macario, el narrador del cuento homónimo, está marcada por el vacío absoluto. Sin Felipa no hay narración, Macario está siempre en presente, dado que no se ilusiona, no podría entonces desilusionarse y menos aun sentirse abandonado. Macario sabe que está solo, solo con su fe en ella, el nombre de su fe es Felipa.

Las cualidades que definen el agua y el fuego se unen al hablar de Felipa; aquí, agua y fuego se transforman en un alimento que no sólo busca saciar el hambre inextinguible del narrador, sino que, según su creencia, lo salvan de la condenación eterna. Sin Felipa no hay vida, de modo que el sentimiento de desilusión o de abandono que podría sentir cualquier hombre ante la pérdida de un amor, Macario ni siquiera se lo plantea por cuanto más allá de Felipa no hay vida. Macario impone una lectura religiosa asociada con la distinción que él hace entre lo bueno (la comida que lo mantiene vivo), y lo malo (la muerte sin redención). Entre uno y otro extremo se encuentra Felipa, quien ofrece la comida para que el narrador viva, a la vez que lo distrae del miedo a la muerte: “por un ratito hasta se me olvida”, dice Macario (84).

La angustia que produce el monólogo de Macario radica en que el lector sabe que él, por su propio medio, no ha llegado a nada; Macario narra, pero no dice nada, vive el día, pero no se expone a su luz: “yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras. Barro la calle y me meto otra vez en mi cuarto antes de que me agarre la luz del día” (85). Siempre procede según le aconsejan: “el cura dice...”, “mi madrina dice...”, “Felipa dice...”. Da la impresión de que Macario sólo puede vivir si está pendiente de lo que los demás dicen y si lo que dicen está de acuerdo con una jerarquía en la que él no cuenta.

Algo que unifica el discurso de quienes adoctrinan a Macario es la intimidación, y frente a ésta el personaje opta por acercarse a quien se encuentra en un nivel similar al suyo, Felipa, con quien vive, con quien come, con quien juega. Ella, como el cura o la madrina, lo intimida con el tema del pecado, pero al menos Felipa le ofrece un atractivo, la leche que él saca de su propia fuente, con lo cual el rol de Felipa se modifica y da pie para leer la relación entre el narrador y Felipa en clave de discurso de subordinación:

Además, aquí vive Felipa. Felipa es muy buena conmigo. Por eso la quiero... La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco. Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa... Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las

costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos... Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un ladito. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua... Muchas veces he comido flores de obelisco para entretener el hambre. Y la leche de Felipa era de ese sabor, sólo que a mí me gustaba más porque, al mismo tiempo que me pasaba los tragos, Felipa me hacía cosquillas por todas partes. Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada (83-84).

Aquí llaman la atención los símiles que hace el narrador a propósito de las cualidades de la leche de Felipa. Se trata de símiles pecuarios —por llamarlos de alguna manera— que no sólo son acordes con el contexto en el cual se mueve el personaje, sino que dan buena cuenta de su limitación léxica, de la posible patología que padece y de su condición de dependencia y subordinación. Estas comparaciones, elaboradas con “un lenguaje sencillo y directo que tiene una perfecta adecuación a las situaciones narradas” (González Boixo 1983: 250), tienen la ventaja de que transparentan la sencillez de los sentimientos de los personajes, a la vez que muestran que más allá de la sencillez se esconde un complejo contenido erótico.

En igual sentido es posible interpretar la presentación que el narrador hace del cuerpo de Felipa al señalar que ella “da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas”, presentación adecuada a la realidad percibida por un sujeto con alguna limitación. La descripción de Felipa muestra que para Macario no existe un referente cultural más allá del contexto represivo que lo rodea, pero el derroche a partir del cual hace su descripción del cuerpo de Felipa y su descripción de la relación que tiene con su leche instalan al lector definitivamente en un contexto erótico, por cuanto para Macario la leche de Felipa no pretende suplir una necesidad básica, sino deleitar en la abundancia. Al respecto, nótese que el exceso es acompañado por la plasticidad de unas frases guillotinadas en las que la descripción y el ritmo de la oración se confunden. En este cuento el narrador se deleita ofreciendo detalles que no pretenden simplemente referir un hecho, sino mostrar el hecho en su ímpetu, en su fruición y su derroche: “chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua”, chorros, que a su vez son acompañados con juegos, “Felipa me hacía cosquillas por todas partes”. Hay detalles del texto que incluso sobrepasan el plano del juego erótico y oscilan entre la ternura del niño y el acercamiento sexual del adulto; en una oportunidad un insecto pica a Felipa y el narrador dice:

Eso duele. A Felipa le picó una vez uno en una nalga. Se puso a llorar y a gritarle con gritos queditos a la Virgen Santísima para que no se le echara a perder su nalga. Yo le unté saliva. Toda la noche me la pasé untándole saliva y rezando con ella, y hubo un rato, cuando vi que no se aliviaba con mi remedio, en que yo también le ayudé a llorar con mis ojos todo lo que pude... (86).

Este cuento, más que cualquier otro, por el encierro al que está sometido el personaje, por los constantes silencios y por el discurso casi obsesivo, es una buena muestra de la cuentística rulfiana en el sentido en que aquí “la nota dominante es la esterilidad, el enclaustramiento individual, el callejón sin salida” (Armas 1985: 68). Más que ausencia de comunicación amorosa, es la ausencia de la certeza de que el amor puede llegar, puede ganarse y perdurar.

3. Cierre

Casi toda la crítica especializada ha sostenido que en los cuentos de Rulfo se destacan “el papel secundario de la mujer y cuáles son sus destinos. Siempre es objeto de raptos, violaciones y penurias, por el abandono del hombre que la deja sola frente a la vida” (Manrique 1985: 90). En mi opinión, la función del personaje femenino en la obra de Juan Rulfo tiene muy poco de secundario y los raptos, las violaciones, las penurias y el abandono a que son sometidas sus mujeres más que mellar su función dramática resaltan su valor narrativo. Algo similar ocurrirá después en *Pedro Páramo*, obra en la que se plantea abiertamente la contradicción del hombre poderoso que, sin embargo, revela su fragilidad ante la mujer que ama. Siendo Susana Sanjuán una mujer enferma y débil, es ella quien “hace que en Pedro Páramo se produzca una gota de bondad, que su arbitraria personalidad se torne un tanto humana” (Manrique 1985: 90). Si Susana hace que en Pedro Páramo se produzca un cambio, quizá ella no ocupa un lugar secundario; de la misma manera, si los personajes femeninos de los cuentos transforman los destinos de los personajes masculinos, imponen el ritmo de las historias o sostienen los juegos líricos, entonces son mucho más importantes de lo que suele afirmar la crítica.

Rulfo se arma de distintos esquemas narrativos para poner en situación a sus personajes femeninos, y su propuesta no se restringe a una evocación de la tradición popular mexicana en general o jalisciense en particular, sino que se enmarcan en los temas de la imagería tradicional y popular que conocemos gracias, por ejemplo, al romancero. A la vez, las mujeres en los cuentos de Rulfo están vestidas con lo mejor de los tópicos de toda la literatura: Tacha, vestida de agua, es poseída por un río indomable y prueba de la posesión es el llanto; sus formas, como el río, están alborotadas para llamar la atención, y son tales que ya saliendo de la niñez llenan la mirada de los hombres. Natalia, vestida de fuego, alumbra al iniciar la noche, sustituye la luz del cielo, es brasa que quema el cuerpo, calorcito que alivia, rescoldo en la memoria.

Si la concisión y la brevedad son las claves narrativas de Rulfo, no hay razón para esperar que en la presentación de sus personajes femeninos el discurso lacónico se altere; al contrario, cuanto más sencillo es, cuanto más sugiere y evoca, cuanto más esconde, tanta mayor importancia tendrán en el cuerpo de los relatos aquellos personajes que no necesitan hablar mucho para ser conocidos, que no necesitan ser descritos ampliamente para que la imaginación del lector los perfile y los evoque.

Es cierto, en los cuentos de Rulfo no sabemos con certeza qué dicen sus personajes femeninos, casi nunca se escucha su voz, pero a través de un narrador que no se deja ver, el lector sabe cómo son esos personajes, qué quieren, cuáles son sus sueños y sus tristezas, cuánto se parecen a la imagen de un Juan Rulfo siempre muy callado, un autor que quizá se conoce mejor cuando se atiende a la fecunda retórica de sus murmullos.

Bibliografía

- Antolín, Francisco (1992): “Arquetipos femeninos de la obra de Rulfo”. En: Vilanova, Antonio (ed.): *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Tomo III. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 399-407.

- Armas, Isabel de (1985): "Todos llevan su dolor a cuestras". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, pp. 67-73.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1995): "Realidad y estilo de Juan Rulfo". En: *Revista Mexicana de Literatura*, 1, 1, pp. 59-86.
- (2003): "Introducción". En: Rulfo, Juan: *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra, pp. 9-29.
- Diego, Fernando de (1998): "La reificación de la mujer en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22, 2, pp. 285-293.
- Duffey, Patrick (1996): "Vírgenes, madres y prostitutas: la figura femenina en *El llano en llamas*". En: *GenEros*, 4, 10, pp. 16-22.
- Eyzaguirre, Luis (1991): "Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo". En: *Literatura Mexicana*, 2, 1, pp. 111-120.
- Frenk, Mariana (1959): "La novela contemporánea en México". En: *Letras Potositanas*, XVII, 132-133, pp. 8-12.
- (1961): "Pedro Páramo". En: *Revista de la Universidad de México*, 15, 11, pp. 18-21.
- González Boixo, José Carlos (1983): *Claves narrativas de Juan Rulfo*. Segunda edición, revisada. León: Universidad de León.
- Gutiérrez Vega, Hugo (1985): "Las palabras, los murmullos y el silencio". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, pp. 75-82.
- López Mena, Sergio (1992): "Nota filológica preliminar". En: Rulfo, Juan: *Toda la obra*. Coordinado por Claude Fell. Nanterre *et al.*: Université de Paris X/Centre de Recherches Latino-Américaines *et al.* (Col. Archivos), pp. XXXI-XLVI.
- Manrique, Miguel (1985): "A orillas de la vida y de la muerte". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, pp. 83-91.
- Monsiváis, Carlos (1993): "'Pueblo de mujeres enlutadas': el programa descriptivo en *Al filo del agua*". En: Yáñez, Agustín: *Al filo del agua*. Coordinado por Arturo Azuela. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 369-382.
- Poeta, Salvatore (1999): "Lo erótico en Juan Rulfo (inconsciente y texto en la cuentística rulfiana)". En: *Hispanic Journal*, 20, 1, pp. 157-171.
- Reinhardt-Childers, Ilva (1991): "Sensuality, brutality, and violence in Rulfo's stories: an analytical study". En: *Hispanic Journal*, 12, 1, pp. 69-73.
- Rulfo, Juan (1985): "*Pedro Páramo*, treinta años después". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, pp. 5-7.
- (2000): *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. México, D. F.: Areté.
- (2003 [¹1956]): *El llano en llamas*. Editado por Carlos Blanco Aguinaga. 14ª edición con texto definitivo establecido por la Fundación Juan Rulfo. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- Saute, Francisco (1985): "La mentira inventada". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, pp. 55-65.
- Williamson, Rodney (1998): "Ritmo del habla y ritmo narrativo en *El llano en llamas*". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22, 2, pp. 371-380.