

ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA OBRA DE RULFO

FRANCISCO ANTOLÍN
Concordia University

Conviene, antes de entrar en materia, repasar algunos conceptos respecto al machismo y feminismo en México en la época en que Rulfo escribió sus dos textos, o sea en la década de los cincuenta. Se dice que la obra de Rulfo está recorrida por un machismo urgente que va desde Pedro Páramo hasta Euremio padre, pasando por Anacleto Morones, el narrador de *Talpa* y Miguel, hijo de Pedro Páramo. Las mujeres, sobre todo en la novela, también son activas sexualmente, como vemos en el caso de Eduviges Damiana y la hermana incestuosa. A este respecto el crítico Alberto Valenzuela, condena la novela de Rulfo, pues en ella «...pareció no tener sino hembras preocupadas por el sexo» (Homenaje a Juan Rulfo: 265). En cambio Jill Levine opina que las mujeres de Rulfo «son pasivas, dejan que el mundo en torno a ellas decaiga» (Homenaje... 181). Befumo Boschi cree que no son pasivas, al contrario, son «las que hacen posible la creación de una zona intermedia, por la cual todos están obligados a fluctuar ya sea entre la vida y la muerte..., o entre la locura y la realidad» (Peralta, 1975: 235).

La mujer latinoamericana en general y la mexicana en especial, sólo se define por relación al hombre, cuando no es propiedad del mismo, «la señora de...». Dice Octavio Paz que «la mujer vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone... su feminidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre... Nunda es dueña de sí... porque simplemente no tiene voluntad» (Paz, 1972). Y lo que la sociedad masculina le impone según el bolero, es que sea «soñadora, coqueta y ardiente, que se dé al amor con frenético ardor». Esta capacidad para el amor es su razón de ser, porque, «...una mujer que no sabe querer / no merece llamarse mujer / es cual flor que no esparce aroma / es como leño que no sabe arder» (Tuñón, 1987: 158-59). Nada de extrañar que este ser desvalido, hecho-para-amar, no logre su capacidad

legal hasta 1953... Una capacidad llena de restricciones. Se insiste, por ejemplo «en que la mujer debía ser sumamente cuidadosa al ejercer sus derechos, para no perder su feminidad ni olvidar su papel de esposa y de madre (Tuñón, 1987: 160). De este modo quedaría intacta la idea del eterno femenino y salvaguardados los valores socio-familiares de la cultura machista.

Pero en México como en el resto de América hispana, la igualdad de derecho no conlleva la igualdad de hecho, por lo que la represión femenina siguió su curso. Era el mismo antifeminismo que en el siglo XVII obligó a Sor Juana a guardar silencio y a regalar su biblioteca. En 1971 la escritora Rosario Castellanos pronunció un discurso memorable condenando las diferencias de trato entre hombres y mujeres. Denunciaba en él que ellos tuvieran tareas remuneradas y ellas, no; que ellos pudieran educarse y ellas, no; que el hombre sea «dueño de su cuerpo... mientras que (ella) reserve el suyo no para sus propios fines sino para que en él se cumplan procesos ajenos a su voluntad» (Poniatowska, 1987: 46). El grito de Rosario cayó en el vacío y todo siguió más o menos como antes: la mujer marginada y culpable de todo... este bicho raro de cabellos largos e ideas cortas.

Rulfo no podría traicionar ni su época, ni su cultura, ni la tradición machista del mexicano, según la cual, la mujer es considerada como un ser inferior, o, como dice Freud, un hombre defectuoso. Si la liberación femenina en Occidente todavía no ha logrado sus objetivos, el fallo adquiere «suma gravedad en las mujeres latinoamericanas que sufren un machismo más acentuado y proceso mayor de represión y autorepresión» (Vitale, 1981: 99).

Se dice que Rulfo no trata bien a las mujeres. Poniatowska se queja de que este autor haga desfilar por las páginas de sus textos loquitas, meretrices, mendigas, celestinas y suicidas (Poniatowska, 1987: 161). Sin embargo, Rulfo lo que hace es recoger los prejuicios antifeministas que en su tiempo circulaban en México y que entre otros han sido denunciados por intelectuales o pensadores (Paz, 1972, caps. II y IV, y Roger Bartra, cap. 23).

Pero más que el feminismo o antifeminismo rulfiano, el objetivo de este trabajo es el estudio de los arquetipos femeninos. Nuestra hipótesis: las mujeres de Rulfo carecen del empuje vital que caracteriza, por ejemplo, a las mujeres de *Cien años de soledad*. Más que heroínas son víctimas de los hombres y/o del ambiente machista que las rodea.

Empecemos por la novela *Pedro Páramo*: Juan Preciado emprende el viaje a Comala impulsado por la madre, Dolores. Le dice: «Estoy segura de que (a tu padre) le dará gusto conocerte» (Rulfo, 1968: 7). A lo largo del camino la presencia de la madre, cuyo retrato lleva en la bolsa, será constante. Ella le había hablado de un Comala de cielos azules, verdes llanuras y fértiles cosechas.

Los nobles y casi heroicos motivos iniciales (conocer al padre y complacer a la madre) se van deteriorando. Juan comienza a ilusionarse con Comala: conocer al padre, sí, pero mejor heredar sus inmensas propiedades, que, al decir de la

madre, son paradisíacas. El primer guía del camino hacia el pueblo soñado es Abundio, su medio hermano por parte de padre. Abundio le conecta con Comala y con Eduviges, la que fuera amiga de Dolores. Eduviges le presenta a Damiana, la criada mayor de los Páramo y Damiana le lleva hasta la choza de los hermanos incestuosos. El nombre de la madre de Juan parece aludir a los malos tratos que le infligiera su esposo, Pedro Páramo, símbolo de los cuales es el retrato lleno de pinchazos. Es cierto que Dolores sufrió mucho al lado de un marido que exclusivamente se casó con ella para despojarle de sus tierras. Dolores será la mujer engañada como tantas otras en Comala, pero no la madre de los dolores, ni siquiera la madre buena. No se revela muy maternal al encomendar a su hijo una misión peligrosa: penetrar en los dominios del siniestro cacique de Comala, a cobrarle caro «lo que estuvo obligado a darme y nunca me dió» (1968: 7). Dolores es la mujer vengadora y cruel. Recuerda más a la espantosa Coatlicue, ceñida de calaveras, que a la Virgen de los Dolores. Es también la madre justiciera y cruenta: su plan de venganza implica el parricidio, única manera de reparar «el despojo material y el ultraje espiritual del cual le había hecho objeto su esposo» (Álvarez, 1983: 43). Dolores es un rencor vivo, lo mismo que Pedro Páramo.

Juan, ya en Comala, se deja guiar por Eduviges Dyada, la mujer del rebozo, que introduce a Preciado en el reino de los muertos. Eduviges se ajusta a varios arquetipos: interviene en el rito del pasaje ofreciendo un cuarto a Juan la primera noche de su estancia en Comala. Es un poco la madre de Juan pues reemplazó a Dolores, indispueta, la noche de bodas. Sin embargo es mujer estéril a causa de su vida sexual promiscua. Pone fin a su vida suicidándose en rebeldía a su inexplicable infecundidad.

Eduviges se esfuma y aparece Damiana que indica a Juan la ubicación de la cabaña derruida donde vive Donis incestuosamente con su hermana, la mujer sin nombre, es decir Eva, la madre de todos los hombres. Damiana había sido la jefa de toda la servidumbre y también niñera de Juan. «Te conozco desde que naciste», le dice. Y así era. Damiana también había cuidado de Miguel, el único hijo reconocido de don Pedro. Damiana es un poco otra Eduviges y las dos como una prolongación de la verdadera madre, Dolores.

Con la llegada de Juan a la cabaña de Donis, adquiere categoría de símbolo todo lo que allí va a ocurrir. La choza, en un cruce de caminos, indica que Juan ha entrado en el centro mítico, sagrado, de Comala, del universo. La choza está en ruinas: ¿anuncio de la muerte de Juan? Los dos hermanos están desnudos porque son Adán y Eva, la pareja bíblica que pobló el mundo; en cambio Donis y su hermana son infecundos. La hermana invita a Juan a subir a la cama. Me costé con ella, dice Juan. «El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra... se desbarataba como si estuviera dertiéndose en un charco de lodo» (1968: 61). Esta fusión sexual pronostica la muerte inmediata de Juan pero además simboliza la toma de posesión de las tierras del padre. La mujer sin nombre puede muy bien

ser la propia madre de Juan con la cual ha dialogado poco antes de entrar en la choza. Este adulterio no es sino el cumplimiento edípico, con la variante de que el parricida será Abundio, hermanastro de Juan, el mismo que le indicara el camino de Comala. Madre e hijo han tomado posesión de su herencia, sólo que ahora el paraíso es un purgatorio poblado de almas en pena.

Juan Preciado, consumada la unión sexual, sale a la calle en busca de aire pero no había aire. «Me mató el ahogo», dirá a Dorotea en la tumba años después. Dorotea va a ser la última encarnación de Dolores. Dorotea fue mendiga y alcahueta. Ella reclutaba muchachas para los Páramo, padre e hijo, por lo que el padre Rentería le asegura que nunca tendrá un puesto en la gloria. Su gran ilusión fue tener un hijo. «En el cielo me dijeron (Dorotea habla de un sueño) que me habían dado un corazón de madre pero un seno de una cualquiera» (1972: 64). Dorotea es la madre que busca al hijo, mientras Juan es el hijo que busca al padre. Al morir, por suicidio, es enterrada en la misma fosa que Juan, en los brazos «de su hijo». En Dorotea se contraponen y complementan el cielo (donde estuvo en sueños en busca del hijo), el purgatorio (adonde fue echada por los ángeles en este mismo sueño), el infierno (de miserias y privaciones que fue su vida) y la tierra (la sepultura que comparte con Juan). Expulsada del cielo, abocada al infierno por sus pecados, Dorotea prefiere quedarse en la tierra. «El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora» contigo (1972: 70, es decir en la tumba de Juan).

El viaje de Preciado adquiere categoría mitológica pero al revés: no es viaje del héroe sino del antihéroe. El punto culminante de la desmitificación: la unión sexual con la mujer sin nombre. Preciado ha abrazado la muerte y es enterrado en el centro mítico materno. El mito deviene antimito y el fracaso del héroe es absoluto. Dice Álvarez: «El viaje azaroso del hombre concluye obviamente en la muerte, pero lo que esta novela deja consignado es que el intento de la humanidad de alcanzar... una felicidad paradisíaca constituye una imposibilidad» (1983: 66).

Los arquetipos asumidos por Susana San Juan son múltiples y complejos aunque siempre dentro de la funcionalidad general de la novela. Creo que Marta Portal ha sabido resumir las distintas funciones de Susana mejor que nadie: «Comala gira en torno a un cacique; éste gira en torno a una loca. La loca se reuerce entre horribles pesadillas y muere. Comala estalla en fiestas y el cacique se venga dejando de trabajar. La gente abandona Comala o se muere de hambre. El pueblo deviene un páramo calcinado y fantasmal» (Portal, 1980: 211-212). Es el Comala que encuentra Preciado, pueblo lleno de voces y gritos que causan la muerte del propio visitante, Juan.

Uno de los arquetipos de Susana es el de la resistencia al cacique Páramo. Don Pedro, que poseyó cuanto quiso, hombres, mujeres y tierras, nunca pudo doblegar a Susana San Juan. «Es la única que lleva su rebeldía hasta el fin... no acepta las imposiciones de la sociedad pueblerina, rechaza la mecánica del culto

y las imágenes aterradoras (del) padre Rentería.. y afirma la estimación de su cuerpo, amado y acariciado en otro tiempo...» (Peralta, 1975: 68).

Susana es el amor imposible de don Pedro y el amor no correspondido de Florencio, su marido. Es, en fin, la pitonisa de mal agüero, cuyo regreso a Comala supone una serie de muertes: su madre, su padre, su esposo, su amante don Pedro, sin contar la devastación y muerte de Comala y de la Media Luna.

Los arquetipos de los cuentos de *El llano en llamas* son más fácilmente identificables. Con variantes más o menos acentuadas, los prototipos de los relatos se caracterizan psicológicamente por ser «inconsistentes, emocionalmente inestables; carecen de una conciencia o superyó fuertes... nutricias más que productivas; intuitivas más que inteligentes, y si son un poco normales, hechas para el hogar y la familia» (Weisstein, 1977: 115). Esta «lista forma un estereotipo de inferioridad, típica de los grupos minoritarios» (1977: 115). Es decir que las mujeres que saben mantenerse en su sitio, cuando ese sitio es el hogar, esas mujeres son amables, felices, amantes...

Mujeres de hogar, resignadas, pasivas, que se dejan arrastrar por la vida o por la desgracia de sus hijos serían la madre de Tacha en el cuento *Es que somos muy pobres*, la madre de Natalia en el cuento *Talpa*, la madre de Ignacio en *No oyes ladrar los perros* y la madre de Pedro Páramo. Estas cuatro mujeres aceptan las tragedias de sus hijos o la muerte violenta del marido (en el caso de la madre de don Pedro) como algo inevitable, como una ley del destino. Pero, mientras las madres de Tacha y de Ignacio lamentan el fracaso de su educación materna, la madre de Natalia no dice nada y deja que su hija se desahogue sobre su hombro. La madre de Pedro reitera sólo esta frase: «Han matado a tu padre» (1968: 28).

La mujer llamada *Berenjena* del cuento *Acuérdate* es una típica «maría». Tiene una bola de hijos de distintos maridos. Los hijos se le mueren casi al mismo ritmo que van naciendo. Ella, para aliviarse de tanta pena, los entierra con gran pompa por lo que pronto se arruina. Para poder alimentar a los dos que le quedan, se ve obligada a hurgar en los basureros.

En el cuento *Macario* aparecen dos mujeres: la buena y la mala. La primera es la criada-cocinera, prototipo de la mujer cariñosa (a veces un poco demasiado) hacia el huérfano Macario, cuyas facultades mentales se hallan bastante perturbadas. La mujer mala es la madrina que terroriza al chico con el infierno si no cambia de conducta.

Para Rulfo es siempre terrible lo que pasa entre hombres y mujeres porque el amor es el gran ausente de la narrativa rulfiana (Peralta, 1975: 20). Una excepción a esta regla sería el final del cuento *El llano en llamas*. Se narran en él las atrocidades causadas por un grupo de forajidos. Uno de ellos, Pichón, en una de las correrías, roba una muchacha, después de rematar al padre de un balazo. Pichón es encarcelado pero la chica espera pacientemente su salida. El bandido, al quedar libre, se casa con la muchacha porque es «la mejor y más buena de to-

das las mujeres que hay en el mundo» (Rulfo, 1973: 128). Reconoce al hijo de ambos y abandona para siempre su vida criminal.

Las diez grotescas mujeres que Rulfo describe en el cuento *Anacleto Morones* como viejas de los mil judas, hijas del demonio, «marchitas como floripondios engarruñados y secos... con sus negros vestidos puercos de tierra» (1973: 119), se nos presentan como viejas beatas ridículas y «arrepentidas» de los pecados de juventud. Ahora, a los 50 años, acuden a Lucas Lucatero para que actúe de testigo de los milagros del que fuera su patrón, Anacleto Morones, un hombre sin escrúpulos, incestuoso y marrullero. Lucas da largas al asunto porque no quiere que las mujeres descubran que fue él (Lucas) quien criminó a Morones porque era «un costal de vicios», peor que el demonio «que dejó sin vírgenes esta parte del mundo» (1973: 128).

Es necesario constatar el despiadado arte de Rulfo (que nos hace recordar los aguafuertes de Goya) para describir a estas mujeres «feas como pasmadas de burro» y hacerlas confesar pecados atroces de sus años mozos. Poniatowska no se lo perdona y los feministas tampoco.

Del crudo realismo de Morones pasamos a las peladas lomas de *Luvina*. Encontramos allí a Agripina, la mujer del narrador-protagonista y a otras mujeres «con el rebozo colgado de su cabeza y sus negras figuras sobre el negro fondo de la noche» (1973: 98). Ante la desolación del lugar, Agripina se retira a rezar con su hijito. Aquí Agripina es la intercesora que recuerda al icono de la Virgen y el Niño cristiano. Pero ocurre que sus rezos no han servido de gran cosa. A las insistentes preguntas del marido sobre la identidad del lugar, Agripina encoge los hombros: es la mujer esfinge. Esta imagen de la mujer-enigma sirve también a los habitantes de Luvina (los pocos que quedan) para explicar la indiferencia del Gobierno hacia sus problemas (Echavarren). Las mujeres «como murciélagos de grandes alas» que desfilan por las calles en busca de agua, parecen acentuar la angustia y soledad de Luvina, un pueblo moribundo «donde... ya no hay ni quien le ladre al silencio».

Hay tres cuentos en que los caracteres femeninos adquieren un desarrollo marcado: *Es que somos muy pobres*, *Talpa* y *La herencia de Matilde Arcángel*, cuyos protagonistas femeninos son Tacha, Natalia y Matilde, respectivamente. Tacha es el arquetipo de la fatalidad, Natalia lo es de arrepentimiento y la tortura interior y Matilde la madre abnegada y, a otro nivel, la mujer objeto.

El destino de Tacha es la prostitución como sus dos hermanas mayores. Para que esto no ocurra, el padre, «con muchos trabajos», da a su hija en dote una vaca para que alguien «se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita» (1973: 32). Pero a la vaca se la lleva el río y con ella, a su becerro, las cosechas, la virginidad de Tacha y el honor de la familia. El padre cree que ya no hay remedio para su hija, la madre acepta resignada y Tacha llora y llora, mientras su cuerpo se sacude y sus dos pechitos «se

mueven de arriba abajo... como si (empezasen) a trabajar por su perdición» (1973: 34).

La historia de Natalia del cuento *Talpa* es, sin duda, la más patética de toda la narrativa rulfiana. Natalia es el prototipo del remordimiento por haber acelerado la muerte de su marido, Tanilo. Éste tiene el cuerpo cubierto de llagas pestilentes y para curarse decide peregrinar hasta el santuario de Talpa antes que a la Virgen se le acabasen los milagros. Pero Tanilo no es capaz de caminar solo. Se hace ayudar de Natalia y del amante de ésta que es además el narrador del cuento y hermano de Tanilo. «Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino... lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos» (1973: 53-54). Pero ocurre que Tanilo muerto es una «presencia» acusadora. Natalia, como su nombre parece indicar, no renace al amor del amante, sino al infierno del sufrimiento. Tanilo le requiere de amores noche y día y ella vive su presencia-ausencia entre lágrimas de honda pena. Sólo la madre es testigo mudo de su congoja y del «gran remordimiento que lleva encima».

Matilde, del cuento *La herencia de Matilde Arcángel*, asume varios arquetipos. Aquí sólo nos ocuparemos de dos: la mujer objeto y la madre abnegada. Matilde es una muchacha que sirve comidas en una fonda frecuentada por arrieros. Se compromete sentimentalmente con uno de ellos, pero Cedillo, un hombre con más posibilidades económicas que el arriero pobre, se la acapara y la embaraza. Y es que la mujer, según Paz, no es pregunta sino respuesta, «es el ídolo que atrae. Y el centro de atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto» (1972: 33). Algo parecido ocurre con Margarita del cuento *En la madrugada* y con Ana Rentería en la novela *Pedro Páramo*. Ana no opone resistencia a Miguel Páramo, el amante-violador que además ha asesinado a su padre (al de Ana).

Matilde tuvo un hijo de Cedillo, el cacique de la región que anticipa la siniestra figura del cacique de Comala. Ambos se ajustan al modelo de macho mexicano descrito por Paz (1972: 74) una de cuyas características es el desdén hacia la prole que engendra. En el caso del hijo de Matilde no es desdén sino odio: Cedillo hijo vive aplastado por el padre como por una piedra. Y todo porque el padre le cree culpable de la muerte de la bella Matilde. La verdad de lo ocurrido fue que el caballo en que iba Matilde a bautizar a su hijito se espantó y dio en tierra con la madre y el hijo. La madre se hizo arco para proteger al niño y pareció «haber muerto contenta de no haber apachurrado a su hijo en la caída, ya que se le traslucía la alegría en los ojos» (1973: 147). La madre fallece y el padre se recluye en la más absoluta soledad, ocupando el tiempo en embriagarse y en golpear a su hijo Euremio, «hasta que se le cansaba el brazo» (1973: 148).

En esta caída y muerte entre el lodo y agua del camino, vemos una repetición del mito de la siembra-germinación. Dice el narrador que Matilde «había

quedado sembrada... con la cara metida en un charco de agua» (1973: 146). La tarea de la nueva semilla (la herencia de Matilde o sea Euremio hijo) será la de reemplazar los viejos valores machistas (egoísmo, odio, venganza, soledad) por valores nuevos (altruismo, amor, abnegación, comunicación). Ésta es la herencia de la madre, el nuevo orden. De ahí el nombre Arcángel, el que anuncia. La implantación del nuevo orden exige el parricidio que se relata al final del cuento. Es el precio que exige la liberación física, moral y espiritual del nuevo orden instituido por los Arcángel.

Las mujeres en la obra de Rulfo actúan en función de los hombres. No les oponen resistencia. Algunas criadas de don Pedro incluso duermen desnudas para facilitar la cosa. Cuando son viejas prestan sus hijas o conchaban a muchachas para que pasen la noche con el amo. Sólo Susana se resiste al cacique pero desde el otro lado de la razón.

Por los cuentos desfilan mujeres resignadas, arrepentidas, beatas hipócritas o fatídicas presencias oscuras..., mujeres carentes de personalidad para hacer frente a las vicisitudes de la vida. Así a Natalia le corroe el remordimiento. Tacha llora pero no lucha; su madre se resigna. Agripina es una esfinge y las negras sombras de Luvina pronostican malos augurios. La Berenjena es mujer de todos. Matilde se deja rasgar por el macho más fuerte. Margarita es carne sexual de su tío y las viejas carambas de Morones recorren los caminos buscando quien les haga el favor. Las mujeres se lo tienen pendiente al Sr. Rulfo (Poniatowska, 1987: 155).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, NICOLÁS EMILIO *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de «Pedro Páramo»*, Miami, Ediciones Universal, 1983.
- BARTRA, ROGER *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987.
- ECHABARREN, ROBERTO *Contexto y puesta en escena en «Luvina» de Juan Rulfo*, University of Michigan: Department of Romance Languages (sin fecha).
- FREEMAN, DONALD «La escatología de "Pedro Páramo"» en *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, Anaya-Las Américas, 1974.
- HARSS, LUIS *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- LEVINE, SUSANNE JILL «Pedro Páramo, Cien años de soledad: un paralelo» en *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, Anaya-Las Américas, 1974.
- PAZ, OCTAVIO *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- PERALTA, VIOLETA y LILIANA BEFUMO BOSCHI *Rulfo, la soledad creadora*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.
- PORTAL, MARTA *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Austral, 1980.
- PONIATOWSKA, ELENA *¡Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Moritz (Contrapuntos), 1987.

- RULFO, JUAN *El llano en llamas*, México, FCE, 1973.
— *Pedro Páramo*, México, FCE, 1968.
- TUÑÓN PABLOS, JUAN *Mujeres en México, una historia olvidada*, México, Grupo Editorial Planeta, 1987.
- VALENZUELA, ALBERTO «Nuevos ingenios mexicanos» en *Abside*, cita en *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, Anaya-Las Américas, 1974.
- VITALE, LUIS *Historia y sociología de la mujer Latinoamericana*, Barna, Fontamara, 1981.
- WEISSTEIN, NAVONI «Kinder...» en *Liberación de la mujer*, Barna, Granica, 1977.