

...para pretendida, Thais, y en la posesión, Lucrecia.
Sor Juana Inés de la Cruz

Como estas redondillas famosas de Sor Juana, muchos de los diecisiete cuentos de Juan Rulfo comentan las identidades conflictivas que posee la mujer en la sociedad mexicana. Rulfo crea las figuras femeninas de sus cuentos descomunales en la base firme de unos lugares comunes sobre las mujeres que han frecuentado la historia de la literatura mexicana. En 1950 (tres años antes de publicarse *El llano en llamas*), Octavio Paz afirma que la mujer es "el Enigma" y que en el contexto mexicano ella representa la virgen en la figura de Guadalupe, la prostituta en la Malinche, y la madre en las dos.¹

En este ensayo se propone estudiar cómo Rulfo presenta "el Enigma" de la mujer en sus cuentos, transformando los lugares comunes del pasado en obras de gran originalidad. Mientras los personajes femeninos de *Pedro Páramo* se han estudiado con mucho cuidado,² el discurso femenino de los cuentos no ha recibido la misma atención. La presente investigación es la primera que trata este asunto.

El análisis que sigue tiene tres objetivos. Primero demostrará que casi todas las figuras femeninas de los cuentos son combinaciones de elementos opuestos, es decir, son vírgenes-madres, madres-prostitutas, etcétera. Segundo, señalará que en una sociedad patriarcal las opciones para las mujeres se reducen a tres: virgen, madre y/o prostituta. En tales sociedades la mujer tiene que ser una de estas tres, o

Vírgenes, madres y prostitutas: la figura femenina en **El llano en llamas**

J. Patrick Duffey

una combinación de ellas. En los cuentos de Rulfo las vírgenes y las madres expresan un discurso de silencio y sacrificio, mientras las prostitutas luchan en contra del conformismo, de las normas rígidas y del silencio. Finalmente, relacionará los temas de las lágrimas, la leche materna, el incesto y el silencio a la presentación de la mujer como virgen, madre y prostituta, teniendo en cuenta el análisis semiótico de Kristeva y el análisis discursivo de Foucault. Nos conviene categorizar las veintiuna figuras según sus aspectos más destacados.

1. Las vírgenes

El primer personaje femenino de *El llano en llamas* es Tacha, una muchacha de doce años que sale en el tercer cuento *Es que somos pobres*. Hermana del menor narrador, Tacha acaba de recibir una vaca, *la Serpentina*, en su cumpleaños. Hay una inundación, y el río se lleva la vaca. El padre de Tacha se la ha comprado para que su hija atraiga un buen marido, en vez de perder la

virginidad sin casarse, como ya la perdieron sus hermanas mayores. Rulfo retrata una sociedad donde la mujer tiene tan poco valor en sí que no puede atraer un marido sin la ayuda de una vaca. En esta sociedad, la mujer no se valora en sí. Se estima por una de dos razones: por sus posesiones materiales (como la vaca) o por su cuerpo (como en el caso de las hermanas de Tacha). La virgen Tacha tiene dos opciones: hacerse esposa-madre tradicional después de impresionar a un pretendiente con su "capitalito",³ o hacerse prostituta-mujer promiscua, traficando con su propio cuerpo para obtener otro tipo de estimación. En una comunidad de pobres, la mujer es la más pobre, ya que la única fuente de capital que le queda es su propio cuerpo. *Es que somos pobres* es la historia de una transformación involuntaria de una virgen a una mujer promiscua. Rulfo expresa esta transformación involuntaria de Tacha a través de un simbolismo bien esmerado.



Primero, el nombre de Tacha sugiere una mujer manchada o "tachada". Por ser mujer, el destino de Tacha está manchado, amenazado por la debilidad y las tentaciones sensuales de su cuerpo femenino, por lo menos desde el punto de vista de su padre. Su hermano, el narrador del cuento (otra perspectiva masculina), relata:

Mi papá alega que [...] la peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiagudos y altos y medio alborotados para llamar la atención. [p. 33]

Tacha no se puede escapar ni de su nombre ni de su destino como mujer promiscua. Despojada del "capital" de la vaca, Tacha tiene que encontrar su valor en su cuerpo. Sus "pechitos" virginales se convierten en sitios de erotismo, y al final del cuento, "se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaron a hincharse para empezar a trabajar por su perdición" [p. 34]. Tacha es virgen, pero es una virgen transformada, violada por la experiencia de la pérdida de la vaca. La muerte del animal en el río representa la muerte de la inocencia de la niña.

Rulfo relaciona a Tacha con la vaca de varias maneras. Mientras la muchacha está "tachada" por su nombre y su destino, *la Serpentina* se describe como una "vaca manchada" [p. 31] con "una oreja blanca y otra colorada" [p. 30]. Ella se identifica con la vaca. Como la inundación se llevó a ésta, un río de lágrimas se lleva a aquélla:

Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río [...] Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella. [p. 33]

Tacha, una virgen manchada por el "agua sucia" de los impulsos de su cuerpo, se resigna al destino limitado y vergonzoso que le ofrece la sociedad patriarcal. Como la vaca y como sus hermanas mayores, Tacha está perdida. Como sus hermanas, andan "de pirujas" [p. 32] en un río de deseos. Frente a estos deseos incipientes, Tacha no puede resistir. La imagen de la vaca "patas arriba" [p. 31] en el río es una representación perfecta de esta vulnerabilidad. Además, coincide con la descripción de las hermanas de Tacha, la pérdida de las dos hermanas se asocia con el río y con una postura reclinada de vulnerabilidad:

[Las hermanas] 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. [p. 32]

Según esta descripción, parece que las hermanas —a diferencia de Tacha y la vaca— tenían ganas de perderse. Pero no había otro camino. Esto es lo esencial de *Es que somos pobres*: la existencia de la mujer es tan limitada en la sociedad mexicana que si ella no es vendida como una vaca bonita es condenada como una prostituta, como una mujer rebelde, "retobada" y "rezongona" [p. 31].

En *la madrugada* nos presenta otro ejemplo de la virgen violada. En este cuento, "la niña Margarita" [p. 50] es la sobrina de don Justo Brambila. Esteban,

un trabajador viejo de la finca de don Justo ve a éste en la madrugada llevando a la niña en sus brazos, después de haber dormido con ella. El viejo sabe lo que ha pasado y mata a su amo. La madre de Margarita, sin embargo, le echa la culpa a la niña: "su madre le había dicho después de mucho sermonearla que era una prostituta" [p. 54]. De nuevo vemos la existencia limitada de la mujer. En esta sociedad opresiva todas las vírgenes violadas se ven como prostitutas, como mujeres culpables y manchadas. En Margarita, tanto como en Tacha, Rulfo nos crea dos relatos impresionantes de la virgen violada. Una de las semejanzas más notables que manifiestan las dos es que ambas se expresan sólo a través del silencio.

En *la madrugada* se narra desde tres perspectivas: la del viejo Esteban, la de don Justo y la del autor implícito. No se narra nada desde la perspectiva de la víctima, la niña Margarita. De hecho, no hay ningún pasaje en todos los diecisiete cuentos de *El llano en llamas* que se narre desde una perspectiva femenina. Las mujeres se ven sólo por medio de las descripciones de los hombres, y cuando hablan (si hablan), sus palabras se comunican a través de la boca masculina. El hermano mayor de Tacha, el cuñado adúltero de Natalia en *Talpa*, el inválido mental Macario, el marido de Agripina en *Luvina*, el marido de Tránsito en *Paso del norte*, el padre y el hijo en *No oyes ladrar los perros*, y Lucas Lucateiro con las diez beatas enlutadas en *Anacleto Morones* —todos estos personajes masculinos describen las apariencias y citan las palabras de los personajes femeni-

nos de *El llano en llamas*. Las mujeres de esta obra no cuentan sus propias historias. Se expresan sólo por medio del discurso indirecto de los hombres. Margarita y Tacha ni siquiera hablan indirectamente. Tacha, por ejemplo, trata de hablar al final del cuento, pero solamente emite un sonido que se asocia con el río turbulento: "de su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita" [p. 34]. Para la virgen violada, la única manera de expresarse es el silencio. Esto va de acuerdo con lo que Michel Foucault ha concluido en cuanto a la relación que existe entre el discurso privilegiado y el poder.⁴

Para Foucault, el silencio de las mujeres rulfianas sería un resultado de la falta de poder político y económico que experimenta la mujer en la sociedad mexicana. En un artículo basado en esta idea de Foucault, Sandra Messinger Cypess explora cómo otro escritor mexicano, Emilio Carballido, presenta el discurso limitado de la mujer en México.⁵ Cypess señala que los personajes femeninos de Carballido, como los de Rulfo, muchas veces son objetos descritos y manipulados por hombres. A diferencia de Tacha y Margarita, algunas mujeres que salen en los dramas de Carballido se rebelan y luchan en contra del silencio.

2. Las madres

Rulfo también asocia el silencio con las madres en *El llano en llamas*. En esta sección analizaremos cómo el autor describe el silencio y otros elementos relacionados con la figura maternal en los personajes de tres cuentos:

Agripina y las mujeres de Luvina en *Luvina*, en la madre de Ignacio en *No oyes ladrar los perros*, y Felipa en *Macario*.

En *Luvina*, un hombre, su esposa Agripina y sus tres niños llegan a un pueblo casi desierto, Luvina, donde sopla "un aire negro" [p. 113] y donde sólo quedan "los puros viejos y las mujeres solas" [p. 121]. El discurso de Agripina es especialmente notable por su carácter callado. Para responderle a su marido alza los hombros en tres ocasiones. Dos veces cuando el hombre le pregunta: "¿En qué país estamos, Agripina?" Ésta le contesta con el silencio, alzándose los hombros [p. 117-118]. Una vez, el esposo recibe la misma respuesta cuando le pregunta: "Para qué [rezas]?" El silencio es la respuesta apropiada en cada instancia. ¿En qué país están? En el país del silencio, de las mujeres

abandonadas y calladas. ¿Para qué reza Agripina? Para que su familia no se destruya como las de las mujeres que miran con "las bolas brillantes de sus ojos" [p. 118]. Es significativo que sea Agripina quien ve y oye a las mujeres por primera vez. Una mujer callada es más sensible al sonido y a la apariencia de otros seres silenciosos. Agripina le pregunta a su marido qué ruido es ése que oye, y él le contesta: "Es el silencio. Duérmete" [p. 119]. Este "silencio" resulta ser las mujeres de Luvina. Rulfo presenta a las mujeres de Luvina como las madres abandonadas que habitan un mundo moribundo "donde se han muerto hasta los perros y ya ni quien le ladre al silencio" [p. 124]. Para Rulfo, otro aspecto de la existencia femenina es este silencio de muertos.

En *No oyes ladrar los perros* la madre de Ignacio no se asocia





con el silencio sino con la leche materna. El padre de Ignacio lo lleva encima de los hombros porque el hijo está muy enfermo y tiene que ver al médico en un pueblo lejano. El padre recuerda cómo la madre (ahora difunta) amaba a Ignacio y cómo éste nunca la apreciaba. El padre habla de la leche materna para ilustrar la relación entre madre e hijo.

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. [p. 149]

Es interesante que Rulfo relacione la figura femenina con la leche materna aquí, porque lo hace más sutilmente en dos cuentos anteriores, como hemos visto. En *Es que somos pobres* Tacha se identifica con la vaca y su becerro que están perdidos. En el cuento *En la madrugada* la niña Margarita se asocia con la vaca y don Justo con su becerro. Las relaciones incestuosas son paralelas aquí. El becerro (ya grande) quiere seguir mamando “de las cuatro tetas” [p. 51]. Esteban casi le pega al becerro para terminar la relación. De la misma manera, Esteban le pega a don Justo para termina la relación incestuosa entre Margarita y su tío. Para Rulfo, como para otros autores de la literatura occidental, la leche materna ha sido una metáfora muy importante para la representación de la mujer. Julia Kristeva afirma que la leche materna y las lágrimas han sido las señas privilegiadas de la imagen de la Virgen María representada como *Mater Dolorosa*.⁶ La imagen maternal de la reden-

ción se nota particularmente en el cuento *Macario*.

Narrado desde el punto de vista de un inválido mental llamado Macario, esta narración nos presenta a un hombre que sufre de idiotismo y vive con dos mujeres: su madrina y Felipa, la criada. Para Macario, la madrina es la figura autoritaria que manda y condena, mientras Felipa es la redentora maternal. Como Ignacio en *No oyes ladrar los perros*, Macario es como un niño que siempre tiene hambre. La criada satisface esta hambre insaciable cuando ella duerme con él. Y Felipa es una nodriza maravillosa. Le da de comer “aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua” [p. 72]. La leche de Felipa es como un licor sacramental para Macario, porque él cree que está condenado al infierno. Cuando está con Felipa no le tiene “tanto miedo al infierno” [p. 72]. La criada llega a ser una figura intercesoria, como la *Mater Dolorosa*, como la Virgen de Talpa en *Talpa* (como veremos en la próxima sección). Felipa le dice a Macario que

irá al cielo muy pronto y platificará con Él pidiéndole que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba abajo [...] Por eso se confiesa todos los días. No porque ella sea mala, sino porque yo estoy repleto por dentro de demonios, y tiene que sacarme esos chamucos del cuerpo confesándose por mí. [p. 73]

Felipa es la madre redentora por excelencia. A diferencia de la madrina que le describe a Macario las llamas del infierno, Felipa representa la otra cara de la feminidad, “dulce como la miel

que le sale por debajo a las flores del obelisco” [p. 77].

3. Las prostitutas

Según Foucault, cada sociedad establece “las reglas de exclusión”, un código implícito que prohíbe la expresión verbal de ciertos grupos [p. 216]. Casi todos los personajes femeninos en *El llano en llamas* obedecen las reglas de exclusión de la sociedad mexicana. Es decir, casi todas las mujeres de estos cuentos no dicen nada. Se quedan tan calladas como Tacha y Margarita. Las únicas excepciones son las mujeres rebeldes como las hermanas mayores de Tacha, “retobadas” y “rezongonas” [p. 31], que cometen toda clase de “irreverencias” [p. 33]. Estas mujeres constituyen el segundo arquetipo femenino de *El llano en llamas*: la prostituta. Para este análisis, la prostituta se define como una mujer promiscua que utiliza su cuerpo para obtener dinero o cualquier otra cosa —poder, amor, diversión, etcétera—. La prostituta es un ser ambiguo. Es a la vez explotadora y explotada (como Walter Benjamin escribió: “La prostituta resulta ser el producto quintaesencial del capitalismo por ser simultáneamente *vendedora y mercancía*”⁷). Le queda a la prostituta algo de la independencia en ciertos casos. Por un lado, ella es una figura despreciada, castigada y marginada. Por otro, es una figura fuera de la ley, capaz de hacer cosas vedadas y de expresar un discurso prohibido. La figura de la prostituta sale en cinco cuentos rulfianos, pero es especialmente notable en Natalia de *Talpa* y en las diez beatas de *Anacleto Morones*.



Natalia es el personaje femenino más complicado de los diecisiete cuentos. Quiero mostrar que su complejidad se debe al conflicto profundo que surge de su existencia como mujer, un conflicto entre el discurso callado y tradicional de la mujer obediente y fiel, y el discurso libre y rebelde de la prostituta traidora. Igual que Tacha y Margarita, Natalia no dice nada a lo largo del cuento. Como las vírgenes violadas, ella se expresa por medio de las lágrimas, de acuerdo con la primera línea del cuento: "Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito" [p. 56]. Sin embargo, ella también se expresa por medio del discurso de los deseos de su corazón, un discurso menos "quedito" que el de sus lágrimas.

Natalia es la esposa de Tanilo Santos, un hombre moribundo y fanático que cree que la Virgen de Talpa le va a curar las llagas horribles que cubren su cuerpo. Por la enfermedad y el fanatismo de su marido, Natalia se siente abandonada y sola. A diferencia de la mujer callada y reprimida que obedece las reglas sociales, la esposa de Tanilo se comunica. El hermano de Tanilo llega a saber de los deseos de Natalia.

Es interesante cómo Rulfo describe el discurso femenino que el cuñado percibe. No es un discurso de palabras habladas tanto como uno de deseos secretos declarados en un silencio gritante. Como el cuñado describe:

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, es-

taban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. [p. 58]

¿Cómo lo conocía? Porque recibió este mensaje desde un lugar muy "dentro de Natalia". Paradójicamente, ella respeta y desobedece las reglas de exclusión a la vez. Las desobedece en expresar sus deseos adúlteros, y las respeta en expresar éstos por medio de un discurso callado. Natalia y su amante-cuñado llevan a Tanilo a Talpa donde se muere debido al viaje. Durante este viaje, los adúlteros duermen juntos. Natalia añade más detalles a su discurso. Por medio de unas señas reveladas en su cuerpo, ella expresa sin palabras que ha estado muy enferma a causa de la soledad. Como el cuñado interpreta el mensaje:

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. [p. 59]

A diferencia de su marido, Natalia encuentra —brevemente— el remedio de su enfermedad. A través de su discurso corporal, ella describe cómo se alivia el dolor de su soledad. El mensaje excede los límites impuestos en la mujer tradicional. Sus deseos son tan fuertes que no se pueden reprimir por completo.

A pesar de sentirse culpable al final, y a pesar de su silencio a lo largo del cuento, Natalia es una figura que empieza a romper los moldes establecidos para las mujeres en la sociedad mexicana. Por ejemplo, ella contrasta mucho con otra figura femenina presentada en este cuento: la Virgen de Talpa. Esta "figura do-

rada" [p. 66] representa la Madre que sufre, la *Mater Dolorosa*. Como dice el sacerdote que habla por ella "desde allá arriba del púlpito":

Ella sufre con nosotros [...] La Virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados. [p. 67]

La Virgen de Talpa es una mujer de sacrificios, una madre redentora que aguanta su sufrimiento sin queja. En contraste, Natalia es una mujer que busca el alivio y expresa el dolor de la soledad que está "dentro de ella" [p. 58]. Mientras la Virgen acepta pasivamente la carga pesada de los pecados del mundo, Natalia activamente trata de eliminar la causa de su dolor: su esposo. En el contexto del cuento ella es un personaje tan fuerte, determinado y desarrollado como el hermano de Tanilo. No es sumisa como la Virgen. Natalia provoca la muerte de Tanilo tanto como el cuñado. Éste reconoce la igualdad de Natalia por lo menos con respecto a su culpabilidad: "A Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos" [p. 57].

Hay varios personajes menores como Tránsito de *Paso del norte* y "la Arremangada" de *Acuérdate*, que caben dentro del arquetipo de la prostituta que, como Natalia, son personajes atrevidos. Tránsito es la esposa de un hombre que cruza la frontera para trabajar en Estados Unidos. Durante su ausencia abandona a su marido y a sus hijos y se va con un arriero. "La Arremangada" es una de las dos hijas "juguetonas" [p. 140] de Fidencio Gómez. Ella juega a "marido y mujer detrás de los lavade-

ros" [p. 142] con su primo Urbano. Estas "malas mujeres" desobedecen las reglas de la sociedad y, de esta manera, manifiestan un poco más independencia que la mujer tradicional presentada por Rulfo. El autor desarrolla esta independencia aún más en cuatro de las diez mujeres enlutadas de *Anacleto Morones*.

Este cuento humorístico y satírico consiste en una conversación entre diez viejas vestidas de negro y Lucas Lucatero. Las viejas quieren que éste vaya con ellas para dar testimonio en cuanto a la santidad de Anacleto Morones, su suegro, que acaba de morir, ya que Morones es candidato para la canonización. Pero el humor se encuentra en el hecho de que todo lo santo de este cuento se mezcla con lo promiscuo. Además de hacer algunos milagros dudosos, este charlatán Morones era el hombre más mujeriego del pueblo. Sus diez discípulas viejas no son tan santas tampoco. El lector llega a entender que el entusiasmo de ellas se deriva en parte de su credulidad y en parte de sus relaciones íntimas con el Niño Anacleto. Por su promiscuidad, podemos colocar a estas viejas en la categoría de las prostitutas. Consistente en esta categoría, el discurso presente en su conversación con Lucas Lucatero muchas veces revela su carácter rebelde.

Al tratar de despistar a las viejas, Lucas Lucatero empieza a hablarles de los pecados de Morones y de los pecados de las viejas. Nieves García era amante de Lucatero, por ejemplo, y éste la abandonó. Nieves le reprocha: "Y no me hagas llorar, Lucas Lucatero. Nada más de acordarme de tus melosas promesas me da

coraje" [p. 177]. La mujer no puede aguantar el dolor de su memoria y sale llorando. Por lo menos expresa su resentimiento. Las viejas llegan a ser más y más atrevidas. Filomena ("la Muerta") vomita frente a Lucas Lucatero antes de salir para mostrarle su disgusto:

metiéndose el dedo en la boca, echó fuera toda el agua de arrayán que se había tragado, revuelta con pedazos de chicharrón y granos de huamúchiles:

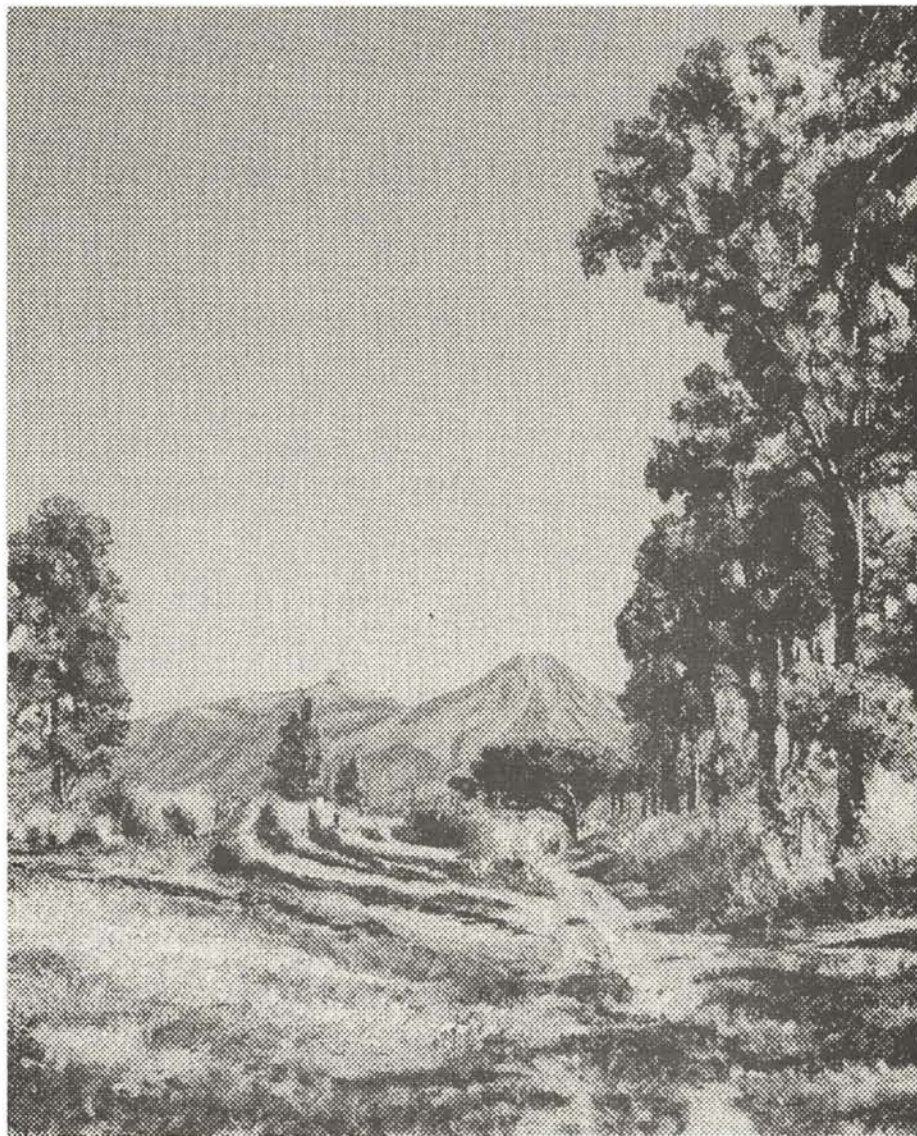
—Yo no quiero ni tu agua de arrayán, blasfemo. Nada quiero de tí. [p. 183]

Otra vieja, Micaela, rompe los moldes establecidos con su discurso cuando admite que vive

con un hombre sin estar casada. Micaela también rompe los moldes al nivel léxico, porque no puede encontrar una palabra que describe su estado como mujer:

—Soy soltera, pero tengo marido. Una cosa es ser señorita y otra cosa es ser soltera. Tú lo sabes. Y no soy señorita, pero soy soltera.

Micaela orgullosamente excede las normas de la sociedad mexicana para evitar los dolores de la vida de solterona. Sus palabras constituyen el discurso femenino más fuerte de todos los cuentos. Como Natalia, Micaela no tiene miedo de buscar su propia satisfacción:





—Tuve que hacerlo. Qué me ganaba con vivir de señorita. Soy mujer. Y una nace para dar lo que le dan a una.

Anacleto Morones le ha aconsejado que viva así. Aunque este santo lujurioso es charlatán y sus ideas sirven para beneficiarse a sí mismo, el Niño Anacleto debe un poco de su popularidad a su comprensión del estado limitado de las mujeres. Anacleto Morones comprende y se aprovecha de la soledad de las viejas.

Al final del cuento, Pancha (la última vieja) revela la verdadera razón de la canonización de Morones. Antes, Lucatero había preguntado por qué él mismo no se considera santo. Micaela le contesta: "Tú no has hecho ningún milagro" [p. 187]. Pero ¿cuáles son los milagros de Morones, según sus discípulas? Dicen que ha curado al marido de Micaela de la sífilis, entre otras cosas. Además, este santo lascivo ha hecho un tipo de milagro aún más insólito —ha sido verdaderamente cariñoso con las mujeres, a diferencia de Lucas Lucatero. Como indicación del discurso fuerte de la mujer en este cuento, es una mujer fuerte que tiene la última palabra en una conversación larga con Lucas Lucatero. Después de dormir con él, Pancha lo pone en su lugar:

—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. 190]

Para Pancha y las demás viejas, lo bueno de Morones fue su aspecto cariñoso, lo cual sugiere

que las viejas quieren canonizarlo por esto que Lucatero no posee.

Para concluir, hemos visto que en una sociedad patriarcal las opciones para las mujeres se reducen a tres: virgen, madre y/o prostituta. En los cuentos de Juan Rulfo las vírgenes (Tacha, Margarita y la Virgen de Talpa) y las madres (Agripina, la madre de Ignacio y Felipa) expresan un discurso de silencio y sacrificio, mientras las prostitutas (Natalia, Tránsito, "la Arremangada", Nieves, Filomena, Micaela y Pancha) luchan en contra del conformismo, de las normas rígidas y del silencio. Finalmente, hemos relacionado los temas de la leche materna, el incesto y el silencio a la presentación de la mujer como virgen, madre y prostituta, los tres arquetipos más importantes en los cuentos de Juan Rulfo. ♦

Notas

¹ Véase Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972, pp. 60-77. Para un estudio más reciente con ejemplos específicos de la literatura mexicana, véase Sandra Messinger Cypess, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin, University of Texas Press, 1991.

² Véase María Luisa Bastos y Sylvia Molloy, "La estrella junto a la Luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*", en: *MNL*, 2, marzo de 1977, pp. 246-268, y por las mismas críticas, "El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y enunciados en *Pedro Páramo*", en: *Hispanamérica*, 20, 1978, pp. 3-24. También véase Ricardo Gutiérrez Mouat, "Un personaje olvidado de *Pedro Páramo*", en: *Revista Iberoamericana*, 51, 1985, pp. 235-239.

³ Juan Rulfo. *El llano en llamas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980,

p. 31. Todas las citas del texto de Rulfo remiten a esta edición revisada por el autor.

⁴ Véase Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A. M. Sheridan. New York, Pantheon, 1970, p. 216.

⁵ Véase, Sandra Messinger Cypess, "I, Too, Speak: Female Discourse in Carballido's Plays", en: *Latin American Theatre Review*, 18:1, otoño de 1984, pp. 45-52.

⁶ Véase Julia Kristeva, "Stabat Mater", en: *The Kristeva Reader*. Com Toril Moi. Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 172-174.

⁷ Citado en José Emilio Pacheco, Prólogo, *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, por Federico Gamboa. México, Siglo XXI, 1977, p. 24.

Bibliografía

- Bastos, María Luisa y Sylvia Molloy. "La estrella junto a la Luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*", en: *MNL*, 2, marzo de 1977, pp. 246-268.
- "El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y enunciados en *Pedro Páramo*", en: *Hispanamérica*, 20, 1978, pp. 3-24.
- Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin, University of Texas Press, 1991.
- "I, Too, Speak: Female Discourse in Carballido's Plays", en: *Latin American Theatre Review*, 18:1, otoño de 1984, pp. 45-52.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A. M. Sheridan. New York, Pantheon, 1970.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Un personaje olvidado de *Pedro Páramo*", en: *Revista Iberoamericana*, 51, 1985, pp. 235-239.
- Kristeva, Julia. "Stabat Mater", en: *The Kristeva Reader*. Com Toril Moi. Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 172-174.
- Pacheco, José Emilio. Prólogo, *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, por Federico Gamboa. México, Siglo XXI, 1977.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Rulfo Juan. *El llano en llamas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.