



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas

La lengua poética en el cuento “¡Diles que no me maten!”, de Juan Rulfo

Tesina para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:
Yuri Delgado Clemente

Asesor: Maestro Israel Ramírez Cruz



México
2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A Don Cosme Clemente,
quien me enseñó a amar la tierra

In Memoriam Andy y Ale

Ever thine,
Ever mine,
Ever ours.
Don't forget, please

—¿El contenido sociológico y otros contenidos de sus obras son fruto de una deliberación estética o algo intuitivamente producido?

—Hay dos cosas. Hay el trabajo, puede decirse mecánico, de carpintería, y hay también la intuición, que toma parte en eso. En realidad no son obras planeadas. Entonces quizás sí, no haya deliberadamente una intención, sino que más bien es la intuición lo que lo lleva a uno a seguir el personaje. En cuanto a la forma, al estilo... pues sí, traté efectivamente de ejercitar un estilo, de hacer una especie de experimento; tratar de evitar la retórica, matar el adjetivo, pelearme con el adjetivo...

María Helena Ascanio, "Juan Rulfo examina su obra"¹

Para mí el cuento es un género realmente más importante que la novela, porque hay que concentrarse en unas cuantas páginas para decir muchas cosas, hay que sintetizar, hay que frenarse; en eso el cuentista se parece un poco al poeta.

Juan Rulfo, "El desafío de la creación"

¹ María Helena Ascanio, "Juan Rulfo examina su obra", en *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 878. En nota se advierte: "Juan Rulfo, invitado por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, mantuvo un diálogo con los estudiantes acerca de su obra, el 13 de marzo de 1974. Fue presentado, a nombre de la Institución, por el profesor José Balza. La grabación de sus palabras fue transcrita y editada por María Helena Ascanio y publicada en la revista *Escritura* (Caracas) núms. 1, 2, 1976".

LA LENGUA POÉTICA EN EL CUENTO “¡DILES QUE NO ME MATEN!” DE JUAN RULFO

“Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.”

Antonio Machado, “De mi nueva cartera”

INTRODUCCIÓN

Con sólo dos obras, la colección de cuentos *El Llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), el escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986) dio a la literatura en lengua española –mexicana, hispanoamericana y española peninsular— un legado que, a pesar de su corta extensión, y a poco más de cincuenta años de su producción, se ha convertido en un clásico de la literatura en lengua española y en un clásico de la literatura universal.

Este hecho, que implica unas complejas relaciones entre cultura y literatura, ha generado una abundante literatura crítica que, como sucede con las grandes obras literarias, rebasa mucho a la obra en cuestión –puede pensarse en la cuantiosa crítica sobre *el Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra—, y más todavía. En el caso de la obra de Juan Rulfo, este abrumador discurso crítico con frecuencia puede aparecer más como un obstáculo para el lector que como una ayuda para acceder a la comprensión de la obra –no así para quienes se especializan en la obra Rulfo—. Mas, en cierto sentido, la obra crítica sobre la obra literaria resulta complementaria de esta y, del mismo modo, requiere a su vez un estudio, es decir, hacer crítica de la crítica.

La obra literaria de Rulfo actualmente genera crítica de todo tipo y, dada la complejidad de su narrativa, crecerá con el paso del tiempo.²

² Hacer una crítica de la crítica sobre la obra de Juan Rulfo me llevaría por un camino distinto del que me propongo seguir en este ensayo, como lo plantearé más adelante. Sin embargo, conviene tener presente que la crítica en torno a la obra de Juan Rulfo ha seguido tres aristas desde su aparición: 1. La

Ante tan abundante literatura crítica, parece que el misterio que encierra la obra de Juan Rulfo sigue sin ser resuelto. El lector se acerca de manera intuitiva y percibe su misterio, pero cuando lo quiere racionalizar —y esto es parte del trabajo realizado por la teoría y crítica literarias—, el enigma parece escapar a todo intento de explicación, de manera parecida a los intentos de la Filosofía por acercarse al misterio ontológico.

Juan José Arreola expresó esta intuición que surgida de la lectura de la obra de Rulfo:

Lo digo con toda sinceridad, Rulfo ha hecho, como [José Clemente] Orozco (hay que ver los frescos de la Cámara de Diputados de Guadalajara), una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece tan real, y tan curiosamente artística y deforme. Los que somos de donde proceden sus historias y sus personajes vemos *cómo todo se ha vuelto magnífico, poético y monstruoso*.³

Con estas palabras, Juan José Arreola apunta hacia tres lugares que pretenden aproximarse al misterio de la narrativa de Juan Rulfo. Esa “estampa trágica y atroz del pueblo de México” implica una visión de la Historia de México, que desde sus orígenes mestizos (fusión de los mundos indígena, africano y europeo), ha estado sujeto a una violencia sin fin causante de grandes crueldades (carnicerías, destrucción) que desencadenaron un destino trágico y perjudicial, tanto para el individuo, como para la sociedad.

De sucesos específicos siempre se ha dejado constancia escrita, ya sea tanto desde la visión de los vencedores como de los derrotados (desde crónicas de

realista costumbrista, incluido el realismo mágico. 2. La mítica —universalista—, y 3. la biográfica. Esta última acentuada tras la muerte del escritor (1986). Para tener un panorama de estas visiones críticas conviene señalar las siguientes referencias: para los puntos 1 y 2, Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*; y para el 3º, está presente el trabajo de Roberto García Bonilla, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y obra de Juan Rulfo*.

³ Citado por Jorge Ruffinelli en su “Prólogo” a *Juan Rulfo. Obra completa*, p. XII. Las cursivas son mías.

la Conquista, libros, diarios, cartas, telégrafos hasta la novela de la Revolución). Lo anterior, como señala Arreola, “parece tan real, y tan curiosamente artística y deforme”, porque desde que se inició la formación del pueblo de México a partir de la violenta simbiosis entre las civilizaciones americana y europea,⁴ la palabra ha dado testimonio de ello, pero no sólo como documento histórico, sino también como palabra viva, artística. La palabra que recoge las voces de los vencidos en la Conquista no sólo es expresión del dolor, sufrimiento, desamparo, orfandad de los pueblos mesoamericanos. Es la derrota convertida en poesía, resonancia del canto sagrado indígena, *In xóchitl in cuícatl* (la flor y el canto) del mundo prehispánico, que eleva la derrota al mundo poético y consigue ir más allá de la contingencia temporal en que ocurrió el hecho histórico y queda fijo en el imaginario colectivo, histórico también, y arraigado, que es donde el Arte coloca a la realidad vivida por el Hombre. Por eso es, vuelvo a repetir las palabras de Arreola, “tan real y tan curiosamente artística y deforme”, porque le ha dado a la realidad una dimensión artística que responde a una visión que no se limita al registro de los hechos de manera objetiva como lo hará un historiador, sino como alguien que no sólo razona la Historia, sino que la siente y la vive.

En este entendido conviene recordar cómo Juan Rulfo mostró un gran interés por la Historia de México,⁵ tanto general, como regional –los Altos de Jalisco— y cómo la vivió de niño con la guerra cristera, fuente de sus historias. Por eso, el término *deforme* de Arreola, no se refiere a una alteración de la historia en la

⁴ “Nunca me pareció más esotérico el mundo [...] de Juan Rulfo [...] porque, una vez dentro, se comprende que bien poco tiene que ver con nuestro mundo, el del mexicano que no es indio. Y esto es explicable porque se vive con el indio sin *convivir* con él”, Sergio Fernández “una nueva manera de hacer poesía”, en Leonardo Martínez Carrizales, *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante una crítica literario-periodística de México. Antología*, p. 45.

⁵ En 2002, Víctor Jiménez hizo la introducción al trabajo *Juan Rulfo. Letras e imágenes*, que reúne una serie de escritos sobre diversas regiones del país, los cuales van acompañados de una serie fotográfica del autor de *Pedro Páramo*. De acuerdo con V. Jiménez, estas monografías aparecen en el *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, cuya publicación corrió a cargo de la Secretaría de Hacienda y en la revista *Mapa*, en la que Rulfo no sólo colaboró con material fotográfico. En los textos se puede apreciar el dominio de Rulfo en materia de historia, arquitectura y toponimia.

acepción de negarla o modificarla, sino en el sentido artístico de darle una forma que va más allá de la objetividad. Porque la historia no sólo la piensa el Delgado -4- La lengua...

Hombre. Lo que le sucede se razona y, además, se escribe con lo que significó vivir la experiencia histórica. Esto sólo lo consigue el arte narrativo, donde la experiencia se une con la intención objetiva; textos de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo funden historia y literatura. Rulfo va más allá, pues no sólo trata de fusionar historia y literatura; Rulfo reúne historia, literatura y poesía.

Por eso, “todo se ha vuelto magnífico” ha adquirido una nueva dimensión al pasar de una realidad social material a una realidad en un espacio imaginario, espacio del relato en el que la palabra resulta lo más importante; no sólo la palabra literaria de una tradición narrativa empleada por Rulfo en sus relatos (realismo, costumbrismo, naturalismo, romanticismo, relato fantástico), también la palabra poética, el lenguaje de la poesía que da a sus textos ese valor que Arreola designa como *Poético*, en tanto que hay un lenguaje próximo a la poesía, cuyo propósito es que la historia se comunique con el lector con mayor eficacia porque, además del tema, se trata de cómo se cuenta. Lo *monstruoso* es la elevación de los temas tras emplear la palabra poética.

El uso de la palabra poética profundiza tanto, que las historias rulfianas quedan no sólo como un mero acontecer trágico; se afirman como una aproximación al nacer y morir, claves en la vida del hombre y que Rulfo supo captar como historiador, narrador y poeta.

En el enfoque señalado —apunta el epígrafe—, la canción de Antonio Machado también posibilita el que se asuma al cuento y al canto para referirse al relato: se canta una viva historia, contando su melodía; eso es lo que hizo Rulfo.

Para valorar lo poético en la prosa rulfiana, he tomado el cuento “¡Diles que no me maten!” y analizar en él cómo funciona la lengua poética y de qué manera Rulfo hace del cuento un relato que va más allá del realismo, en el sentido de

contar una historia trágica ocurrida dentro del campo mexicano, y que muestra la violencia característica de la Historia de México. Con el empleo de la lengua
Delgado -5- La lengua...

poética Rulfo da una nueva visión de la historia a través de su cuento; más allá de la muerte violenta impuesta a miles de hombres. Es el relato un hombre que se aferra a la existencia y, contrariamente a lo que se piensa, el personaje, Juvencio Nava, ama la vida⁶, pues es lo único que le queda en el momento en que es aprehendido.

Con ello, quiero advertir que la obra de Juan Rulfo ha sido el centro de atención de la crítica y teoría literarias desde la segunda mitad del Siglo XX y lo que va del XXI; además, ocupa un lugar relevante dentro de la cultura mexicana por lo que, estudiar *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* es tener presente dos cosas:

1. La literatura de Rulfo es una de las más significativas dentro de la Literatura Mexicana. La abundante literatura sobre su obra es prueba fidedigna de ello.
2. La narrativa de Rulfo también se halla inserta en un ámbito de cultura que va más allá de lo literario; toca múltiples aspectos artísticos: cine, música, teatro, fotografía, que dan pie a que su obra no sea encasillada en lo meramente literario.

Con lo anterior, se señala que la obra de Rulfo es de gran complejidad como signo literario y cultural al engarzar hechos histórico sociales de gran significación: como la Revolución Mexicana, cristiada, Reforma Agraria, alfabetización del país, el fenómeno de emigración a los Estados Unidos, religiosidad popular, acontecidos en el país durante la primera mitad del Siglo XX. Este, que bien podría denominarse el mundo de Juan Rulfo, le da a su

⁶ “no tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora sabía que bien a bien lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado”. Juan Rulfo, “Diles que no me maten”, p. 105, Seguiré el cuento que aparece en la edición de *El Llano en llamas* de Carlos Blanco Aguinaga; la cual reproduce el texto corregido por la Fundación Juan Rulfo. En adelante, las cursivas son mías.

obra tal empuje, que en la primera década de este siglo continúa como referente de la *realidad* de México como pocas obras lo han hecho.

Delgado

-6-

La lengua...

Dadas estas características, para realizar un estudio de la obra rulfiana, es conveniente seguir el llamado “Principio de Occam”⁷: en la investigación hay que reducir las entidades al mínimo; es decir, no abarcar muchos aspectos sino, de ser posible, enfocarse en un solo tema para profundizar en el objeto de estudio, y no quedarse en la superficie por incluir varios.

De acuerdo con este principio, al hablar de Rulfo se asume tomar las dos obras —cuentos y novela— como una sola entidad narrativa. Centraré mi atención sólo en la cuentística y, a su vez, en un solo cuento: “¡Diles que no me maten!”, noveno cuento de *El Llano en llamas* para destacar la función que tiene dentro de este relato la lengua poética.⁸

⁷ Guillermo de Ockham desarrolla el principio de economía en su *Scriptum In Librum Primum Sententiarum/ Ordinario*. “Este principio, también conocido como “Navaja de Occam” se encuentra ya desde Aristóteles. En contra de la versión tradicionalmente atribuida a Ockham [...] el principio no exige la reducción de los entes, sino la de multiplicidad de hipótesis y de teorías al mínimo necesario”. Franco, Volpi, *Enciclopedia de Obras de Filosofía*, p. 1586; Ockham, según José Ferrater Mora, defiende que la ciencia Racional sólo contiene, o debería contener [las] proposiciones necesarias”. *Vid.* J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, p. 1407.

⁸ *Ibidem*. pp. 104-111.

I. HACIA LA COMPRESIÓN DE LA LENGUA POÉTICA

1.- EL FORMALISMO RUSO

Buena parte de la crítica concerniente a la obra de Juan Rulfo coincide en el logro del escritor al construir un mundo que, sin perder contacto con la realidad histórica y social inmediata, alcanza la visión poética; es decir, se alcanza a crear un mundo poético.⁹

Al hablar del mundo poético construido por Juan Rulfo en sus cuentos y en su novela, se advierte la relación existente entre narrativa y poesía, en un paralelo entre la lengua empleada en la narración y la lengua empleada en la poesía. Esto porque el lenguaje produce en el lector un efecto de visión de la realidad que va más allá de la mera recepción inmediata de los acontecimientos: visión poética.

Esta mirada presupone una amplia gama de efectos que alteran nuestra percepción directa de las cosas y que funde imaginación, fantasía y sueño con la percepción de la realidad. Es claro que los cuentos de Rulfo funden la configuración de las circunstancias con estados emocionales, con formas de la imaginación, fantasía y los sueños que dan esa característica a los relatos de Rulfo que han sido calificados de diversas maneras: realismo mágico, realismo poético, narrativa que mezcla lo fantástico con lo real; lo natural con lo sobrenatural.

⁹ Además de los textos señalados con anterioridad (*Vid. Supra*), se pueden consultar los siguientes textos: Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo en Juan Rulfo", en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 88-116; Emmanuel Carballo, "Arreola y Rulfo, cuentistas", en *Íbidem*, pp. 23-30; Jean Franco, "El viaje al país de los muertos", en *Íbidem*, pp. 117-140; José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*; Nila Gutiérrez Marrone, *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*; Luis Harss, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 9-44; *Homenaje a Juan Rulfo*; James E. Irby, "La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos"; Hugo Rodríguez Alcalá, *El arte de Juan Rulfo*; Joseph Sommers, "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)", en *Íbidem*, pp. 17-22. *Vid. Bibliografía final.*

Es evidente que los cuentos de Juan Rulfo producen en el lector una visión que va más allá de la mera similitud realista; provocan un enfoque nuevo de la realidad, que se ha denominado visión poética. Relatos en donde se conjuntan la narrativa y la poesía.

Darle una carga poética a un texto narrativo plantea múltiples problemas a un lector que quiere hallar las respuestas de estos. Si bien un texto literario ofrece al lector complejos problemas de teoría y de crítica literaria –los cuales surgen tras la lectura—, puesto que varios detalles de la técnica literaria dependen de la idea de la literatura que tiene el escritor, los cuales son el soporte de la ficción y tienen la intención de presentar al lector un punto de vista de la realidad. En comparación con el género lírico, en donde se habla de una representación poética, cabe señalar que las diferentes formas que asume la poesía siempre ofrecerán esta mirada que da a la realidad¹⁰ un sentido de irrealidad en donde caben variados aspectos: espirituales, imaginativos, fantásticos, emotivos, irreales, metafísicos.

Desde esta perspectiva, un subgénero narrativo –en este caso el cuento— calificado de poético, se asume como un cruce de dos géneros. En “¡Diles que no me maten!” el lector advierte, sin entrar en complicaciones teóricas, que en el cuento hay poesía; pero si el lector es un lector teórico e intenta explicar esta relación, lo primero que debe evitar es responder a partir de su lectura intuitiva para no dejar un discurso impresionista que de alguna manera ensombrece el discurso de ficción de Juan Rulfo.

Cuando se crea una relación entre un texto narrativo y la entidad discursiva denominada poesía, se propone que el texto narrativo (cuento en este caso), se liga a un referente identificado con la realidad histórico social; mientras que la poesía tiene como referente un entidad abstracta, como la fantasía, la

¹⁰ En el sentido de realidad material percibida por los sentidos dentro de un espacio histórico social.

imaginación, algo intangible para los sentidos; amén de que las cualidades del lenguaje varían en cuanto a fórmulas.

Si se ve desde un punto de vista filosófico, constituye un dilema pues, de manera general, se asocia a la prosa la realidad (lo físico), en tanto que a la poesía se le relaciona con algo que está más allá de “lo real” (metafísica) ¿Cómo es posible establecer una relación entre lo material y lo inmaterial de la prosa y poesía?

Los formalistas rusos fueron los primeros en exponer este problema. Advirtieron que la incógnita de los referentes concretos, en el caso de la prosa narrativa, y el de los abstractos –poesía—, era una cuestión mal planteada. Ante tal problema, notaron que la complicación central era el lenguaje, no los referentes. En este sentido, tal inconveniente se resuelve al proponer algo que en las primeras décadas del Siglo XX no era tan evidente como ahora: tanto prosa como poesía son producciones verbales. Ambas formas discursivas son el resultado de un uso del sistema de lengua que el Formalismo denominó *literariedad*¹¹. Con este término se le dio un estatus ontológico lingüístico tanto a la *realidad* de la que habla la prosa, como a la *interioridad* humana, que es de la que se ocupa la poesía, como tradicionalmente se las ha clasificado¹².

El formalismo ruso dio paso a una teoría literaria que prestó atención a la materia prima de la literatura: el lenguaje.

¹¹ “para los formalistas rusos [...], la literatura no debe confundirse con el cúmulo de materiales que la crítica tradicional acepta en sus análisis extrínsecos. [Roman] Jakobson precisó con justeza que ‘el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la literariedad (calco del ruso *literaturnost*) es decir, lo que hace de una obra determinada una obra literaria [...] para los formalistas rusos, [lo primordial] es el sistema literario en su especificidad intrínseca, sus elementos constitutivos, en su funcionamiento”. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*, p. 246.

¹² Sin embargo, ello no implica que un tema excluya al otro por meras cuestiones de forma. Basta con recordar el poema “El retorno”, de Miguel Guardia y *La amortajada*, de María Luisa Bombal, para mostrar que no hay limitantes temáticas en sendos géneros.

Las primeras décadas del Siglo XX, están marcadas por grandes movimientos sociales como la Revolución Rusa; en el arte, nacen las vanguardias. Estos hechos forzaron la creación de una teoría literaria que atendiera los problemas de la forma artística que caracterizaban a los nuevos movimientos literarios. De alguna manera esta proposición contribuyó al desenvolvimiento de la teoría de la literatura a lo largo del Siglo XX.

El formalismo ruso propuso una comprensión lingüística de la literatura, que a la larga desembocaría en la Poética; esta recibió impulso por parte del estructuralismo lingüístico desarrollado a partir de las ideas de Ferdinand de Saussure.¹³

En el momento en que los lingüistas presentaron tal teoría, la lucha política revolucionaria rusa consideraba que lo más importante en el arte era el contenido de la obra, no su forma. Pese a que los lingüistas nunca negaron la importancia del contenido de la obra, ni su función social, recibieron el nombre de formalistas por parte de los dirigentes de la Revolución en lo cultural.¹⁴

La literariedad propuesta por el formalismo encontró su continuación en la poética estructuralista; que fue planteada en dos direcciones:

¹³ Los cursos impartidos por él en la Universidad de Ginebra fueron publicados por sus alumnos bajo el título *Curso de Lingüística General*, en 1916, los cuales fueron las bases en los sucesivos planteamientos entre los teóricos de la lengua. En el apartado que sus alumnos Charles Bally y Albert Sechehaye denominaron "significación y valor", Saussure explica: "cuando se habla del valor de una palabra, se piensa generalmente, y, sobre todo, en la propiedad que tiene la palabra de representar una idea, y, en efecto, ese es uno de los aspectos del valor lingüístico". Más adelante agrega: "Puesto que la lengua es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros [los cuales...] están siempre constituidos: 1.- por una cosa desemejante susceptible de ser trocada por otra cuyo valor está por determinar; 2.- por cosas similares que se pueden comparar con aquella cuyo valor está por ver". Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, pp. 194-196.

¹⁴ León Trotsky.

1. La narrativa, que terminó por adoptar el nombre narratología y cuyos estudiosos más destacados fueron Vladimir Propp, Gérard Genette y J. A Greimas.¹⁵
2. El estudio de la poesía –poética, como he mencionado—, cuya propuesta teórica fue más desarrollada al incorporar elementos funcionalistas, estructuralistas y comunicativos.¹⁶

En su comunicación “Lingüística y Poética” (1959), Roman Jakobson sintetiza las aspiraciones del estudio lingüístico de la literatura y, en su caso, del estudio de la poesía como un fenómeno lingüístico que aspira a ser una ciencia de la literatura en tanto se cuenta con una base epistémica: la teoría lingüística estructural y su método de análisis del sistema de lengua que garantiza una objetividad en el estudio de la literatura, pues el enfoque se centra en el mensaje verbal denominado poesía, y no en otros factores como la subjetividad del lector, la psicología del escritor, los aspectos históricos y sociales... sin que por ello se deje de considerar la importancia de éstos en la interpretación de la obra literaria con la advertencia de los formalistas: para entender el fenómeno literario, se debe empezar por reconocer su fundamento lingüístico y después estudiar otros aspectos de la obra literaria. Es decir, qué relación tiene el lenguaje de la obra literaria con la historia, con la política, con la mentalidad del autor, con su vida social, con la cultura general.

¹⁵ “o narratividad, como prefieren algunos para destacar el aspecto teórico del análisis”. Se le da una preferencia al orden sincrónico y diacrónico del relato sin tomar en cuenta el origen u evolución de la narrativa. A. Marchese y J. Forradellas., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. p. 282.

¹⁶ En cuanto a la poética, algunos textos de referencia son: Tzvetan Todorov, *Teoría de los formalistas rusos*; V. Erlich, *El Formalismo Ruso*; Antonio García Berrio, *Significación actual del formalismoruso*; J. Culler, *La poética estructuralista*; Roman Jakobson et al, *el círculo de Praga*; R. Jakobson, *Lingüística y Poética*.

2.- EL PUNTO DE PARTIDA DEBE SER EL LENGUAJE.

Dentro de la historia literaria, la poética, surgida del estructuralismo lingüístico, se ha denominado como una teoría literaria *objetiva* —o como el estudio de la *obra en sí*— en la medida que centra su interés en la literatura como fenómeno lingüístico, y cuyo propósito se centra en determinar de qué manera opera el sistema de lengua en la obra que fue llamado *literariedad* por el movimiento formal y *función poética del lenguaje* por la teoría poética.

Esta finalidad de la poética fue puesta bajo sospecha por los estudiosos de la literatura que centraron su atención en los aspectos sociales, políticos e históricos de la literatura; también por aquellos que vieron en la literatura la manifestación de esencias religiosas, imaginativas, fantásticas, es decir, la literatura como expresión de la espiritualidad humana.

Jakobson planteó que, independientemente de las intenciones en el estudio de la literatura, todo investigador debía confrontar el lenguaje, elemento secundario para los expertos del Siglo XIX, quienes se preocuparon más por los contenidos, vida del autor y demás referentes de la obra.

Con la aparición de las vanguardias a finales del Siglo XIX y principios del XX, la lengua como tal comenzó a tener un papel protagónico y despertó el interés de la teoría literaria.

Por otra parte, el estudio lingüístico de la literatura despertó desconfianza se en el campo paralelo a la teoría literaria: la crítica literaria; esta advirtió que un análisis de estas características *rompía* la relación establecida entre el lector y la obra. Para la crítica, además, se dejaban de lado los componentes de la obra literaria relevantes para evaluar la obra: biografía, contexto histórico-social, tradición literaria que permitían calificar el texto.

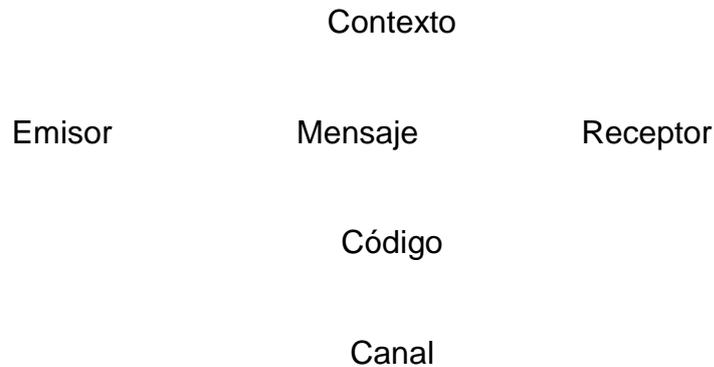
Jakobson advirtió que si bien la poética era el análisis del funcionamiento del sistema de lengua dentro del mensaje verbal, llamado literatura, y que no tenía por objeto evaluarla, los resultados de la poética podían servir a la crítica literaria. Así, con un mejor conocimiento del lenguaje de la poesía servirían a la crítica literaria: un superior conocimiento del lenguaje de la poesía, mejoraría los juicios de valor con respecto a la literatura. Jakobson concluyó su disertación al sugerir que un estudioso de la literatura ajeno a la lingüística y su aportación a los estudios literarios, sería una equivocación axiomática:

Si quedan algunos críticos [literarios] que aún dudan de la competencia de la lingüística para incluir el campo de la poética, yo personalmente creo que la falta de interés por la poética que demuestran algunos fanáticos lingüistas, ha sido confundida con una incapacidad de la ciencia de la lingüística en sí [...] un lingüista ciego a los problemas de la función poética del lenguaje y un erudito de la literatura indiferente a los problemas que plantea la lengua y que no esté al corriente de los métodos lingüísticos, son igualmente un caso de flagrante anacronismo¹⁷.

Conviene advertir que el fenómeno literario es de una gran complejidad, pues es una expresión del lenguaje que implica todos los valores que componen la cultura. La lectura y análisis lingüístico de la obra literaria no pretenden dar las claves totales de su interpretación, sino sólo ver cómo opera el sistema de lengua dentro del mensaje verbal asumido como literatura y, aunque se trate de una visión o enfoque objetivo de la literatura, ello no impide que se plantee una hermenéutica lingüística, que la semiótica poética de Greimas y la Escuela de París desarrollaron, y que son de utilidad para el estudio de la lengua poética en “¡Diles que no me maten!” para llegar a una interpretación: la lengua poética es una nueva configuración de la realidad por medio del lenguaje y que su uso en un texto narrativo –el cuento citado-, ofrece una visión inédita del mundo a través del relato propuesto por el narrador.

¹⁷ Roman Jakobson, *Lingüística y Poética*, pp. 74-75.

Para aproximarse al objetivo de la poética (el estudio de la función poética en el texto denominado literatura), Jakobson parte de un esquema comunicativo:



En este esquema se establece que el Emisor es un usuario del sistema de lengua –*hablante*— y que desea transmitir una información a otro hablante que conoce el sistema de lengua: *receptor*. Por ejemplo:

“—Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato” (p. 106)

Este deseo se comunica a través de un enunciado –acto de habla—. Este enunciado se halla dentro de un *contexto*, en este caso social; un *código* – sistema de lengua llamado español— conforme con la *koiné* (norma popular) del estado de Jalisco; y un *canal*, que es la voz humana; en tanto, el *mensaje verbal* se sustenta en la oralidad (o escrito, como es el caso del relato en cuestión).

Estos seis elementos que intervienen en la comunicación están contenidos en el mensaje y, desde el punto de vista de la poética, dan lugar a seis funciones conforme el mensaje oriente su intencionalidad hacia algunos de estos elementos:

Contexto

(Función referencial)

Emisor
(Función emotiva)**Mensaje**
(Función poética)**Receptor**
(Función conativa)**Código**

(Función metalingüística)

Canal

(Función fática)

La poética señala que un mensaje verbal, resultado de un acto de habla, contiene todas las funciones; para su mejor comprensión teórica se presentan separadas en el esquema anterior y, de acuerdo con su intención comunicativa se jerarquizan en la recepción del mensaje. En el enunciado indicado (“—*Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato*”) se pueden distinguir las funciones de la lengua. Un receptor puede encontrar la función poética, pero puede estar subordinada a la intención comunicativa *emotiva, conativa, referencial, metalingüística o fática*.

La *función emotiva* expresa la voluntad o deseo del emisor, quien construye el mensaje. Al partir del esquema se advierte que Guadalupe Terreros, al decir: “—*Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato*”, denota la función emotiva, pues su mensaje ostenta malestar, y el propósito emotivo del mensaje es manifestar una ira contenida por la presencia del ganado de Juvencio Nava en su propiedad. La percepción de este sentimiento es prioritariamente emotiva.

Simultáneamente, se aprecia un receptor dentro del texto (Nava), quien le da al mensaje una función conativa, puesto que es quien recibe la amenaza (“—*Mira,*

Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato”), por alimentar su ganado en pastizales ajenos.

El mensaje refiere un contexto (función referencial): los personajes se encuentran en una zona rural. Al mismo tiempo, el mensaje se articula de acuerdo con una reglas (código) que corresponde al habla popular jalisciense. Este código se podría manejar en forma diferente si se establecen las formas sintácticas del habla culta. Así, en lugar de: “—*Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato*”, bien podría quedar del siguiente modo: “Escucha, Juvencio, si otra de tus reses entra a mi propiedad, la mataré”. Pero eso restaría verosimilitud al cuento, en el sentido de que la intencionalidad del narrador es la de hacer creer a sus lectores que es ese el modo de hablar de los ganaderos, no de reproducir fielmente los usos del habla jalisciense. Esta es la función metalingüística.

El canal, o manera en que se transmite el mensaje. “—*Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato*” es un escrito que representa una comunicación entre dos hablantes; por lo tanto, el canal es la voz humana representada a través de la escritura. El guión (—) marca la oralidad. Y también la función fática.

Tras reconocer las funciones de la lengua en el enunciado anterior, éste forma parte de un conjunto de frases constituyentes de un texto que se asume como cuento y, por lo tanto, se le confiere una dimensión que el lector busca establecer más allá de las funciones señaladas y, dado que se trata de textos literarios, hay una especial atención sobre el mensaje mismo debido a que todas las funciones están contenidas en éste. El narrador ha organizado todas las funciones con una recodificación de la comunicación que convierte al lenguaje del texto en lo más importante; es decir, le concede mayor importancia

a la función poética. Tal procedimiento se hace posible gracias al subsistema retórico de la lengua¹⁸. En el ejemplo anterior, la función poética se consigue mediante una organización similar a la que se utiliza en el lenguaje de la poesía y que, tratándose de la prosa, se le ha llamado prosa poética; es decir, una semejanza del lenguaje literario de la prosa al de la poesía.

Como lectores, es fácil advertir en el enunciado de Guadalupe Terreros un ritmo que, al igual que la poesía, se caracteriza por su acentuación en las sílabas graves y agudas. Ello produce una cadencia al leerse en voz alta:

“—*Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato*”

Esta cadencia se puede encontrar ligada a ciertos fonemas vocálicos (**a, e, o**) al uso de unos consonánticos, en su mayoría fricativas, bilabiales, sonoras (**m, n,**) y líquidas (**l, r**)¹⁹.

En el aspecto sintáctico, se trata de oraciones cortas en donde el núcleo del predicado lleva la carga semántica; las más de las veces violenta: *mira* (amenaza), *metas* (transgresión), *mato* (castigo).

No está de sobra apuntar que el cuento recrea lingüísticamente una violencia tanto interior como exterior de los personajes. En ese sentido, el mérito de los cuentos de Juan Rulfo, son *per se*, por su lenguaje, que les da su carácter poético, porque todas las funciones de la lengua se subordinan a la poética en el mensaje mismo.

Desde el punto de vista de la Poética, este es el valor literario del cuento: el uso del sistema de lengua o código, va más allá de la mera comunicación estándar y, por lo tanto, la remodifica los usos comunicativos.

¹⁸ Entendido este como la posibilidad de hacer tropos y figuras.

¹⁹ No incluyo la oclusiva sorda (**t**), puesto que su sonido se debilita frente a los demás fonemas, amén de que no se repite con la misma frecuencia que éstos.

Organizar los usos comunicativos que una sociedad tiene de acuerdo con un sistema de lengua no es exclusivo de la poesía, ya que se encuentra presente en muchos discursos comunicativos sociales: religiosos, sociales, publicitarios.

La poética señala precisamente que la función poética es la que se coloca en primer lugar dentro del texto literario, y es esa característica la que convierte el mensaje verbal en una forma de literatura, tanto en prosa como en verso. La literatura es un mensaje verbal que llama la atención sobre sí mismo y que obliga al receptor a tener conciencia del sistema de lengua, además de la manera en que se utiliza para transmitir y organizar las funciones que se sujetan a dicha función.

En este sentido, la función poética es lo primero que un lector advierte, puesto que se halla inserta en un primer plano. Con ello, al orientarse las funciones – como señalan los formalistas—, se renombra la realidad. Se da un nuevo sentido al lenguaje que obliga al lector a reinterpretar la realidad con fundamento en el lenguaje poético, el cual sufrió una reforma con el surgimiento de las vanguardias. A este nuevo lenguaje poético pertenece la obra de Juan Rulfo: tanto sus cuentos de *El Llano en llamas*, como su novela *Pedro Páramo* son herederas de la vanguardia literaria, principalmente el existencialismo, surrealismo y la poesía de la vanguardia incorporados a la literatura, todo esto compuesto con el uso de estrategias propias de la novela de la revolución y de los hallazgos en narradores modernos como William Faulkner y Knut Hamsun, por citar unos ejemplos²⁰. La cercanía de Rulfo con la poesía se pone de manifiesto en el momento de traducir la poesía de Rainer Maria Rilke, por citar un aspecto de la prosa de Rulfo con la lengua poética de la poesía.²¹

²⁰ James E. Irby, “La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos. Vid. Bibliografía final.

²¹ Un excelente trabajo con respecto a un tema poco estudiado sobre Rulfo, el de traductor y lector en alemán, lo hacen Guadalupe Domínguez y Susy Rodríguez en “Elegías de Duino en versión de Juan Rulfo”, en Alberto Vital, et al, *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía y crítica*, pp.49-91. estudio en

Una vez que la poética estableció la importancia de la función poética en el mensaje verbal literario, se planteó la necesidad de dar cuenta de cómo se produce y cómo se puede estudiar o analizar. En primer lugar, se advierte que la lengua poética —que da lugar a la función poética— es un nuevo uso del sistema de lengua. Una nueva forma y que, gracias a la teoría lingüística se puede dar cuenta de ello.

Jakobson propone una definición muy precisa de la función poética: se trata de un paralelismo lingüístico, resultado de la proyección del eje de la selección (paradigmático) sobre el de la combinación (sintagmático), de acuerdo con el principio de sinonimia o antinomia. Esta definición no debe confundirse con la forma de paralelismo en el estudio de la versificación.

El paralelismo propuesto por la poética de Jakobson es una reorganización del sistema de lengua. Para entender cómo funciona, se debe tener en cuenta la teoría lingüística estructuralista. Básicamente, la lengua se organiza por planos: fonológico, morfológico, sintáctico, léxico y semántico. Cada plano posee unidades: fonemas, morfemas, sintagmas, oraciones y semas. Este sistema se activa cuando el hombre decide comunicarse mediante la palabra —oral o escrita— y opera en dos niveles: el virtual y el real²².

Al establecer la comunicación mediante el lenguaje, el hombre lleva a cabo un acto de habla; utiliza su sistema de lengua que opera conforme a un código o conjunto de reglas (gramática) que permiten el empleo de las unidades que tiene cada plano de la lengua, las cuales son interdependientes. El hombre

el que además, las autoras integran los facsimilares de las traducciones que Rulfo hizo de Rainer Maria Rilke.

²² “En poesía una sílaba se equipara a cualquier otra de la misma secuencia; se supone que el acento de una palabra equivale al de otra [...]. Lo mismo sucede con las fronteras de palabras y las pausas sintácticas. Las sílabas se convierten en unidades de medición, y también las moras o los acentos [...] el metalenguaje también hace uso secuencial de unidades equivalentes, a base de combinar expresiones sinónimas dentro de una frase ecuacional: A=A (“la yegua es la hembra del caballo”) [... por otro lado], el exceso de repetición de un principio de equivalencia sobre la secuencia discursiva o, en otras palabras, el *montaje* de la forma métrica sobre la acostumbrada forma del habla, necesariamente produce la experiencia de un aspecto doble”. R. Jakobson, *Lingüística y Poética*, pp. 40, 54-55.

construye virtualmente su acto de habla y se comunica (eje paradigmático), ya sea de manera oral o escrita.

En el caso de la literatura, desde el formalismo ruso y luego con la poética de Jakobson, se señaló que el escritor, a diferencia del hablante común, adquiere una conciencia lingüística –no teórica, aunque puede interesarse por el estudio lingüístico— en la medida en que intuitivamente se toca en otros textos que la cultura de una sociedad considera como monumentos literarios y adopta como modelos (clásicos) que orientan la escritura de sus discursos y, cuando escribe, su intuición le permite realizar un texto que reforma los usos comunicativos dados a la lengua, literarios o no, y su expresión es un *reconocimiento* (volver a conocer) de la realidad a través de un lenguaje que da nuevo sentido a ésta. Así, el lector, tras leer un texto poético, se aventura dentro de un lenguaje inédito y una realidad renombrada. Ese nuevo sentido que adquiere la realidad a través del lenguaje es lo que lingüísticamente se llama poesía del lenguaje.

En este sentido, la poesía del lenguaje es una nueva propuesta ontológica y lingüística de la realidad presente, no en las literaturas hechas en prosa y en verso (poesía); la función poética no es exclusiva de la escritura puesta en versos; también lo es de la prosa.

La función poética dota a los planos de la lengua de un paralelismo que en su conjunto consigue reestructurar el sistema de lengua que modifican nuestro conocimiento de la realidad, dotándola de un nuevo sentido. El lector percibe también, intuitivamente, este fundamento del discurso literario de la misma manera en que, intuitivamente, lo construye el escritor. Sin embargo, el estudioso de la literatura, conforme a la poética, debe dar cuenta mediante un análisis de este paralelismo lingüístico y, una vez analizado el texto, dar paso a otros estudiosos que se ocuparán de establecer las relaciones de esta comunicación lingüística tan especial con otras instancias culturales, ya sean

sociales, políticas, religiosas, filosóficas, estéticas, antropológicas, psicológicas, tal como lo hizo Roman Jakobson cuando llevó a cabo un análisis junto con el antropólogo Claude Lévi-Strauss sobre un poema de Charles Baudelaire.²³

Cuando Juan Rulfo hace uso de la función poética en su cuento “¡Diles que no me maten!”; es decir, emplea la lengua en su función poética –como en toda su obra literaria—, consigue darle a su prosa ese efecto poético que ha sido señalado en repetidas ocasiones y analizado en pocas.

Es tal el fruto conseguido por la función poética en la prosa de Rulfo sobre el lector, que muchas veces se menciona que la obra del escritor jalisciense está más cerca de la poesía que de la prosa. Tan es así, que José Emilio Pacheco, poeta, narrador y ensayista de los más importantes del México contemporáneo, construye un poema con bases estructurales lingüísticas propias de la narrativa de Juan Rulfo, el cual pone de manifiesto la recepción poética de la obra rulfiana al tomar fragmentos de la narrativa de Rulfo y, en la página les da una espacialidad de poema. Cito completo, porque es una clave para interpretar la obra de Rulfo como poesía: los cuentos son poemas. Por otra parte, el texto elaborado por Pacheco fue utilizado como liminar de *Toda la obra*, de Juan Rulfo.

El poema pone de relieve la visión de mundo del autor de *El Llano en llamas*, así como la función poética existente en el cuento señalado:

“¿Qué tierra es esta?”

Homenaje a Juan Rulfo con sus palabras

*Hemos venido caminando
desde el amanecer.*

Ladran los perros

²³ Se trata del soneto “Los gatos”, en donde ambos establecen la relación de la lengua poética con estructuras míticas dentro de la sociedad francesa en la época de Baudelaire.

*Grietas, arroyos secos.
Ni una sombra de árbol,
ni una semilla de árbol,
ni una raíz de nada.*

Los cerros anegados y como muertos.

*Aquí así son las cosas.
Por eso a nadie
le da por platicar.*

*Aquí no llueve.
A la gota caída
por equivocación
se la come la tierra
y la desaparece en su sed*

*¿Quién haría este llano tan grande?
¿Para qué sirve este llano tan grande?*

*No hay conejos,
no hay pájaros,
no hay nada.*

Tanta y tamaña tierra para nada.

*Unos cuantos huizaches,
una que otra manchita de zacate
con hojas enroscadas.*

*Nos dieron esta costra de tepetate
para que la sembráramos.*

*Pero no hay agua.
Ni siquiera para hacer buchecos
tenemos agua.*

*Tierra como cantera que rechaza el arado.
Un blanco terrenal endurecido
donde nada se mueve.*

*Ésta es la tierra que nos dieron:
sombra recalentada por el sol.*

*No es tiempo de hojas.
Tiempo seco y roñoso de espinas.
Polvo seco
como tamo de maíz que sube muy alto.*

*Seguimos buscando por todas partes
entre el rastrojo.
Muchas lamentaciones revueltas*

con esperanzas.

*Caminamos en medio de la noche
con los ojos aturdidos de sueño
y la idea ida.*

El viento lleva y trae

la tierra seca.

*En la hora desteñida,
cuando todo parece chamuscado
no aparecen las aguas.
Nuestra milpa
comienza a marchitarse.*

*Llueve muy poco.
Le crecieron espinas
a nuestra tierra.*

*Somos como terrones endurecidos.
Somos la viva imagen del desconuelo.*

*¿Qué tierra es esta?
¿En dónde estamos?
Todos se van de aquí.
Nomás se quedan
los puros viejos,
las mujeres solas.*

*Aquí vivimos.
Aquí dejamos nuestras vidas.
Un lugar moribundo.*

*Ya no se escucha
sino el silencio de las soledades.*

*Y eso acaba con uno.
Aquí no hay agua.
Aquí no hay más que piedras.
Aquí los muertos pesan más que los vivos.
Lo aplastan a uno.*

Allá lejos los cerros están todavía en sombras.

*Tiempo de la canícula
cuando el aire de agosto
sopla caliente.*

*Digan si oyen alguna señal de algo
o si ven luz en alguna parte.
Si hay olor de paz y de alfalfa,
como olor de miel derramada.*

*Digan se van a la tierra que merecemos.
Digan si oyen alguna señal de algo
o si ven luz en alguna parte.*

Digan si hay aire y nubes.

*Si hay esperanza.
Si contra nuestras penas
hay esperanza.*

*Digan si es necesario lavar las cosas,
ponerlo todo nuevo de nueva cuenta,
como campo recién llovido.*

*Digan si ven la tierra que merecemos.
Si contra nuestras penas
hay esperanza.²⁴*

El contenido del texto sigue un proceso inverso a la tradicional prosificación de los versos, como ocurrió con el “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz, hecha por Gabriel Méndez Plancarte, o las *Soledades* de Luis de Góngora y Argote por parte de Dámaso Alonso. Aquí se versifica la prosa y se nota que el poeta da una visión de la vida humana muy cercana al existencialismo que señala, desde Sören Kierkegaard, que el hombre ha sido lanzado al mundo y por lo tanto vive en el desamparo, hasta la visión de Martin Heidegger, quien habla del hombre como un ser dado a la muerte. Rulfo comunica un punto de vista existencialista de un grupo que habita en la región de los Altos de Jalisco, quienes han sido arrojados a un mundo arrasado por luchas armadas y que los ha dejado indefensos ante fuerzas que van más allá de toda acción humana, pues son incapaces de cambiar un destino que los ha condenado a una infinita desolación y conciencia de muerte.

Desde el punto de vista de la función poética, se observa que tal manejo del lenguaje es así, porque sólo la lengua poética tiene la capacidad de transmitir esa *conciencia* del hombre que se enfrenta a su destino —y su inevitable muerte—, conciencia que transforma su manera de ver la realidad, como el

²⁴ Claude Fell (Coord.) Juan Rulfo, *Toda la obra*, p. XVII-XX. Vid. Bibliografía final.

enfermo que es desahuciado y ello le hace mirar la vida de un modo diferente y, si éste intenta transmitir su visión, usa un lenguaje diferente y con un sentido distinto al que siempre había empleado. Sólo el lenguaje en su función poética es capaz de hacerlo, debido a que el productor del texto está más interesado en hacer fórmulas discursivas mayormente emotivas.

Tal tema está presente en la literatura de vanguardia y en la novela realista. Pienso de pronto en dos novelas que seguramente Rulfo conoció: *Los cuadernos de Malte Laurie Brigge*, de Rilke, y *La montaña mágica*, de Thomas Mann. En ambas obras, los personajes cavilan sobre su destino y muerte; hay angustia existencial. A través de la reflexión, hacen que la perspectiva que se tiene de la vida cobre una dimensión distinta. Preguntas sobre la existencia propia, la muerte como desenlace de ésta y el porqué es ese el final de la vida, llevan a un análisis que no busca dar una explicación del porqué —lo que daría como resultado un texto filosófico—, no hacen más que proponer al lector una meditación sobre su vida y conciencia de muerte; transformar una visión de la realidad y del lugar en el mundo que al receptor corresponde, deja de ser filosofía y se convierte en poesía, tal como sucede en la obra de Rulfo.

Desde la perspectiva lingüística, el texto de José Emilio Pacheco permite ver cómo el discurso de Rulfo genera un paralelismo que reestructura todos los niveles de la lengua:

Ni una sombra de árbol,/ ni una semilla de árbol,/ ni una raíz de nada [...] No hay conejos,/ no hay pájaros,/ no hay nada [...] Somos como terrones endurecidos./ Somos la viva imagen del desconsuelo [...] Aquí vivimos./ Aquí dejamos nuestras vidas [digan si hay aire y nubes./ Si hay esperanza./ Si contra nuestras penas/ hay esperanza.

II. LA LENGUA POÉTICA EN “¡DILES QUE NO ME MATEN!”

En el cuento “¡Diles que no me maten!”, el narrador²⁵ cuenta la historia de un hombre dedicado a la ganadería (herencia de la Conquista Española) que, junto con la agricultura, son dos de las principales actividades económicas del campo mexicano. Las luchas armadas que ocurrieron desde el Siglo XIX en México –ya como nación *independiente*— comenzaron a mermar ambas actividades. Ya desde que estas entraron en competencia –pues la ganadería supone acabar con los campos de cultivo—, implicaron un enfrentamiento entre agricultores y ganaderos y, al mismo tiempo, confrontaciones dentro de los bandos en disputa, pues el agua y las tierras, esenciales para dichas actividades, originaron grescas que han perdurado hasta nuestros días.

La acción del cuento tiene como antecedente este conflicto histórico entre ganaderos, concretamente en la zona de los Altos de Jalisco.²⁶

El relato, considerado por el mismo Rulfo como uno de sus mejores cuentos,²⁷ ha ocupado la atención de la crítica que se ha dado a la tarea de analizarlo, pero sin una perspectiva teórica específica²⁸.

²⁵ Es importante acotar que en esta diégesis, hay dos narradores: primero, hay uno omnisciente y el segundo es Juvencio Nava, el personaje.

²⁶ Para seguir el texto de Rulfo, utilicé la edición de *El Llano en llamas*, de Carlos Blanco Aguinaga, la cual se apoya en el texto corregido por la Fundación Juan Rulfo. Con respecto a la publicación del cuento, Roberto García Bonilla en, *un tiempo suspendido. Cronología de la vida y obra de Juan Rulfo*, p. 123. apunta:

Junio [1951]. Se publica en el número 66 de *América* “¡Diles que no me maten!” con este cuento concluye la serie de cuentos que se publicaron en *Pan* y *América* antes de verse reunidos en el volumen *El Llano en llamas*. Sergio López Mena aclara que, aunque los cuentos incluidos en *América* suman ocho, el primero, “La vida no es muy seria en sus cosas”, no se incluye en *El Llano en llamas*. Y añade que *El Llano en llamas* y *otros cuentos*, como se llama el volumen de 1953 contiene, además de los relatos que aparecieron en *Pan* y *América*, los siguientes: “El hombre” (cuyo título original fue “Donde el río da vueltas”); “En la madrugada”; “Luvina”; “La noche que lo dejaron solo”; “Acuérdate”; “No oyes ladrar los perros”; “Paso del Norte” y “Anacleto Morones”, que no se habían publicado antes en periódicos o revistas (López Mena, 1992: XXXI, XXXII; 1993:64).

²⁷ García Bonilla presenta los avatares de *El Llano en llamas*. En una parte revela: “al hablar de los cuentos que más le satisfacían, su autor [Rulfo] reveló: ‘Luvina’ es de mis preferidos; también está ‘No

Es evidente que las caras del signo lingüístico (significado y significante), como las de una moneda, forman una unidad, y su separación se da por cuestiones teóricas, no porque en la comunicación lingüística real funcionen de manera separada. Así, en la obra literaria, el contenido no puede interpretarse separado de la expresión. Esto es, si se presta atención a la lengua poética, me refiero a enfocar cómo operan los planos de la lengua para dar lugar a la función poética, cuya indisoluble asociación con el contenido le concede un papel fundamental en la interpretación del texto narrativo poético.

Para aproximarse al uso de la lengua poética en el cuento de Juan Rulfo “¡Diles que no me maten!”, es imprescindible acercarse al contenido. Como he apuntado, la historia que ofrece el relato tiene como fondo un conflicto ganadero cuyas raíces históricas proceden del periodo comprendido como el final de la Conquista por parte de los europeos. Como dije anteriormente, tal encuentro enfrentó dos formas de vida que contrapunteaban dos visiones de mundo. Esto, que para un lector poco atento puede pasar desapercibido, constituye un fondo histórico muy importante para un escritor como Juan Rulfo, para quien la historia de México fue una de sus grandes pasiones, al igual que la música, la fotografía y la literatura. La historicidad implícita del cuento le otorga una profunda dimensión semántica a su relato, pues los personajes son víctimas de una situación que no sólo corresponde al pasado inmediato, sino al pasado mediato, histórico. En este sentido, los personajes son sacrificados por un destino que se halla por encima de su situación presente; un destino fratricida que los encadena a la condición de verdugos y ajusticiados simultáneamente.

oyes ladrar los perros’ y ‘¡Diles que no me maten’. Este último, al parecer, es el que más le satisfacía”.
Íbidem, p. 131.

²⁸ Cuando hablo de una falta de análisis, me refiero a que las afirmaciones hechas con respecto al contenido del texto, o sus aspectos formales, no se acompañan del análisis (separación de las partes) que componen un todo para comprender su funcionamiento), lo cual no permite tener una certeza sobre las afirmaciones que se hacen sobre el fenómeno literario estudiado.

Es importante precisar que las jerarquías existentes en el campo son insoslayables dentro del cuento: en primer lugar se encuentra que hay dos

Delgado

-28-

La lengua...

ganaderos, quienes son la clase dominante; en segundo término están los agricultores y, en último lugar, los peones (jornaleros que trabajan tierras que no son de su propiedad).

De este modo, el interés del lector sobre el cuento se despierta con una situación desconcertante: un personaje, cuya identidad no es revelada, implora a Justino que le diga a otros personajes desconocidos, que no lo maten. Quien pide por su vida se llama Juvencio Nava y Justino es su hijo. Juvencio Nava, en su súplica, expresa un deseo vehemente de vivir ante su inminente fusilamiento. Esta situación se le da al lector en el primer bloque de la narración. A continuación, el relato es presentado por un narrador que nos proporciona, a la manera cervantina, el antecedente que coloca en la situación actual al personaje que será fusilado y que ruega a su hijo interceda por él ante quienes van a ultimarle.²⁹

El inminente fusilamiento de Juvencio Nava tiene su antecedente treinta y cinco años atrás cuando, por un conflicto ganadero, Nava tiene una confrontación con su compadre, otro ganadero de nombre Guadalupe Terreros, quien le niega a Juvencio los pastizales para alimentar al ganado de éste. Las diferencias aumentan cuando Terreros descubre que su compadre Nava rompe las cercas para, literalmente, avivar a sus animales. Hasta que Don Lupe mata un novillo de Juvencio, quien mata a Terreros. Las muertes de la bestia y de Terreros desencadenan una serie de acontecimientos tales, que la existencia

²⁹ Algunos comentarios a este cuento pueden consultarse en: "VI. DOSSIER, en *Toda la obra*. Pp. 701-881; Gary Broker, "¡Diles que no me maten!': aproximación a su estructura y significado", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, núm. III, Vol. 2, septiembre de 1973. pp. 231-235; Graciela Coulson, "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, núm. I, Vol. 2, septiembre de 1971. pp. 159-166; Rita Gnutzmann, "Perspectivas narrativas en 'El Llano en llamas' de Juan Rulfo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 1, 1972. pp. 321-336; Donald K. Gordon, "Juan Rulfo, Cuentista", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CLV, núm. 6, noviembre-diciembre, 1967. pp. 198-205; Gabriela Von Bunk Benton, "El ambiente rural de *El Llano en llamas*", en *Literatura Iberoamericana. Memoria del X Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, pp. 1233-129.

de Juvencio se ve acompañada de la zozobra y la sombra de la muerte que, al mismo tiempo, lo alientan a asirse a su vida en forma angustiante y desespera

desesperada, pues su crimen, que él creía olvidado después de tantos años de sobresaltos y constantes sobornos, lo mantienen como animal acorralado. El final de su vida llega con la venganza de uno de los hijos de Guadalupe Terreros, quien, en su calidad de militar de la zona, lo busca para fusilarlo.

Juvencio pierde tras el asesinato de su compadre propiedades, mujer, honra y estatus, pues su condición de ganadero baja a la de agricultor. Vive con la incertidumbre, temiendo lo alcance la mano de la justicia³⁰. Hasta que una tarde en Palo de venado, donde vive con su hijo, aparecen unos hombres que pisotean la milpa recién sembrada y Juvencio, en lugar de huir, pues “siempre tuvo la suerte de ver con tiempo todo” (p. 108), se les acerca para decirles que no pisen lo sembrado. Entonces es aprehendido. Sus captores comprenden que Juvencio no puede correr de lo viejo que es, así que ni siquiera se toman la molestia de amarrarlo para llevarlo al pueblo.

El tercer bloque del cuento coloca al lector de nuevo en el presente y el relato ofrece más detalles de la historia de Juvencio Nava: el campamento militar, el horcón en el que fue atado, el interrogatorio al que es sometido por el coronel Terreros con un sargento como intermediario, porque su rencor ni siquiera le permite cruzar palabra con el asesino de su padre, Don Lupe.

El interrogatorio presenta los pormenores de la muerte de Guadalupe Terreros. El lector conoce la brutalidad con que se cometió el asesinato. Esto crea un momento de indecisión en el lector, pues la narración le detalla cómo fue el asesinato de Guadalupe Terreros:

“Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron, tirado en un arroyo, todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia”(p. 110).

³⁰ En términos religiosos, Juvencio, de victimario, pasa a ser víctima de un expolio.

Esta información crea una tensión narrativa, pues el lector se percata de la crueldad que alcanzó el asesinato y este queda envuelto en las razones y sinrazones de los personajes, desde las de Juvencio Nava, las de su hijo Justino y las del coronel Terreros ¿Por qué negar alimento a unos seres medio muertos de hambre que no se pueden defender? ¿Se justifica la muerte de un hombre por la muerte de un novillo? ¿El crimen de un hombre explica que éste sea utilizado por la institución que imparte justicia para despojarlo de sus bienes? ¿La muerte dada a un ser humano por un semejante disculpa una venganza? ¿La vida y la muerte de los hombres están condicionadas por fuertes atavismos ligados a vínculos naturales y sociales (estructuras de parentesco)?

El cuento de Rulfo alcanza dimensiones shakesperianas, pues revela que, tras la máscara cultural que constituye una sociedad regida por determinados valores hay, como escribe William Shakespeare en boca de su personaje Macbeth: *"It is a tale/ told by an idiot,/ full of sound and fury,/ signifying nothing"*³¹

En medio de este mundo sin sentido, el hombre que hace de su existencia una angustia y se aferra a la vida como única respuesta al caos gobernante y grita *"¡Diles que no me maten!"*.

En la parte final del cuento, el lector regresa a la situación cotidiana. Justino lleva de regreso a su padre a Palo de Venado para darle sepultura:

Lo echó encima del burro. Lo apretaló bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer por el camino³². Le metió su cabeza dentro de un costal para que no diera mala impresión. Y luego le hizo pelos al burro y se fueron, arrebiatados, de

³¹ William Shakespeare, *Macbeth*, Act V, scene 5, p. 314.

³² La tosquedad y simpleza del habla de los personajes queda desmentida cuando, después de una epanalepsis ("lo apretaló bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer"), le siga un presente subjuntivo (fuese) casi en desuso o sustituido, generalmente, por la forma fuera. Las figuras retóricas refuerzan la recepción del lenguaje poético contenido en el texto.

prisa, para llegar a Palo de Venado todavía con tiempo para arreglar el velorio del difunto (p. 111)

El fragmento tiene resonancias míticas ligadas a lo grotesco como expresión de la cultura popular. Por ejemplo, Juvencio Nava va a entrar a Palo de Venado sobre un burro, pero no de manera triunfal, como Jesucristo a Jerusalén, sino muerto y con la cabeza dentro de un costal para ser velado y enterrado. Paradójicamente, un cadáver que manifiesta unas ganas de vivir a pesar de que su existencia fue un infierno debido a un acto que repitió un acto atávico – el hombre que mata a su hermano, y que cierra el cuento en perfecta armonía con el principio:

“—Diles que no me maten, Justino!” (p. 104). Pero Justino, el justo, no puede evitar la muerte de su padre, quien morirá a manos del hijo del padre asesinado por su padre:

“—Tu nuera y tus 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* (p. 111).

Este es tal vez uno de los finales más sorprendentes que ha dado la cuentística mexicana. Un personaje que se aferra a la vida a pesar de la existencia miserable padecida por más de treinta años, y que lo lleva a rogar porque no lo maten, se mantiene hasta el final, pues termina con una cara “tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia” como le dieron. Si el lector ha estado atento al proceso semántico del relato, se percata de que todo está dirigido a este final, en donde el deseo de vivir del personaje sólo puede acabarse con varios tiros de gracia. Este final es la clave del cuento. El hombre desea permanecer en la tierra y, aunque existen promesas de una vida después de la muerte,

Juvencio busca cosas en el mundo inmediato que lo sujeten a esta existencia. El amor a la vida asume las formas más extrañas que se puedan imaginar.

Esta visión de la existencia humana que busca sobrevivir más allá de cualquier situación adversa, nos revela el estado trágico del hombre: su deseo de permanecer con vida a pesar de saberse dado a la muerte. Los personajes de la narrativa de Juan Rulfo quieren seguir vivos a pesar de saber que ya no lo están. Mas, este universo presentado por el escritor jalisciense, donde los muertos están vivos y los vivos están muertos, requiere de un lenguaje no sólo narrativo, también poético. De ahí que cuando se leen sus cuentos y novela, el lector tiene la sensación de entrar en un mundo donde vida y muerte son una sola entidad, efecto conseguido con el uso de la función poética dentro del relato.

Conviene ahora detenernos un poco en el paralelismo lingüístico que Rulfo maneja en su cuento.

Desde el título mismo: “¡Diles que no me maten!”, la Poética nos permite observar cómo la escritura del cuento maneja los planos de la lengua conforme con un paralelismo. En el plano fonológico, en el nombre del cuento se pone de relieve el uso del fonema vocálico *e*: “¡Diles que no me maten!”, el cual establece una semejanza con los otros fonemas vocálicos: *i*, *o*, *a*, conforme con el principio de antinomia, y las consonantes: *d*, *l*, *s*, *q*, *n* y *m* concurren para producir una estructura fonética que permite al lector imaginar la entonación de la súplica en diversas maneras. Por ejemplo: una súplica angustiada, una petición llena de miedo, un ruego iracundo, una exigencia desesperada. Ya desde el nombre del cuento, el lector percibe los usos poéticos del plano fonológico.

En cuanto al plano morfológico, “¡Diles que no me maten!” también anuncia la posibilidad de usar los morfemas verbales para el imperativo junto con los

pronombres, que le dan a la expresión la familiaridad del trato que anuncia la relación de los personajes, pero que permite al lector involucrarse en la situación de éstos, dado que hay un soporte en función del género dramático dentro del relato que se percibe como si los personajes estuviesen en un escenario, actuando frente a un público.

En el plano sintáctico, la correspondencia entre la oración principal “¡Diles...” y la subordinada sustantiva de objeto directo “...que no me maten!”, produce en el lector un efecto comunicativo cargado de efectos emotivos, en donde la oración “¡Diles...”, implica tener presente otras formas oracionales equivalentes como “¡Pídeles...”, “¡Suplícales...”, “¡Ruégales...” y “...que no me maten!”, “...que no me quiten la vida!”, “...que no me acaben!”, “...que me dejen vivir!”; es decir, el título involucra un paralelismo sintáctico que posibilita dar una carga poética muy variada.

Se evidencia, también, que este paralelismo sintáctico conlleva un paralelismo léxico; en el título se da el paralelismo verbal: “Di” y “maten” junto con el paralelismo: “les” y “me”.

En cuanto a la simetría en el plano semántico, la enunciación “¡Diles que no me maten!” implica que el contenido semántico análogo es: “¡Diles que no me maten!” (porque quiero vivir). El efecto expresivo del cuento es muy complejo porque el lector asume la semántica del texto tanto como lector y personaje en las modalidades de protagonista y antagonista, ya que establece la identidad de Juvencio Nava, de Justino y del coronel, lo que coloca al lector en el centro mismo del mundo narrativo que propone el escritor.

Dicho lo anterior, el uso de la función poética que se intensifica en la literatura denominada poesía, es un recurso que utiliza el escritor para introducir al lector en una experiencia literaria similar a la que produce un texto poético, pues

logra con ello que el lector penetre en una realidad a la que se accede por medio de un lenguaje en su función poética.

Al realizar un recorrido por el cuento, se dan cuenta algunos elementos de la lengua poética empleada en el relato sin agotar su lectura, pues mi objetivo como he advertido, es mostrar cómo la lengua poética permite al escritor ofrecer al lector una visión nueva de una realidad de carácter histórico-social; es decir, con una nueva significación, que es lo que desde el punto de vista de la Poética tiene como objetivo en la poesía.

“[...] Anda, vete a decirles eso. Que *por caridad*. Así *diles*. *Diles* que lo hagan *por caridad*.” (p. 104). La iteración refuerza la comunicación del estado anímico del personaje y permite su identificación con el lector, con una semántica continuada: “[...] Date tus mañas y *dile* que para sustos ya ha estado bueno. *Dile* que lo haga *por caridad* de Dios” (*Ídem*).

Justino, hijo de Juvencio Nava, acepta ir a ver al Coronel: “—Voy, pues. Pero si de pérdida me afusilan a mi también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?” (p. 105). La respuesta de Juvencio produce una sonrisa en el lector pues, en su desesperación el personaje da una respuesta que, dada la situación, no deja de tener un toque humorístico: “—La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocupate de ir allá y ver qué cosas haces por mí. Eso es lo que urge” (*Ídem*). Para Juvencio, mantenerse con vida es más importante que la de su hijo, quien puede ser pasado por las armas y de la familia, que podría quedar en el desamparo y, para justificarse, Nava invoca a la Providencia, lo cual no deja de ser irónico.

Las descripciones que se hacen en el relato también tienen una fuerte carga poética que estimula una recepción inédita de la situación del personaje que será ejecutado, ya que los acontecimientos históricos en que se desarrolla la diégesis —Revolución, cristiada—, el fusilamiento era un asunto cotidiano. Pero

ese aspecto, el de los *afusilamientos*, al ser tratado por Rulfo desde una situación particular, cobra una nueva significación que se universaliza en el tema del hombre frente a la muerte: “Quién le iba a decir que volvería aquel asunto *tan viejo, tan rancio, tan enterrado* como creía que estaba” (*Ídem*).

La reflexión del personaje lo lleva al pasado y en su lenguaje expresa una situación de delirio que las palabras, en función poética, reconstruyen en voz de Juvencio, quien hace las veces de narrador en el relato:

Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el exhorto. No me valieron *ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagar la salida de la cárcel*. Todavía después *se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían*.” (p. 106)

La justicia se aprovechó del asesinato cometido por Juvencio. Ese aspecto del cuento no se ha visto mucho:

“Pero los demás se atuvieron a que yo andaba exhortado y enjuiciado para asustarme y seguir robándome. Cada que llegaba alguien al pueblo me avisaban:

”—Por ahí andan unos fuereños, Juvencio.

”Y yo me echaba pal monte, *entreverándome* entre los madroños y *pasándome* los días *comiendo* sólo verdolagas. A veces tenía que salir a la medianoche, como si me fueran *correteando* los perros. *Eso duró toda la vida*. No fue un año ni dos. *Fue toda la vida*.” (pp. 106-107)

Cuando los hombres del coronel lo llevan al campamento donde le dicen que va a morir fusilado, y que son como sombras que le anticipan su muerte: “Dejó caer otra vez los brazos y entró en las primeras casas del pueblo *en medio de aquellos cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche*” (p.109).

En cuanto Juvencio se entera quien va a dar la orden de ejecución es el hijo del hombre que asesinó, a quien le ha quitado aquella cosa de “[...] donde podemos agarrarnos para enraizar [el padre] está muerta (pp. 109-110), Juvencio exclama:

—... *he pagado*, coronel. *He pagado* muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. *Me he pasado* cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el palpito de que en cualquier rato me matarían. No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. *¡No me mates! ¡Diles que no me maten!* (p. 110)

El peso de estas palabras aumenta porque, a pesar de las condiciones en las que ha vivido tras su crimen, Juvencio Nava se aferra a la vida —la tierra, el lugar de los vivos—, la manera de dirigirse al coronel Terreros cobra diferentes matices: pasa de la oración en la que pide al coronel por su vida como si éste se tratara de un dios, a la súplica, la furiosa imploración hasta la exigencia.

“Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de *vivir sobre ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne. Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi sería el último*” (p. 108).

A pesar de ello, de su querer permanecer sobre la tierra, Juvencio debe enfrentar su destino; pagar con su vida el habérsela quitado a otro hombre.

“En seguida la voz de allá adentro dijo:

”—*Amárrenlo y denle algo de beber para que no le duelan los tiros*” (p. 110). Hasta que “por fin, se había apaciguado”... tras su fusilamiento. Sin embargo, como está anotado arriba, tal apaciguamiento tuvo su costo, pues hubo necesidad de darle varios tiros de gracia. Final sorprendente, todo él fundamentado en un lenguaje poético narrativo.

III. CONCLUSIÓN

A pesar de la abundante crítica que ha generado la obra de Juan Rulfo y que *per se* constituye un capítulo dentro de la historia de la crítica literaria en México, la comprensión e interpretación de la obra de Rulfo está muy lejos de ser alcanzada. Si bien es cierto que la orientación hacia los contextos históricos, sociales, metafísicos a los que hacen referencia sus cuentos y novela, y la búsqueda de las relaciones entre la obra y la vida del escritor acercan un tanto a quienes se interesan por la escritura de Rulfo, aún queda pendiente el estudio del lenguaje literario que Juan Rulfo construyó y que es una de las aportaciones más importantes del escritor hacia la literatura mexicana del Siglo XX.

Este trabajo fue sólo una aproximación al estudio de la narrativa rulfiana mediante el uso de la poética como método de análisis. A través de él pude constatar que la prosa de Juan Rulfo es poética debido a una serie de elementos propios de la poesía que la conforman, como el ritmo, iteraciones, metáforas...

También, “¡Diles que no me maten!” es un cuento que, lejos de centrarse en el tema de la muerte, es un relato en el que el personaje principal, Juvencio Nava, muestra un apego y amor en extremo por la vida. La muerte del novillo, que es el detonante en la diégesis porque esta desencadena el asesinato de Guadalupe Terreros y la persecución de Juvencio, quien hace las veces de narrador, da cuenta de cómo, a lo largo de alrededor de cuatro décadas de acosamiento, éste se ve privado de todos los privilegios que como ganadero observaba. Y, al final, su amor por la vida, le impide morir, de ahí que recibe “tanto tiro de gracia”.

Otro aspecto que no se ha tomado en cuenta es que, tras la muerte del novillo, el lector experimenta cierta complacencia al saber que quien lo mató sufrió

idéntico destino que, si bien es discutible el goce de esta justicia poética, también existe como posibilidad de lectura. Sí, el hombre de campo siente una querencia tácita por su tierra, en el caso de Juvencio por su ganado, dado que estos no sólo representan cosas, son su modo de subsistencia, un recurso vivo. Nava, al decir: “—Mire, don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes” (p. 106), se advierte que los participantes del cuento conocen los códigos de paz y violencia que existen en la región. Guadalupe los transgrede. Nava actúa en consecuencia. “Y me mató un novillo” (p. 105) no es simplemente la muerte de un animal; se trata de un ser indefenso y, hasta nuestros días, cualquier hombre de campo tiene conciencia de ello³³.

La construcción de su mundo poético, ya sea que se interprete desde una perspectiva realista o desde una visión fantástica o sobrenatural, encuentra su fundamento en la producción de un lenguaje dentro del cual no sólo los aspectos narratológicos posibilitan la construcción de ese mundo (Comala, Luvina, la Cuesta de las Comadres, en fin: el universo de su narrativa), también es necesario observar el lenguaje que toma de la poesía –función poética—, para llevar al lector a una realidad que se encuentra más allá de los límites de la mera razón, y que la Literatura del Siglo XX hizo posible en la medida en que fusionó la tradición narrativa propuesta por Cervantes, con su obra, y el lenguaje poético surgido de la vanguardia y que, como he señalado, la obra de Rulfo, concretamente en su cuento “¡Diles que no me maten!”, están presentes la tradición narrativa europea, hispanoamericana y la lengua poética de las vanguardias.



unam/ffyl

³³ También se pueden proponer otras lecturas posibles del cuento; ya sea en el terreno filosófico a partir de la idea causa-consecuencia que comienza con la muerte del novillo y finaliza con la de Juvencio Nava. Lo mismo ocurre al pensar en la afectación al equilibrio inicial del relato evidenciado en la convivencia cordial de los compadres hasta su rompimiento cuando el primero niega pastura al ganado del otro, esto como tema del cuento. Es importante señalar, en el terreno religioso, que Juvencio y Guadalupe son compadres; comparten una paternidad simbólica y moral ante los ojos de Dios y de los hombres. Se trata de un parentesco tanto o más estrecho que el de la consanguinidad, puesto que ambos están emparentados por voluntad propia mediante un vínculo místico.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

Rulfo, Juan, “¡Diles que no me maten!”, en *El Llano en llamas*, 17ª ed. (edición de Carlos Blanco Aguinaga), Madrid, Cátedra, 2008 (Letras Hispánicas, 218) pp. 104-111.

_____, “El desafío de la creación”, en *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. (Selec., introd. y notas de Lauro Zavala), México, UNAM/Coord. de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, 2008.

INDIRECTA

AA. VV., *Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Américas, 1969 (Valoración múltiple).

Amat, Nuria, *Juan Rulfo. El arte del silencio*. Barcelona, Omega, 2003.

Ascencio, Juan Antonio, *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*, México, Debate, 2005.

Brower, Gary, “¡Diles que no me maten!': aproximación a su estructura y significado”, en *Nueva narrativa hispanoamericana*, III, núm. 2, septiembre de 1973, pp. 231-235.

Campbell, Federico (Coord.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, ERA/Dirección de Literatura/Coord. de Difusión Cultural, UNAM, 2003.

Coulson, Graciela, "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo", en *Nueva narrativa hispanoamericana*, I, núm. 2, septiembre de 1971, pp. 159-166.

Culler, Jonathan, *La Poética Estructuralista: el Estructuralismo, la lengua y la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978.

Domínguez, Guadalupe y Susy Rodríguez, "Elegías de Duino en la versión de Juan Rulfo", en Jiménez, Víctor, et al (Coord.), *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*, México, UNAM/Congreso del Estado de Jalisco/Universidad Iberoamericana/, Universidad Autónoma de Aguascalientes/Universidad de Colima/Fundación Juan Rulfo/RM, 2006. pp. 49-91.

Durán, Manuel, "Juan Rulfo, cuentista", en *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, SEP-Setentas, 1973. pp. 9-50.

Erich, Víctor, *El formalismo Ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Fell, Claude (Coord.) Juan Rulfo, "VI. Dossier", en *Juan Rulfo. Toda la obra*, México, CNCA, 1992, 1992 (Archivos, 17). pp. 699-881.

Fernández, Sergio, *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología* (Selec., notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales), México, FCE, 1998. pp. 45-58.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, 3ª ed., T. II, Madrid, Alianza, 1981.

García Bonilla, Roberto, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, Debate, 2005.

García Berrio, Antonio, *Significación actual del Formalismo Ruso: la doctrina de la escuela del método formal ante la Poética y la Lingüística modernas*, Barcelona, Planeta, 1973.

Giacomy, Helmy, *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, Anaya/Las Américas, 1975.

Gnutzmann, Rita, "Perspectivas narrativas en 'El Llano en llamas', de Juan Rulfo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), núm. 1, 1972, pp. 321-336.

González Boixo, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León (España), Universidad de León, 1980.

Gordon, Donald K., "Juan Rulfo, Cuentista", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CLV, 6, noviembre-diciembre 1967, pp. 187-205.

Gutiérrez Marrone, Nila, *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*, Nueva York, Bilingual Press, 1976.

Harss, Luis, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

Irby, James I., *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, UNAM, 1956.

Jakobson, Roman, *Lingüística y Poética*, Madrid, Cátedra, 1981.

Jiménez, Víctor (introd.), *Juan Rulfo. Letras e imágenes*, México, RM, 2002.

Kalenovich, Gazarian, *et al, Juan Rulfo*, México, México, Tomo, 2004.

López Mena, Sergio, *Perfil de Juan Rulfo*, México, Praxis, 2001.

_____, (comp.), *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*, México, Praxis, 1998.

Machado, Antonio, *obras. Poesía y prosa. Nuevas canciones, 1917-1930*, 2ª ed., Bs. As., Losada, 1973, p. 303.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª ed., Barcelona, Ariel, 2000 (Letras e Ideas).

Popovic Karic, Pol y Fidel Chávez Pérez (coord.), *Juan Rulfo. Perspectivas críticas*, México, Siglo XXI/ITES Monterrey, 2007.

Rodríguez Alcalá, Hugo, *El arte de Juan Rulfo*, México, INBA, 1965.

Roffé, Reina, *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.

Ruffinelli, Jorge, "Prólogo", en *Obra Completa de Juan Rulfo*, 2ª ed., Caracas, Fundación Ayacucho, 1985 (Biblioteca Ayacucho, 13) pp. IX-XXXVIII.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Bs. As., Losada, 1945.

Shakespeare, William, *Macbeth*, Madrid, Cátedra, 2008.

Sommers, Joseph, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Antología, introd. y notas, de Joseph Sommers) México, SEP-Setentas, 1974. pp. 17-22.

Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970.

_____, *Poética*, Oviedo, Losada, 2004.

Vital, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, UNAM/RM, 2004.

Volpi, Franco, *Enciclopedia de obras de filosofía*, Vol. 2, Barcelona, Herder, 2005.

Von Munk Benton Gabrielle, "El ambiente rural de *El Llano en llamas*", en *Literatura Iberoamericana. Memoria de del X Congreso internacional de Literatura Iberoamericana*, México, s.p.i., 1965, pp. 123-129.