

HE

REVISTA DIGITAL
"INVESTIGACIÓN Y EDUCACIÓN"

NÚMERO 27

DICIEMBRE DE 2006

ISSN 1696-7208

DEPOSITO LEGAL: SE – 3792 - 06

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE UN CUENTO DE RULFO: *¡DILES QUE NO ME MATEN!*

AUTOR: Alejandro Salgado Martínez.



1. DESLINDAMIENTO DE SECUENCIAS Y UNIDADES

UNIDADES

LENGUAJE OBJETO

Primera secuencia

- a) Petición del ajusticiado (Juvencio) al hijo (Justino) de que pida por su vida. “—Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso”.
- b) Negativa del hijo a tal requerimiento. “—No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti”.
- c) Insistencia reiterada (cuatro veces más) del padre. “Haz que te oiga”.
“Anda otra vez. Solamente otra vez”.
“Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí”.
“Y cuéntales lo viejo que estoy”
- d) Aceptación forzada del encargo “Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?”.

Segunda secuencia

- e) Captura de Juvencio (pasado). “Lo habían traído de madrugada”.
- f) El ajusticiado recuerda la fechoría y el motivo de su detención. “Quién le iba a decir [...]. Él se acordaba”.
- g) Juvencio Nava quiere que D. Lupe Terreros deje pastar a sus animales. “Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra..., le negó el pasto para sus animales”.
- h) Agravamiento de la situación: sequía. “... cuando la sequía, en que vio cómo se le morían uno tras otro sus animales hostigados por el hambre”.
- i) Insistencia en la negativa. “su compadre don Lupe seguía negándole la yerba de sus potreros”.
- j) Juvencio comete infracción. “entonces fue cuando se puso a romper la cerca y arrear los animales flacos hasta las paraneras”.
- k) Disgusto de don Lupe y orden de tapar el agujero. “Y eso no le había gustado a don Lupe, que mandó tapar otra vez la cerca”.
- l) Juvencio insiste en abrir la cerca. “De día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir”.
- m) Amenaza de don Lupe. “Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato”.
- n) Cumplimiento de amenaza de don Lupe “Y me mató un novillo”.

- ñ) Cumplimiento amenazas de Juvencio “Ahí se lo haiga si me los mata. [...] tuvo que matar a don Lupe”.
- o) Castigo diferido: proceso de degradación. Exhorto: soborno al juez con diez vacas, embargo de la casa, huida al monte, destierro, abandono de su mujer. “Esto pasó hace treinta y cinco año [...]. Así que, por parte de ellos, no había que tener miedo”.

Tercera secuencia:

Es la del castigo cumplido treinta y cinco años después.

- p) Apresamiento “Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido en que lo tenía la gente”.
- q) Esperanza de que lo perdonaran por viejo. Su vida como fugitivo: envejecimiento, abandono por su mujer. “Se había dado a esta esperanza [...]. Mucho menos ahora”.
- r) Captura sin resistencia y comunicación de su sentencia de muerte. “Pero para eso lo habían traído de allá [...] A morir. Se lo dijeron”.
- s) Resumen de sus sensaciones de miedo. “Desde entonces lo supo [...] a la idea de que lo mataran”.
- t) Resistencia contra la idea de ser ajusticiado. Esperanzas. “Tenía que haber una esperanza”.
- u) Caminata. Vinculación con la tierra. Reflexiones acerca de los que lo llevaban, y de la milpa que dejó. “Caminó entre aquellos hombres [...] para ya no volver a salir”.
- v) Ganas de pedir que lo soltaran. Decepción. “Y ahora seguía junto a ellos, por el color negro de la noche”.
- w) Diálogo con el coronel. “—Mi coronel, aquí está el hombre”.
- x) Juicio (ajuste de cuentas del hijo de don Lupe) “Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. [...] Luego supe que lo habían matado a machetazos, “clavándole después una pica de buey en el estómago. [...] Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo”.
- y) Petición de clemencia de Juvencio. Negativa del coronel y nueva petición de clemencia. “Desde acá, desde afuera [...] para que no le duelan los tiros”.
- z) Partida de Justino con el cadáver de su padre encima del burro. “Ahora, por fin se había apaciguado [...] tanto tiro de gracia como te dieron”.

2. ORDEN DE LA TRAMA

Sin duda alguna, el ordenamiento argumental de la historia —no coincidente con el orden de la trama— tiene efectos de significado, de naturaleza artística y estético-literaria. Se produce, pues, el entrecruzamiento entre los planos de la diégesis —relato de ocurrencias actuales, a cargo del narrador externo— y el plano metadieético —flash-backs de ocurrencias pasadas y memorizadas por el autor principal quien asume papel de narrador de esos antecedentes. Una vez más, Rulfo recurre a la técnica de entrecruzamiento de las ocurrencias presentes con las pasadas integrándose en la experiencia actual. El proceso de significación se completa con una efectiva disposición de momentos de máxima tensión y otros de cierta distensión, dadas respectivamente por la proximidad de las ocurrencias o por su lejanía.

Este relato es la historia de la sentencia y muerte de un asesino. Se inicia con un diálogo. El sentenciado acucia a su hijo, pidiéndole solicite clemencia para él. El hijo se niega en un principio, pero, a regañadientes, accede¹. La situación inicial de la historia ya nos presenta el conflicto de Juvencio—don Lupe, hasta la muerte de éste. De este modo, el narrador elige la situación dramática culminante (clímax) para iniciar el relato, usando, además, la técnica de presentación directa mediante el discurso dialógico de los actores. Además, el lector queda insertado desde la iniciación en el punto culminante de la historia, punto desde cuya perspectiva recibe todo el relato subsiguiente. La sucesión narrativa se inicia, pues, con el relato de lo sucedido inmediatamente anterior al final de la historia.

Luego se introduce la primera explicación de las causas de la situación inicial, motivo que se desarrolla en continuidad hasta la mitad del relato. Esta secuencia mínima resume la anécdota y viene a ser como la meta-narración, que, a modo de síntesis, anuncia la clave temática, pero no su articulación argumental:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales.

Se establece así un retroalimentación significativa entre los dos motivos narrados: por una parte, la situación desesperada de Juvencio recibe la connotación trágica de su “desgraciamento” – “tuvo que matar a don Lupe”- y de su sacrificio consecuente –“toda la vida”-; por otra parte, en contraposición con su esperanza, la situación final ve aumentado su dramatismo. Otra nota que, volviendo sobre la situación inicialmente narrada, la retroalimenta de connotación dramática, es la dimensión temporal del precedente y de la actualidad, habida cuenta del sacrificio de sus treinta y cinco años.

¹ El episodio contiene el motivo central expuesto dramáticamente, con dramatismo graduado por la resistencia del hijo y su lentitud para acceder al requerimiento perentorio del padre condenado a muerte.

La situación inicial se presenta como no resuelta, lo que genera expectativa. Lo narrado desde su detención consigue hacer participar al lector en la esperanza y el deseo del condenado, por su inocencia absoluta: su crimen “tuvo que ser”, es el crimen de una víctima sobre su victimario, es defensa de su fuente de vida, reacción primitiva ante la injusticia del poderoso. A lo que se añade su vida entera pagando la culpa. Resumiendo lo dicho, la situación intermedia narra el proceso de purga del asesinato constituido por la tortura del miedo y de quienes se aprovecharon de él. La destrucción de Juvencio, y su refugio en el anhelo de vivir y en la esperanza.

El culpable viejo pide clemencia, basándose en la edad avanzada y en los muchos años que lleva purgando su crimen en el temor y la huida constantes. El coronel es aquí la representación de la venganza de sangre investida de legalidad, de justicia y de autoridad. El anciano es culpable, pero la autoridad que ejerce la justicia no es objetiva. El fracaso de la petición de clemencia corresponde a la costumbre de la venganza. Así, la palabra pidiendo clemencia es negada por la sordera de la venganza. Asimismo, también nos encontramos con un término complejo, el compadrazgo, que representa la función de parentesco (espiritual) y que debería ser mediador y resulta inoperante.

Al final del relato se produce la intervención del destino que le presenta al ejecutor del castigo—venganza encarnado en el hijo de Guadalupe Terreros. La situación final muestra la quiebra de la esperanza, el padecimiento del castigo inexorable, en forma de venganza, y la muerte. El discurso directo del coronel, sin concesiones, lacónico, preanuncia el desenlace con fatalidad, como condenación ineluctable. El enunciado más amplio –“Guadalupe Terreros era mi padre [...] No debía haber nacido nunca”- representa el cierre de toda esperanza. Todos los sacrificios, padecimientos, ganas de vivir, ruegos se proyectan sobre este cierre, potenciando la desesperanza y fatalidad. Las palabras de Justino a su padre muerto, inserta el cuento en un modo de asumir la vida y la muerte², que es constante en los cuentos de Rulfo.



² En realidad, exceptuando el enfermizo temor de Macario (en el cuento homónimo) y las ansias de vivir de Juvencio, los seres rulfianos se enfrentan a la muerte con desinterés. En el mundo de Comala, por ejemplo, la muerte no es ninguna liberación, el final de una vida de sufrimientos, pero tampoco constituye ningún terror especial. Para los habitantes de *Luvina* constituye incluso una esperanza. Nos lo aclara el propio Rulfo:

En México se le teme a la muerte, pero al mismo tiempo el pueblo se burla de ella. El día de los muertos se hacen calaveras de azúcar y la gente se las come. Esta relación del mexicano con la muerte es muy interesante. Es contraria a la del europeo. El nuestro es un pueblo que resulta de la mezcla del español con el indígena. El mestizo adaptó las costumbres del ibérico con las de su tierra, produciendo un sincretismo de netas particularidades.

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. [...] Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. [...] El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. La fascinación que ejerce sobre nosotros quizá brote de nuestro hermetismo y de la furia con que lo rompemos.

1. ANÁLISIS SECUENCIAL DE LOS ACONTECIMIENTOS O FUNCIONES

Tomando en cuenta el orden temporal de sucesión de las ocurrencias que constituyen la historia, podemos segmentar el continuo narrativo en tres grandes secuencias, siguiendo un modelo triádico de planteamiento, nudo y desenlace:

SECUENCIA

FUNCIONES DE LAS SECUENCIAS PARCIALES

GLOBAL

SIGNIFICADO SENTIDO

SECUENCIA 1ª

Asesinato de don Lupe

Conflicto por las pasturas

Bien a conseguir Vs. Bien a privar.

Don Lupe mata el novillo.

Privación de bien.

Juvencio mata a don Lupe.

Castigo venganza por la privación = daño a castigar

SECUENCIA 2ª

Vida agónica de Juvencio

Asesinato de don Lupe.

Castigo por eludir vs. castigo a imponer.

Vida fugitiva de Juvencio vs. padecimiento de la familia de don Lupe.

Proceso de elusión vs. proceso de persecución.

Captura de Juvencio

Elusión frustrada vs. Persecución concluida.

SECUENCIA 3ª

Fusilamiento de Juvencio

Incrimación.

Castigo por consumarse.

Condena.

Agonía de salvación.

Fusilamiento y traslado del cadáver.

Castigo consumado.

El proceso narrativo del argumento calcula la alternancia de tensiones y distensiones colocando en los puntos clave del proceso de significación y de sentido las tensiones máximas. El inicio del cuento marca un punto inicial álgido (desesperación y pedido de clemencia en discurso predominantemente conativo y expresivo).

A continuación baja la tensión con el discurso indirecto libre y la narración del conflicto Juvencio—don Lupe por las pasturas. Vuelve a subir la tensión con la muerte de don Lupe; y a bajar con el relato de los avatares de la persecución. Poco a poco va aumentando: a referencia de la vida agónica—trágica de Juvencio, su esperanza contra su miedo y el traslado al presente y al plano diegético. Hasta alcanzar el clímax del cuento a través del discurso dialógico o directo entre el coronel y Juvencio. El final es de máxima distensión de agonía consumada por medio del discurso indirecto narrativo alternando con dialógico entre hijo y padre muerto.

Como puede verse, los momentos de máxima tensión están colocados en los tiempo y lugares correspondientes a las funciones finales de cada secuencia, que corresponden a las transformaciones claves del proceso de agonía entre anhelo de vivir y fuerza de privación, que centraliza el tema. Las reflexiones, motivaciones y los condicionamientos de las percepciones de Juvencio están marcados por la axiología correspondiente a su condición de campesino: durante la caminata de su conducción como preso, sus experiencias se exteriorizan en enunciados que implican su connaturalización con la tierra:

El viento soplabla despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos.

“Sus ojos, que se habían apañuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre ella, de encerrarla entres 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”.

Así queda manifiesta la identificación de la vida con la tierra, en este actor. De ahí que su lucha contra la adversidad de la naturaleza que lo entrega a la adversidad social, resulta trágica: “Allí en la tierra [...] de la carne”.

Por otro lado, en la secuencia 3ª, el punto último maca la máxima distensión, tras la tensión máxima del ruego, el reconocimiento del coronel como hijo de don Lupe, es decir, como entrecruzamiento del coronel como hijo de don Lupe, es decir, como entrecruzamiento fatal de destinos y de vidas, y por señalar la desaparición final del a agonía cuyo clímax es la súplica y la sentencia, este punto aparece como el anticlímax. En la escena final, el hijo del ajusticiado, que parece reacio a interceder por su padre ante la autoridad, le habla cariñosamente cuando ya es cadáver y lo lleva en su burro. En definitiva es una historia de castigo diferido.

La conexión de los puntos extremos del argumento en sus culminaciones de tensión expone la estructura circular del cuento, y que corresponde a una técnica del proceso de producción de significado – efectos de significado- y de sentido, ineluctabilidad del castigo contra razón natural.

4. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES MOTIVOS DEL CUENTO

Resumimos de forma sintética los principales apartados:

- SITUACIÓN DE LA QUE SE PARTE³: Miedo a la sentencia de muerte.
- EL MANDATO Y SU GESTIÓN: Ajustamiento vengativo y petición de clemencia.
- ACTITUD DEL DESTINATARIO ANTE EL MANDATO: Rechazo.
- EL DESTINADOR Y SU CAMPO: Coronel > autoridad y el campo es social.
- EL OBJETO Y SU INVESTIMIENTO SIMBÓLICO: La vida unida a la remisión de la falta (perdón).
- LA PRUEBA⁴: La petición de clemencia se opone al proceso vengativo.
- LA CONSECUENCIA Y SU PROYECCIÓN⁵: La muerte a causa de una justicia subjetiva.

Desde una situación inicial de carencia, se genera una lucha por salir de la carencia, lo que representa, en el eje semántico general de la oposición *anhelo de vivir vs. obstáculos para la vida*, una progresiva privación de bienes a Juvencio Nava. La constante semántica puede aislarse como la oposición entre ese aferramiento y anhelo de vivir. Un contexto socioeconómico que niega intrínsecamente el derecho de vivir a los desamparados en el sistema. Esta constante, frente a la oposición de sus contrarios, constituye la fuerza o constante estructural de base. De ella se generan las funciones que se encadenan en la sucesión de ocurrencias destinadas por el protagonista a conservar la vida y las de sus contrarios por quitársela:

Conflicto Juvencio—don Lupe, crimen, huida, persecución, escondite, pérdida de bienes, aniquilamiento físico, apresamiento, súplica, muerte.

Tal desposesión reconoce distintos agentes, humanos y no humanos: sequía, hambre de la hacienda, cercado de las pasturas, poder y amenazas de don Lupe, muerte del novillo por don Lupe, asesinato de don Lupe por Juvencio –uno de los ápices del proceso de desposesión ya que con ello pierde todos sus bienes y los que le restan se los quitan con ese pretexto-, hostigamiento, pérdida y abandono de su hogar, de su trabajo, de sus medios de subsistencia, pérdida de la tranquilidad y de la seguridad, aniquilamiento físico⁶,

³ Habría que tener muy en cuenta la situación inicial de la que se parte: situación deficitaria, de carencia, de necesidad, homologable a la “la falta” en el cuento popular proppiano, en definitiva, nos encontramos ante una situación de dificultad o insostenible, que debe cambiarse. En esta situación de deficiencia, alguien busca remedio mediante el mandato, establecido, o no en contrato, y sentido como obligación o motivación de actuar. Ese “alguien” en los cuentos tradicionales es un remitente, o un destinador, un personaje con autoridad social, capaz de atribuir al héroe su calidad de destinatario y de darle, tras la prueba, la recompensa. Pero en el relato evolucionado y, concretamente, en la clase de relatos que nos ocupa ahora, no siempre se registra de tal manera.

⁴ La prueba, considerada como la manifestación narrativa de la transformación o cambio de los contenidos constitutivos de la situación deficitaria inicial, aboca a la consecuencia.

⁵ La consecuencia de la prueba manifestará si el objeto perseguido ha sido obtenido y con qué proyección. Los objetos, investidos o no de un valor, nos permitirán hallar la estructura del mensaje –la lectura de la isotopía única–.

⁶ [...] y cuando su cuerpo había acabado por ser puro pellejo correoso [...].

pérdida de su precaria libertad –segundo ápice del proceso de degradación-, pérdida de la esperanza; hasta llegar al tercero y fundamental ápice de degradación: pérdida de la vida.

Frente a todo el proceso de desposesión erige su significado opuesto, el aferramiento del protagonista a la vida. A su vez, ese aferramiento vital es el que genera su propia destrucción: la muerte de don Lupe, para salvar sus animales, fuente de subsistencia; el miedo al castigo que lo va privando progresiva e inevitablemente de toda la posibilidad de vivir; la esperanza de olvido y de perdón que lo echan inerte al poder de sus captores y de su verdugo.

En la secuencia 1ª, el aferramiento vital de J. N. Se transfiere a la necesidad de preservar la vida de sus animales, que se anula por la oposición de la fuerza de don Lupe. La negación de su proyecto se desarrolla con la hambruna y la sed de la hacienda, su lucha se concreta en la invasión al campo de pasturas y aguadas, y la negación culmina con la muerte de su novillo, lo que implica que su vida está sometida a la voluntad y al poder del poderoso. Es decir, enajenada. Se produce una infracción contra la propiedad que el propietario castiga.

La lucha del desposeído y desamparado por la vida lo conduce a infringir el ordenamiento social. La lucha por la vida se traduce en ese ordenamiento, en delito: primero, entrada subrepticia en las pasturas y aguadas; la sequía opera como agente contra la vida y precipita la necesidad: se proyecta la oposición necesidad individual contra sistema social. En segundo término, la muerte del novillo, concreción de la privación de la vida por parte del fuerte, se traduce en crimen como forma de liberación, desde el punto de vista del sistema social, donde el hombre desamparado no cuenta para la ley.

De ese modo se proyecta una compleja oposición:

- Necesidad vital vs. Sistema social
- Justicia vs. Propiedad y legislación
- Libertad vs. Injusticia



Tras la muerte del novillo, manifestación de la omnipotencia del poderoso y de la indefensión del desamparado, el crimen de Juvencio es la esperanza de conservar la vida –su medio material de vida- ya que si no suprime la fuerza opuesta –don Lupe- su lucha vital será estéril. Por su parte, don Lupe, aparece anteponiendo su interés material egoísta y excluyente, a la necesidad vital del prójimo y en completa subestimación de éste: no sospecha su reacción. Es decir, sus valores colocan sus bienes materiales por sobre la vida humana. Y el otro no tiene medio de intervenir esa escala. Es la situación de injusticia.

En una lucha entre desposeído y poderosos, que se inserta en un marco de relaciones humanas donde la justicia es una manifestación de fuerza de venganza, la defensa vital del desposeído se castiga con la muerte. Completándose su desamparo con la intervención de las circunstancias inexorables: el destino.

La necesidad vital cambia el sentido de los valores de J. N.: antepone su vida, a sus bienes materiales, que los entrega para sobornar al juez, o que se deja quitar bajo las amenazas. El motivo del soborno confirma la situación de indefensión e injusticia: el juez, sobornable, materializa el funcionamiento de la axiología en que la justicia queda sometida a la voluntad del poderoso y es, por contrapartida, inalcanzable para el desamparado⁷.

5. LOS PERSONAJES

Sobre la invención de sus personajes, Rulfo declaró una vez:

No puedo saber hasta ahora qué es lo que me lleva a tratar los temas de mi obra narrativa. No tengo un sentido crítico-analítico preestablecido. Simplemente me imagino un personaje y trato de ver a dónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar. No trato yo de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros. Yo empiezo primero imaginándome un personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia. De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida.
(Publicado originalmente en *Siempre! La cultura en México*, núm. 1, 051 (15-VIII-1973), pp. VI-VII.)

Como nos recuerda J. C. González Boixo (1983 : 36): *Detrás de esos personajes no dejamos de advertir una invitación a trascenderlos de su propia realidad y a ver en ellos situaciones humanas comunes a todos nosotros que por encima de la anécdota de la historia revelan una visión del hombre cargada de angustia y soledad.* Pasemos, pues, al análisis individualizado de cada uno de ellos:

⁷La justicia de derecho natural (vivir) queda anulada por la justicia del derecho positivo (ley, propiedad). En la lucha por vivir, el individuo desamparado pierde la justicia con ella la libertad, con ella la vida. El círculo apresa ineluctablemente. El crimen de Juvencio resulta, pues, de su necesidad vital, que antepone a la prohibición legal: el individuo se opone al sistema.

ACTORES

CARACTERIZACIÓN

Personaje

Papel actorial

Juvencio	Campeño, acosado de necesidad: defiende su ganado del hambre, de la sed, solicitando ayuda a su compadre don Lupe, y penetrando subrepticamente en sus pasturas y aguas.
Justino	Temor de ser muerto, resignación, insensible, egoísta.
Don Lupe	Hacendado y terrateniente, priva de ayuda a su compadre y lo castiga matándole un novillo. Infiere daño por daño. Poderoso, insensible, egoísta
El coronel	Coronel del ejército, hijo de Guadalupe Terreros. Usa la fuerza como ley, la ley para venganza.

Gente de Alima	Campeños, aprovechan la desgracia e indefensión del prójimo. Aprovechados, oportunistas, despiadados.
Sargento	Ejecutor de órdenes del Coronel. Impersonalidad.

Como don Lupe y su hijo se aparecen investidos de poder que anula el poder necesidad de Juvencio, este se presenta en la función actorial de desamparado, y los otros en la función de opresores y despojadores. Ayudados, además, por el sistema socio—económico que los inviste de poder y de derecho. Juvencio Nava queda, así, sometido a la doble encrucijada de su desamparo social y legal, y de los designios de la fatalidad. Todo ello se analiza mucho mejor a través de este sencillo cotejo:

Juvencio:

Desposeído,
Impotente,
Desamparado.
Campeño pobre
Carencia de derechos
Necesidad
Individuo pobre
Derecho natural
Desamparo
Homicidio por necesidad

Asesinato
Adhesión a la vida
Esperanza
Naturaleza
Animales hambrientos

Guadalupe Terreros:

Poseedor,
Poderoso,
Dominador.
Terrateniente
Priva del derecho natural
Propiedad
Sociedad dominante y beligerante
Derecho positivo
Justicia
Homicidio por venganza disimulada como justicia
Ajusticiamiento
Dador de muerte
Desesperanza
Cultura
Propiedad legal, dueño del pasto

Pide pasto
Derriba cerca
Invade pasto
Mata a don Lupe
Huye al monte
Destierro
Implora vida = muerte natural

Niega pasto
Levanta cerca
Mata un novillo
Exhorto judicial
Cohecho y ruina por embargo
Regreso hijo don Lucas: apresamiento
Negación vida = fusilamiento

Esta relación se proyectará, igualmente, entre Juvencio y el hijo de Don Lupe:

Juvencio:
perseguido,
anhelo de vivir,
impotencia,
desamparo.

El coronel:
perseguidor,
anhelo de matar,
poder,
posesión de la fuerza y de la ley.

La secuencia global es la historia de Juvencio Nava con un signo de fatalismo ante los designios de sus opositores: Don Lupe y el coronel. De este modo, Juvencio queda encerrado en el círculo de fuerzas de sus opuestos. Estos personajes se podrían interpretar como figuras que simbolizan colectivos más grandes mediante el proceso de la metonimia:

– El campesino, equivalente al oprimido, es metonimia del oprimido con destino enajenado y en lucha estéril.

– Don Lupe y el coronel son metonimias del poder y del opresor enajenantes. A su vez, don Lupe es enajenado por ubicar bienes materiales sobre el bien de la vida.

– También la vida del ganado funciona como metonimia de la vida de Juvencio; pues la muerte del novillo supone la muerte de Juvencio. La oposición entre el reino animal y el reino humano.

– La confrontación entre dos términos, la legalidad y la naturalidad (espontaneidad, necesidad), con la aparición,

El diálogo final entre el ajusticiado y el coronel —que no llegan a verse, están cierta distancia, separados por una pared de carrizos— nos da las visiones desde dentro de los personajes que representan los dos mundos. Antes, con don Lupe, Juvencio había alegado que los animales son inocentes, ahora, con el hijo, esgrime su debilidad y vejez, el desgaste natural de la avanzada edad, y busca justificar la solicitada clemencia en el desenlace fatal cercano, “no tardaré en morirme solito”, es decir, apela a la muerte natural. De don Lupe no sabemos en morirme solito”, es decir, apela a la muerte natural. De don Lupe no sabemos las razones, ni tampoco es necesario, la propiedad, la ley, la cerca, lo amparan.

En cuanto al hijo, el coronel, aduce –treinta y cinco años más tarde- que, “aunque no lo conozca”, no puede perdonar al asesino del padre, que siga viviendo, “alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna”. Es decir, que viva y que su vida sea una vida doblada (con la ilusión del perdón y de la trascendencia). La “vida eterna” y el “castigo divino” también son acepciones de la dimensión natural⁸.

A continuación, pasamos a enumerar las principales relaciones entre los personajes teniendo en cuenta su posición y rango social:

- A. Rebelión individuo contra individuo, desposeído contra privador.
- B. Castigo de la rebeldía por el privador.
- C. Venganza del oprimido, obtención aparente de bien, real de destrucción. La rebelión del oprimido implica su autodestrucción.
- D. Castigo de la venganza del oprimido. Reafirmación del poder privador.
- E. Es una estéril resistencia del oprimido, que sólo consigue su aniquilamiento y el fortalecimiento del opresor apoyado en el sistema.

6. ESPACIO Y TIEMPO

Tanto el tiempo como el espacio vendrán marcados por diversos informantes y ambos se exponen en el proceso desde un plano de determinación más o menos precisa, hacia una creciente indeterminación. Mientras que los hechos del pasado, causas de la penosa situación actual de nuestro protagonista, tienen ubicación espacial y determinación temporal precisas; los datos referidos al presente narrativo son un tanto vagos, como si la noción de tiempo y espacio pasara a segundo plano en la importancia que les concede la experiencia del agente.

En efecto, lo ocurrido en el pasado, la culpa de Juvencio, se narra rápidamente, de acuerdo con la importancia que tiene desde el punto de vista de la motivación psicológica central que es la conservación de la vida: el tiempo correspondiente al crimen y sus causas, así como la persecución judicial se cuentan en breve lapso narrativo, contrariamente al tiempo real de los acontecimientos. En cambio, frente al proceso de condensación temporal anterior, nos encontramos con que la relación de las acciones presentes⁹ ocupa un desarrollo narrativo extenso en relación con el tiempo real de las mismas.

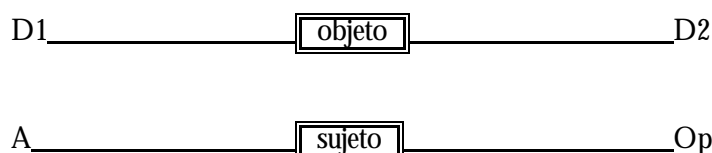
⁸ El orden sagrado está en el origen, es anterior a su institucionalización, “La filosofía, la historia y la política, entrelazadas o semientrelazadas, forman la Santísima Trinidad de los poderes homogeneizantes, reductores de aquello que difiere”, Henri Lefebvre, *Manifiesto diferencialista*, México, Siglo veintiuno, 1972, pág. 79.

⁹ A saber: el apresamiento, la conducción y el ajusticiamiento final.

Una explicación plausible se basaría en que en este momento el relato se desplaza al plano del tiempo psicológico, que centra su movimiento en la agonía de supervivencia y dilatando la secuencia final. Vemos, así, cómo la lucha vital contra las fuerzas de la muerte marca sobremanera el proceso temporal del relato¹⁰.

6.1 Los tiempos del relato

Para este apartado de nuestro trabajo nos basaremos en el modelo actancial mítico, propuesto por Greimas, como representación de un microuniverso de significación, mediante el que podemos captar la dramatización de conductas y la proyección simultánea de valores, es decir, la sintaxis inmanente y su estatuto sincrónico interpretado por los seis actantes¹¹.



Con los procedimientos formales y estéticos más modernos, Rulfo ha acendrado los contenidos de la imagen simple que refleja la narrativa mexicana anterior, el folclore, los corridos y las leyendas. Los relatos de *El llano en llamas* son, generalmente, breves, los personajes que intervienen en la acción, tres o cuatro, el nudo de la intriga, una secuencia elemental, sin expansión y sin eslabones. Los personajes son seres abocetados, figuras de bajorrelieve que no desvelan facetas psicológicas a través de la historia. No hay evolución en los rasgos de los personajes ni desarrollan su personalidad en el tiempo ni trascienden las situaciones que ha creado la exacerbación del dinamismo de un instante, la violencia. Casi todos los relatos del corpus manifiestan el estatismo¹² de la dinamicidad, la estabilización, o perennidad de la violencia, de su nostalgia, de su temor, de su obligación, o de su engendro dinámico, el rencor. Los personajes son víctimas de una situación de violencia (en algunos casos, de autoviolencia) que se contempla como inmodificable.

¹⁰ El paradigma narrativo de Juan Rulfo se inscribe en una manipulación mítica del tiempo y cómo la narración, que se funda en lo onírico, desrealiza la vivencia cotidiana del tiempo. La manipulación del tiempo en la 'nueva novela' reposa sobre una base acronológica, circular y simultánea con respecto a la conexión de la acción. La distorsión temporal, su entrelazamiento y su superposición es cada vez más compleja y marcada.

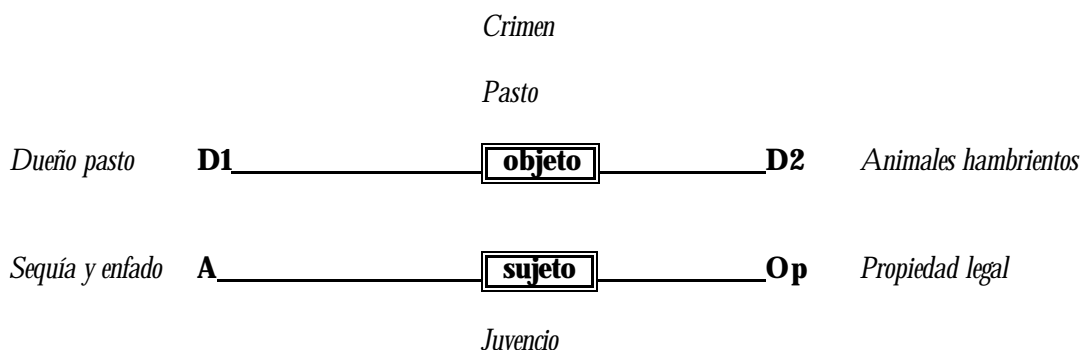
¹¹ Vid. Greimas, *Semántica estructural* pág. 276. Los modelos empleados con éxito en la descripción de los mitos pueden ser eficaces para el estudio de las ideologías que traslucen comportamientos sociales tipificados en los relatos. La narrativa de Rulfo supone el paso de la descripción realista a la mitificación de personajes y conductas en la literatura mexicana. Por ello, creo que el modelo actancial mítico puede servir para describir comparativamente la estructura nuclear de los diecisiete relatos y para deducir las significaciones profundas de los universos semióticos individual y social y su correlación.

Northrop Frye dice que "la literatura responde a leyes y estructuras permanentes, está básicamente constituida a partir de categorías preliterarias como los ritos, los mitos y el folclore. Los escritores tienden más o menos inconscientemente a retrotraerse a estas fuentes. La literatura sería la complicación de un grupo restringido de fórmulas simples o arquetipos que proceden de modos imaginativos básico y que pueden estudiarse sobre todo en las culturas arcaicas".

¹² Frente a las obras clásicas de la Revolución mexicana, tan cargadas de movimiento y variación, las obras de Rulfo sobresalen por su estatismo, creando un aire de pesadilla, una atmósfera asfixiante.

La categoría estatismo predomina en ellos: son fabulaciones míticas en las que muchas veces una isotopía noológica es la informadora de una función práctica.

6.1.1 Primer tiempo



En el primer tiempo de la historia, las posiciones son irreductibles. D1 y D2 no logran un entendimiento, un acuerdo. Juvenicio viola el contrato social, mata, para satisfacer la necesidad de los animales y como represalia al ternero muerto. El orden social, Op, se erige en defensor de D1, asesinado. No se contempla la clemencia sino que se aplica el peso de la ley. Juvenicio vive la alienación y la incomunicación¹³ social con la amenaza diferida de su sentencia de muerte. Lo han empujado al crimen, el enfado, la represalia y la sequía. El hecho de que D1 no tuviera familia (dos hijos “de a gatas” ha pospuesto el castigo capital y ha relajado el miedo al castigo. Juvenicio ha ejercido su voluntad de obrar.

6.1.2 Segundo tiempo: treinta y cinco años después

¹³ Un caso claro de incomunicación en el relato en el diálogo entre Juvenicio y el coronel: a la distancia física entre ambos se une la presencia de un intermediario: “se habían detenido delante del boquete de la puerta. Él, con el sombrero en la mano, por respeto, esperando ver salir a alguien. Pero sólo salió la voz”. Un tercer personaje se encarga de ser el enlace entre ambos: “-Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima -volvió a decir la voz de allá dentro. -¡Ey, tú! ¿Que si has habitado en Alima?- repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él”. El rencor que tan a menudo surge en la obra de Rulfo produce esa incomunicación, cuya evidencia se muestra más claramente al servirse del mejor medio de comunicación existente: el diálogo; el contraste entre los usos normales de este medio y su utilización en estas narraciones acentúa la incomunicación de los personajes de Rulfo.

Venganza filial Vida eterna
 Autoridad Vida
 Coronel **D1** _____ **objeto** _____ **D2** Ajusticado

Vejez
 Petición del hijo **A** _____ **sujeto** _____ **Op** Ley y costumbre
 Vida de prófugo Juvencio

Los hijos de la víctima han crecido. En el segundo tiempo de la historia, el sujeto, Juvencio, clama por su vida, O, pero ésta es el precio obligado por la falta cometida (la legalidad y la obligación de la venganza son aliadas). La petición de Juvencio tiene una respuesta negativa por la represalia de venganza filial, investida de autoridad y de justicia. El deseo de vida, aquí, se enriquece con la ilusión de vida eterna (el perdón del Señor conseguido con el penar de cada día), y esta ilusión también será un reato agravante para el coronel justiciero. El sujeto, Juvencio, antes, ejerció su voluntad, ahora, al humillarse a pedir perdón, ejerce su renuncia al orgullo.

6.2. Espacio

La miseria de la tierra es una especie de telón de fondo en donde se desarrolla la narración. En casi toda su obra podemos encontrar referencias a una tierra inhóspita, pero de hecho, hay dos cuentos en los que la tierra se convierte en el centro en torno al cual giran los personajes: *Nos han dado la tierra* y *Luvina*.

Rulfo creció en un lugar de tierras áridas y de pueblos tristes y abandonados. El paisaje es siempre el mismo, una gran llanura en la que nunca llueve, ardientes valles, montañas distantes, remotos pueblos habitados por gentes solitarias que alimentan culpas y venganzas, viviendo en un purgatorio de tensas esperas. Para estas gentes la vida nunca se sitúa aquí y ahora, sino en alguna parte del futuro o del pasado, o en algún lugar más allá del llano o de las montañas. Los suyos son unos personajes perpetuamente perseguidos o perseguidores. El destino de los personajes de Rulfo es quedar aprisionados de esta manera, más que por la sociedad, por la red de su propia culpa⁴.

¹⁴ González Boixo (1983:52) aclara sobre el sentido de la en Rulfo: *En otros lugares de la obra de Rulfo aparece una "conciencia de culpabilidad" pero sin trascender al sentido religioso de pecado. En estos casos, el sentimiento de culpa proviene de alguna acción que el personaje no debió realizar y que va a tener presente constantemente. Incluso, en ocasiones,*

Así, se podría trazar perfectamente el mapa donde transcurren las historias que nos cuenta: *Sayula, Zenzontla, Talpa, San Gabriel, Apango, Colima, Contla, Mascota, etc.*, son lugares, todos ellos, de esa región de Jalisco que, no en su entidad real, al modo de la narrativa regionalista de los años 30, sino como meras referencias que dan veracidad a la radiografía de esas tierras. Resaltar el valor universalista de su obra donde sus historias se ubican en un lugar y en un tiempo delimitados con bastante exactitud, siendo la profundidad con que traza a sus personajes lo que proporciona valor universal a su obra.

El país evolucionará industrialmente, pero quedarán lejanas zonas en que la revolución no solucionó el problema del campo, que siguió en manos de latifundistas. La cuestión agraria, verdadero escollo de los problemas revolucionarios, no encontró una solución satisfactoria y el desánimo del campesino se hizo patente cuando las luchas ya habían finalizado. El campo ha empezado a dejar de ser lo que era en sus formas míticas y, por otra parte, se ha detenido casi en seco la reforma agraria, por lo que la miseria va despoblando las tierras. A la vez, despunta ya la agricultura de las grandes extensiones y cultivos monopolistas para la exportación. El acercamiento espiritual al pueblo para interpretarlo en su realidad más íntima sin evitar los aspectos sombríos y crueles. Ese sentimiento de haber sido engañados, visión negativa de una revolución en la que tantas veces primaron sobre todo los intereses particulares de sus caudillos. En definitiva, la vida del hombre como un total fracaso, una pérdida de la ilusión.

Como dice Blanco Aguinaga, "Rulfo trae a la prosa mexicana esta subjetividad contemporánea, la angustia del hombre contemporáneo que se siente nacido de la tierra, de un rincón concretísimo de la tierra (Dublín, Alabama, Jalisco) y que quisiera agarrarse a ella mientras todo se desmorona por dentro"¹⁵. Rulfo ha realizado una verdadera abstracción de la realidad y ha logrado crear un mundo que a pesar de sus características regionalistas posee un sentido profundamente universalista¹⁶. Este mundo que Rulfo describe participa, pues, de dos cualidades a primera vista antagónicas: universalidad y regionalismo.

se representa esta culpabilidad como si fuera algo físico. en El hombre, el asesino, arrepentido, dice: "Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara". "No debí matarlos a todos -iba pensando el hombre-. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda". [...] Rulfo, que gusta utilizar un lenguaje eminentemente plástico cuya sencillez se basa en gran medida en las comparaciones, concretiza en hechos físicos, sensaciones no perceptibles por los sentidos; por eso, este sentimiento de culpabilidad se hace mucho más patente al lector expresado de esta forma.[...] Simbólicamente, utiliza la identificación de culpa con peso o carga en otros dos cuentos donde aparece esta conciencia de culpabilidad. En No oyes ladrar los perros, el padre encorvado bajo el peso del hijo, que es culpable; en ¡Diles que no me maten! en la propia figura del viejo que ha estado huyendo treinta y cinco años. En todos los casos, los personajes no pueden liberarse de su culpabilidad, en El hombre a pesar de su huida terminará muriendo, en ¡No oyes... cuando llegan al pueblo el hijo ya ha muerto, y en el caso extremo, ¡Diles que... ni siquiera después de tantos años se le perdona. En definitiva, muchos de los personajes de Rulfo se encuentran abatidos por un sentimiento de pecado o de culpa, lo que hace aún más pesimista el mundo en que viven.[...] También aparece en Pedro Páramo cuando la hermana de Donís le cuenta su pecado a J. Preciado: "-¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas (...).

¹⁵ C. Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en Nueva novela latinoamericana, Buenos Aires, ed. Paidós, 1969, p.86.

¹⁶ Reflejo de esto es lo que Rulfo decía en una entrevista con J. Soler Serrano: "cualquier persona que tratara de encontrar esos paisajes, encontrar esos motivos que han dado origen a esas descripciones, no lo encontraría. Ha sucedido con frecuencia: los hombres han querido ir a ver; eso nos pasó hace poco, se quería hacer un número, una revista literaria, dedicada a *El llano en llamas*

7. EL DISCURSO NARRATIVO: EL NARRADOR

En este cuento –y en general en la narrativa de Rulfo- alternan el discurso narrativo—descriptivo perteneciente al narrador con rupturas producidas por la inserción de discursos directos de los actores en diálogos o monólogos. La situación actual, diegética, está en la voz del narrador alternada con los monólogos indirectos, y con una ruptura capital que es la de los diálogos que oponen a los actores en la agonía vida—muerte; la lucha por conservar la vida frente a la determinación de privarla. La causa desencadenante de la historia actual, queda en la voz de los actores opuestos que proyectan dos visiones diferentes de esa causa: la muerte de Guadalupe Terreros.

El narrador en tercera persona se sitúa en un nivel de equiscencia con respecto a los personajes, y que son, en realidad, los propios personajes los que llevan el peso de la narración. Así pues, la figura de un narrador omnisciente y única voz va a ser sustituida por la de un narrador cuyas atribuciones procuran no ir más allá de las que tiene una persona cualquiera y que con cierta frecuencia cede la palabra a los personajes, con los que convencionalmente se codea, o a los que observa y oye hablar. El creador baja de su Olimpo, desde el que tenía acceso al interior de los personajes, y desde el que podía ver lugares alejados y tiempos pasados, y elige un espacio de observación con los pies en tierra humana desde el que puede ver, oír, observar, etc. con las mismas atribuciones que puede tener una persona normal y corriente, sin privilegios especiales. El cambio supone el paso de creador a observador.

El narrador no es más que un testigo parcial, y por muy avisado que sea, no tiene a su alcance la historia completa. El narrador ha desaparecido y los personajes ocupan un primer plano textual, dialogan entre ellos o monologan ante el lector, como si de una obra dramática se tratase. El narrador intenta aprovechar estos diálogos como vía de acceso a la verdad; intenta observar todos los signos externos que puedan remitir al interior de los hablantes y conocer su habla como verdadera o falsa, pero con todo no logra el conocimiento que pretende porque se interpone la intención de los hablantes que pueden, saben y quieren despistarle, o al menos no tienen ningún interés en darle una información verdadera y completa. La modalización de la palabra de los personajes impide acceder a la verdad. De este modo, el narrador en tercera persona en grado de omnisciente tiene una presencia escasa en la obra de Rulfo y, casualmente, esto se deba a que al ser el narrador menos comprometido con lo narrado, la narración puede perder fuerza y vitalidad.

entonces querían fotografiar la zona, la región. Nunca se encontró el paisaje". Entrevista en el programa "A fondo", RTVE, 17 de abril de 1977.

El lector que quisiera hacerse una composición de lugar exacta o, mejor dicho, *objetiva*, conforme a detalles inequívocos del texto y, por consiguiente, similar a la que otros lectores puedan hacerse, fracasaría. Las imágenes que se les susciten serán siempre subjetivas en el caso supuesto; subjetivas en el sentido de ser tuyas y únicamente tuyas porque el lector mismo -éste, ése, aquél- es quien ha de verse obligado a figurarse el escenario con un máximo de colaboración con el autor y un mínimo de precisiones por éste ofrecidas. Rulfo maneja, digamos, dos únicas sensaciones correspondientes al oído y a la vista. (La intervención del viento cuyo soplo trae desde abajo el grito, añade un sentido más a los mentados: el del tacto. Pero esto de pasada.) Hay sensaciones auditivas a lo largo de lo que, *visualmente*, intuimos como amplio espacio limitado. Lo visual y lo auditivo desempeñan su predominante papel representativo con prescindencia de todo lo inesencial para la suscitación de la expectativa de lo que va a pasar, no de la intuición de lo que queda.

El lector ocupa ahora una situación epistemológica semejante a la del narrador y ambos tienen las mismas posibilidades para interpretar los signos verbales y no verbales de los personajes presentes: el narrador tratará de eliminar los obstáculos que puedan interponerse entre los personajes y el lector y ofrecérselos en forma directa con sus voces para que sea el mismo lector quien vea, oiga e interprete la figura, la voz y la conducta de esas criaturas ficcionales que se presentan convencionalmente como personas de un mundo real, asequible al narrador como simple observador. Estamos ante un narrador que se mueve en el mundo de los protagonistas, pero que no interviene en las acciones y su modo de enterarse es a través de las palabras de los otros.

Así pues, volviendo al narrador, destaca su grado equiscencia, que es la expresión natural de la tercera persona. Se trata de una característica muy importante, pues supone, ya desde el uso de la tercera persona, una preferencia para que la forma de expresión concuerde con la mentalidad de los personajes: postura que se va a confirmar con el predominio absoluto de la primera persona, en sus diferentes modalidades.

Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la suerte; de haberse pasado su mejor tiempo tirado de un lado para otro arrastrado por los sobresaltos y cuando su cuerpo había acabado por ser un puro pellejo correoso curtido por los malos días en que tuvo que andar escondiéndose de todos.

Se trata de un paso más que dan los personajes de Rulfo para imponer su propia voz como la única en la narración. En ese límite con el estilo directo, esta utilización de la tercera persona es el punto más cercano al diálogo, tan importante en Rulfo. También se sitúa muy próximo de todas las narraciones en primera persona.

Este estilo indirecto libre se acomoda muy bien a la materia tratado por Rulfo: la tercera persona se desvanece para dar paso al pensamiento del propio personaje, que reconcentrado (de ahí, la gran utilización del monólogo; no puede olvidarse tampoco lo cercanos que están el estilo indirecto libre y el monólogo interior) encuentra en este estilo un modo idóneo para expresar sus propios pensamientos, sus propias vivencias, al lector.

Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado. (+) Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. (+) Él se acordaba.

Otro de los rasgos expresivos característicos de la modernidad de la narrativa de Rulfo es la escasa huella de la enunciación en los enunciados. Rulfo insiste en la necesidad de alcanzar la “muerte del autor”, para objetivar el mundo de ficción en sus textos. Puso un empeño especial en lograrlo, ya que lo consideraba indicativo de que el texto estaba concluido, pues había ganado suficiente autonomía:

...dejé de escribirla [la novela] cuando sentí que había eliminado... todas las explicaciones, las divagaciones... Yo no he querido incluir ninguna idea mía. No quise interferir. Si te fijas, tanto en los cuentos como en la novela, el autor se eliminó. Creo que cuando logré eso, dejé de trabajar en la novela y también en esos cuentos.¹⁷

Había leído mucha literatura española y descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo antes había hecho lo mismo y pensé que lo que contaban eran los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos, y para eso busqué a personajes muertos que no están dentro del tiempo ni del espacio. Suprimí las ideas con que el autor llena los vacíos y evité la adjetivación entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra; es decir, lo sustantivo. Pedro Páramo es un ejercicio de eliminación [...]. la práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí, hay en Pedro Páramo una estructura,. Pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, pues todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no-tiempo. También perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenar él mismo esos vacíos. En el mundo de los muertos el autor no podía intervenir.¹⁸

¹⁷ Eric Nepomuceno, “Conversaciones con un gigante silencioso”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 19 de junio de 1983, p. 3.

¹⁸ Fernando Benítez, “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, núm. 142 (1980), pp. 3-4. En 1975 Rulfo afirma, al ser entrevistado en Costa Rica: “Dejé todo sintetizado y por eso algunas cosas quedaron colgando, pero siempre quedó lo que sugería, algo que el lector tiene que completar. Es un libro que exige gran participación del lector; sin ella, el

Como consecuencia de ello, destaca en su narrativa la preferente utilización del monólogo, del soliloquio y del diálogo a interlocutor llamado¹⁹, que suponen y comportan una preponderancia de la primera persona narrativa, del narrador que está dentro de la historia o que es testigo de primera mano de la misma, lo cual induce un efecto de inconstestabilidad, al no ofrecer la alternativa de un punto de vista objetivo o la controversia que surge del diálogo. La visión de la narración es, así, una visión interiorizada, a la que accede el receptor, pero en la que apenas puede participar modificándola al interpretarla, por la nula psicologización de los personajes y por el extrañamiento en que lo mantiene el narrador. Ahora bien, si en los monólogos el receptor –como es sólito– se siente implicado en la confidencia, en los relatos que con conversacionales, el lector tiene la impresión de estar escuchando en la mesa de al lado, y esta impresión se refuerza por el uso abundante de deícticos, que si bien son instancias lingüísticas coetáneas y coextensivas al YO enunciante, también lo son de la intensificación del acto de comunicar, dirigido a un TÚ, de la capacidad mostrativa de esta narrativa y de su carácter oral, imponiéndose al receptor como una voz, más que como un discurso. Son relatos inmodificables en cuanto a su mensaje y su proyección, pero intensamente comunicados desde la zona íntima y verídica de la confidencia.

No obstante lo dicho, con respecto al uso del monólogo, no todos los críticos se muestran de acuerdo. Algunos críticos (Serna Maytoem, Koorem, Luis Leal, E. Carballo, etc.) han aludido al uso del monólogo interior como una de sus formas más destacadas. Otros, en cambio, lo han rechazado (Inés Gónima, Rita Gnutzmann, González Boixo...) postulando que se trataría más bien de un soliloquio o un tipo de monólogo tradicional o, como dice Blanco Aguinaga, de “un monólogo ensimismado”. Es evidente que en Rulfo no aparece el monólogo interior joyciano —porque le falta la representación del pensamiento en el fluir de la conciencia, antes de que se haga palabra, en ese estado mental confuso, semiinconsciente, que representa la más honda profundidad del pensamiento del protagonista—, en el caso del soliloquio final entre el hijo y el padre muerto, por ejemplo, llega, con un lenguaje coherente y ya lógico, a darnos toda la profundidad del alma de su protagonista.

A partir de aquí, el siguiente punto a tratar es el de del destinatario para quien se relata. El método seguido por Rulfo lleva a primera vista a una exclusión del lector. A la desaparición de un narrador convencional, se corresponde también la desaparición del lector a quien se dirigía ese tipo de discurso. En efecto, se puede observar que las narraciones transcurren siempre en un ámbito con referencias no descritas al lector. Se presenta un mundo cerrado en el que nadie puede entrar.

libro pierde mucho” (Carlos Morales, “1975: Entrevista a Juan Rulfo”, Costa Rica, en *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, 19 de enero de 1975, p. 1). En 1979 declara lo mismo a Juan E. González: “[...] Originalmente había muchas divagaciones [...]. Caí en un error, el más común en todos los escritores: crearme ensayista. Había volcado toda una necesidad de opinar y, naturalmente, la novela tenía esas divagaciones, intromisiones y explicaciones aberrantes [...]. hice de Pedro Páramo ciento cincuenta páginas, teniendo en cuenta al lector como coautor” (“Entrevista con Juan Rulfo” en *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 98 (1981), p. 110).

¹⁹ Como ocurre al final del relato entre el hijo que traslada a su padre muerto, nelazando el mundo de los vivos con el de los muertos a la vez que sirve de colofón a la historia. Dicha preferencia manifiesta, en la narrativa de Rulfo, ese intento de comprender y dominar una realidad por la palabra que no se logra. El soliloquio es el lugar donde el emisor se manifiesta y se esconde al mismo tiempo: el soliloquio es la expresión de un conflicto y el conflicto mismo. La imposibilidad de encontrar sino teóricamente en TÚ

De ese modo, conserva toda su tragedia expresada por medio de la creación literaria. Es éste uno de los enfoques más originales de Rulfo en su narrativa; hace hablar a unos personajes que están inmersos en un mundo que en su particularidad sólo les pertenece a ellos. Cuando narran una cosa, lo hacen como si fuera destinada a otro de su misma clase y condición, a quienes pueden entenderlo sin necesidad de mayores explicaciones, por eso, los datos que dan pertenecen a su referencia vital exclusivamente

Resumiendo lo dicho en este apartado, la sustitución del narrador omnisciente por el personaje—narrador²⁰ trae consigo la falta de distanciamiento entre el autor (y, por consiguiente, el lector) y lo contado; participamos, pues, con los varios narradores, en los que acontece. Segundo, la extraordinaria rapidez y concisión de cada relato. Como veremos en el siguiente apartado, la autenticidad del lenguaje que emplea, no como simple recurso costumbrista, sino como resultado de una larga búsqueda de estilo que va a parar allí donde empezó, en “el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores y que sigue vivo hasta hoy”.

8. EL LENGUAJE

Si una obra literaria llega a constituirse como tal, es debido en primer término al lenguaje. La literatura tiene su base, su nacimiento, en un determinado uso que se haga de la palabra, del lenguaje. Toda la obra literaria utiliza como medio de expresión el lenguaje; toda obra literaria entra en un proceso de comunicación a distancia; toda obra literaria es el elemento intersubjetivo de un proceso semiótico de dialogismo entre el lector y el autor, en una relación en la que se reconocen dos sujetos, un autor que escribe para un lector, y un lector que condiciona la forma de escribir del autor, proyectando sobre él un efecto *feedback*; pero, como se trata de un proceso de comunicación a distancia, quien interviene en ese dialogismo (nunca diálogo, por más que se ha dicho y repetido) no es el lector real, sino la idea que el autor se forma de su lector: para él elige unos temas determinados; pensando en él les da un orden y busca la forma más adecuada para desarrollarlos, la expresión lingüística más eficaz, el modo más interesante de presentarlos, según el fin que se propone. El autor no escribe por escribir, como ejercicio sin fin, escribe para un lector que lo entiende porque conoce las claves de su discurso, el código de su sistema de signos.

Lo primero que se aprecia es que se trata de un lenguaje de características homogéneas en toda su obra, tanto en los cuentos de *El llano en llamas* como en *Pedro Páramo*. Desde "Macario", escrito en 1943, a los últimos cuentos y a la novela, en 1955, no se distingue ningún tipo de diferencias estilísticas. Se trata de un lenguaje sencillo y directo que tiene una perfecta adecuación con las situaciones narradas.

destinatario, nos hace concluir que el emisor es al mismo tiempo el destinatario, pues lo referido afecta al narrador de manera directa y definitiva.

²⁰ Rulfo casi siempre opta por la narración en tercera persona, siendo el narrador con frecuencia un testigo ocular de los hechos. Un recurso que se repite con frecuencia es el que consiste en fingir que un personaje cuenta la historia a otro que sólo escucha y cuya

Su capacidad para hacer que a cada personaje le corresponda un lenguaje preciso que dé autenticidad a lo narrado. En este caso se trata de un lenguaje sobrio, cuya característica es la ausencia de hechos lingüísticos que lo conviertan, de alguna manera, en un lenguaje particularizado.

Así pues, las principales características del relato en cuanto a su lenguaje son: estilización, economía y un profundo sentido lírico. Rulfo condensa la expresión, la depura, hasta conseguir un tono densamente emotivo. La fuente de inspiración de la lengua rulfiana la constituye el habla coloquial de los habitantes de las tierras de Jalisco ("escribir como se habla"). Encontramos constantemente giros o términos tomados del habla popular de su estado natal. Es evidente que el lenguaje es una de las facetas que Rulfo ha cuidado al máximo. En el hablar campesino hay lógica; una marcada parataxis pero ningún anacoluto. A veces los personajes utilizan localismos y popularismos, pero sin que aquéllos lleguen a oscurecer el sentido de la frase, ni éstos nos abrumen. Rulfo no ha pretendido cargar la mano en el aspecto colorista del lenguaje. Incluso en los momentos más dramáticos se siguen cumpliendo estas normas.

Su maestría más que en un conocimiento insólito del idioma coloquial en una comprensión profunda de la mentalidad de los que lo emplean. El resultado de la estilización que el habla campesina sufre es la claridad y la sencillez. Rulfo hace hablar a campesinos que adivinamos estar siempre inmersos en el mundo que les es propio y único. Estos campesinos cuando cuentan alguna cosa siempre la cuentan a quienes pueden entenderlos sin necesidad de aclaraciones que gentes foráneas exigirían. Parece como si Rulfo, pues, se propusiese que sus héroes revelasen su universalidad a fuerza de un localismo a ultranza. Lo universal no está en detalles de paisajes, nombres de pueblos o haciendas o de árboles o pájaros. Está en lo esencial humano que hace actuar a sus personajes. Consumado maestro en la reproducción del léxico, sintaxis y giros del habla campesina de su Jalisco natal, Rulfo trabaja con esa materia bruta como un ceramista con arcilla, y la transforma a la alta temperatura de su arte de modo tal que, sin desvirtuarla, sin privarla de su autenticidad viviente, hace que esa habla espontánea, inculta, adquiera extraordinaria plasticidad y expresividad.

El lenguaje de El llano en llamas, lenguaje que se supone fluir de labios de un campesino inculto, tiene, como queda dicho antes, una expresividad exenta al parecer de artificio literario. Lo que equivale a decir que la literatura de Rulfo en ésta — en otras obras — llega a tal nivel de excelencia que deja de parecer literatura. Es el poder evocativo con que el relato nos subyuga. Tras el ropaje rústico de este estilo singular la musculatura literaria que lo agilita tan sugestiva como disimuladamente. Aunque se trate de un habla regional estilizada, no estamos ante un escritor regional, o al menos no más regional de lo que pudiese serlo un Tolstoi. Sus paisajes son paisajes reales, pero son también analogías morales. Sus personajes son campesinos de Jalisco, pero su incapacidad para comunicar sus verdaderas necesidades y sus verdaderos sentimientos es universal.

presencia el lector tiene que intuir a través del parlamento del narrador. Los hechos nunca se le ocultan al lector con el propósito de

Un apartado peculiar en nuestro cuento resulta el conflicto entre los dos personajes, pues, el juego de oposiciones tiene manifestaciones claves en enunciados contrapuestos:

Al menos esto –pensó- conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz. Se había dado a esta esperanza por entero.

Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna.

Es decir, la esperanza de sobrevivir de Juvencio encuentra su opuesto en la decisión irreversible del coronel. Concordantemente, la imagen del crimen y de sus consecuencias en ambos actores ofrece una oposición que sirve a cada uno para alimentar las actitudes precedentemente señaladas

Yo entonces calculé que con unos cien pesos quedaba arreglado todo. El difunto don Lupe era sólo, solamente con su mujer y los dos muchachitos todavía a gatas. Y la viuda pronto murió dizque de pena. Y a los muchachitos se los llevaron lejos, donde unos parientes. Así que, por parte de ellos, no había que tener miedo.

Luego supe que lo habían matado a machetazos clavándole 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.

Finalmente, la oposición de enunciados de ambos actores respecto del juicio que les merece

Juvencio:

Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos. (Juvencio)

No debía haber nacido nunca. (Coronel)

La lucha por conservación de la vida llega a su manifestación culminante en las dos súplicas de Juvencio: 1) a Justino, 2) al coronel. En ambos casos el lenguaje abre fundamentalmente la función apelativa o conativa, junto a la función expresiva. De ese modo se reproducen determinados efectos de significado, porque el relato centra la significación en la agonía que es el tema del cuento. Y el lector se interesa, por efecto de la función expresiva, y de la conativa, en el centro mismo de la ocurrencia, en su plano de vivencia interior de los actores y en sus respectivos puntos de vista que oponen las dos lógicas y la manifestación de las destinación ineluctable.

aumentar el interés, sino que se nos revelan lentamente, de modo que cada uno vaya añadiendo una dimensión más a la historia.

Quizás, la brevedad de sus textos se deba igualmente a que éstos se basan, ante todo, en el diálogo o el monólogo interior de unos personajes que surgen de un campesinado taciturno. Otra característica, sin duda, la constituye el progresivo descubrimiento, por parte del lector, de detalles importantes que le obligan a reinterpretar lo ya leído. Cuando el autor se niega a planear sobre sus personajes como un pequeño dios que todo lo sabe y todo nos lo descubre, el lector queda más íntimamente implicado en la tarea de descifrar lo ocurrido, tiene que participar subrayando y ordenando lo que quedó poco claro.

Este nivel poético se caracteriza por el constante empleo de imágenes, sinestesias y asociaciones irracionales en la evocación del pasado. Junto a este uso poético se emplean recursos del habla popular, con un profundo sentido local por el empleo de mexicanismos y americanismos: "collón", "chaparrito", "boludas", "mero", "horita", "tantico", "detrasito"; otras veces se usan vulgarismos morfosintácticos o léxicos: "semos", "nomás", "haiga", "pos", etc.

9. ESTUDIO DEL MITO

A continuación, procederemos al análisis del relato siguiendo el método del mito que utiliza Lévi-Strauss²¹. Además de los contenidos tópicos (el enunciado y el invertido), el relato contiene los contenidos correlacionados que “comportan una secuencia inicial y una secuencia final situadas sobre planos de ‘realidad’ mítica distintos del cuerpo mismo del relato”, y que obedecen también a una misma relación de transformación. Aquí, en el relato, la primera secuencia: conversación del padre ajusticiado con el hijo, acuciándolo a pedir clemencia para él; y la última secuencia, o “colofón”, correlacionada e invertida: la plática del hijo del ajusticiado al cadáver del padre. El padre, en la primera secuencia, desestimó el peligro que pudieran correr los nietos de quedarse huérfanos. El hijo, en la última secuencia, presupone que los nietos desconocerán al abuelo o creerán que le ha comido la cara un coyote (suposición de desestima).

Los dos términos, Naturaleza y Cultura²², disyuntivos, deben tener un mediador, puesto que el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiene a lograr una mediación. En efecto, el personaje a quien atribuimos la concepción “natural”; lo dice: “siendo su compadre”, es decir, alude a una posible meditación que no se realiza en el relato: al hecho de ser compadres, de tener entre sí una relación de parentesco espiritual, y que, no obstante, no impide el enfrentamiento. El compadrazgo se refiere a relaciones sociales entre vecinos. El término mediador generalizado entre los dos universos sería, pues, la Sociedad, que combina atributos de los términos en confrontación. Podemos ordenar la situación de los mundos opuestos del relato como los atributos de las dos dimensiones:

²¹ “La estructura de los mitos”, capit. XI de *Antropología Estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968, págs. 186-210.

²² Greimas y Lévi-Strauss señalan en su *Semiología del discurso literario* que “Las sociedades humanas dividen sus universos semánticos en dos dimensiones, Cultura y Naturaleza, la primera de las cuales está definida por los contenidos asumidos y adoptados y la segunda por los rechazados” (págs. 195-196).

VIDA

PERMANENCIA

NATURALEZA

SOCIEDAD

CULTURA

Animales hambrientos y petición de pasto

Compadrazgo: relación espiritual, posibilidad de mediación.

Propietario de un campo de pasto y negación del pasto.

Derriba la cerca e invade el pasto

Juvencio mata a don Lupe: delito social.

Levanta una nueva cerca y mata un novillo por un abuso de derecho.

Evasión al monte y destierro.

Exhorto, persecución, soborno y regreso del hijo: apresamiento.

Implora la vida: muerte natural

Sentencia cumplida: ejecución de Juvencio a través de una venganza filial.

Negación de la vida: orden de fusilamiento.

MUERTE

VENGANZA

HISTORIA

Relaciones prohibidas y despreciadas
No prescripción adeudo.
Supervivencia intransigente.
Relaciones admitidas.



Si en Juvencio se da, indudablemente, el delito contumaz de transgresión de la ley, el delito social de un crimen vecinal, en don Lupe y sus representantes legales se da una respuesta excesiva a las solicitudes de Juvencio, el delincuente. En primer lugar, pide pasto, se le niega, siendo vecinos, compadres, etc.; en segundo lugar, invade pasto, se le podría corregir con una denuncia legal o “talionando” el débito, es decir, con una compensación equitativa al daño, pero se le mata un novillo, don Lupe abusa de su derecho de propiedad, castiga excesivamente; en tercer lugar, pasados los treinta y cinco años, el criminal es ya un hombre viejo, que ha pagado por su falta día a día, viviendo con el mido pegado a los talones, habiendo perdido mujer y hacienda, solicita clemencia, se humilla, podría contemplarse la posibilidad del perdón, la prescripción de su falta, y no es así, la sentencia se cumple, por la costumbre o la obligación social de la venganza, amparada –en este caso- en la objetividad de la justicia (objetividad un tanto dudosa cuando sabemos que el juez acepta soborno).

Hay en este esquema un dato sobre el que podemos aportar una ampliación extratextual, la que nos brinda el sentido de la muerte en el mexicano. Para el mexicano –según todos los estudiosos de la psicología del mexicano- la vida es una cita con la muerte. Y, en la muerte, en la actitud hacia la muerte, se define toda su vida. Por ello, resulta extraño el comportamiento del personaje Juvencio, asido fuertemente a la vida, implorando a todos por su vida, rebajándose, “rajándose”, a la hora de morir. Es, asimismo, por su rareza en el contexto social, rasgo espontáneo, no cultural.

Octavio Paz, en su *Laberinto de la soledad*, hace una clara ontológica del mexicano, y, de su sentido de la muerte, dice: “El mexicano la contempla cara a cara, con impaciencia, desdén o ironía: “si me han de matar mañana, que me maten de una vez” [...] Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque “la vida nos ha curado de espantos”. Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia hacia la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia hacia la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor”. De este modo, se deduce que la reacción del personaje en este aspecto no es culturizada y resulta socialmente despreciable.

10. HACIA UNA COMPRENSIÓN DEL SIGNIFICADO DEL CUENTO

Como ya hemos anotado más arriba, el significado se produce por la contraposición del anhelo de vivir y la necesidad frente a la fuerza, el poder que deshace el proyecto humano. El esfuerzo de conservar la vida carece finalmente de sentido frente a la incidencia de fuerzas poderosas que determinan el destino de los hombres. De esta forma, el relato se arma sobre la oposición de la lucha vital —necesidad— del individuo desamparado en un sistema social —ley— que se le opone, lo priva y deteriora esa lucha vital. Una oposición destructiva entre justicia negada por el sistema, que se traduce en privación de medios, de justicia, de libertad, de vida. El sentido connotado en el discurso del relato es negativo: el mensaje habrá que hallarlo en la formulación negativa de la negación enunciada.

La lectura de su isotopía fundamental nos evidencia, pues, que el mensaje es el negativo (en el sentido fotográfico también) de ese discurso, el negativo de la historia del discurso, es decir: la vuelta del revés de la historia.

La agonía se presenta, en primera instancia, como lucha de oprimidos contra opresores por la posesión de bienes materiales vitales para los primeros y superfluos para los segundos, aunque estos también los siente como vitales. El orden socio—político, instaurado sobre la base del resguardo de la repartición desigual de los bienes de la vida, aparece como el orden justo, donde toda justicia es falsa frente a la presencia de la justicia mayor tergiversada: la que emana del derecho natural de la existencia. En ese esquema, los hombres se quedan divididos en privadores y privados de vida, entre poseedores y necesitados. El conflicto del individuo y el derecho natural contra la sociedad y el derecho instaurado se resuelve a favor del poderoso, con el aniquilamiento del desposeído cuya lucha se conforma como agonía estéril. La vida se maneja por la necesidad y los valores se someten a ella.

El desposeído que se rebela cae en la culpa que, ineluctablemente, el orden, aliado de la circunstancialidad vital y natural castiga desde su ética engendrada contra naturaleza. A la vez, el proceso global del cuento, cuestiona las categorías de ese orden manifestándolas como apariencias. Los agentes de la sociedad quedan ante la perspectiva real como “bultos”, es decir, despersonalizados. Signo de la máxima degradación que la determina por la injusticia: “No les veía la cara; sólo veía los bultos que se replegaban o se separaban de él”.

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ BOIXO, J. C. *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, León, 1983.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México, Fondo de cultura económica, México, 1990.
- PORTAL NICOLÁS, Marta. *Procesos comunicativos en la narrativa de Juan Rulfo*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 1984.
- TORO, A. de. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea. (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet)*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.

VEAS MERCADO, Luis Fernando, *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo. Los relatos considerados como una metáfora de una visión del mundo*, Thèse présentée à l'École des Gradués de L'Université LAVAL pour obtenir "La Maîtrise ès Arts" (Littérature Espagnole), Juin 1978.