

AlterTexto

Revista del Departamento de Letras

No. 4

Volumen 2

Año 2004

septiembre - diciembre

ISSN 16654862

Universidad Iberoamericana

AlterTexto: revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana
México, No. 4, Volumen 2, Año 2004, septiembre-diciembre, ISSN 16654862, 114 págs.

Drama y tragedia en “¡Diles que no me maten!” de Juan Rulfo

Pablo García

Indiana University / Bloomington

Este artículo argumenta que el cuento “¡Diles que no me maten!” de Juan Rulfo, tiene una conexión tanto con las técnicas dramáticas de la tragedia clásica, como con los temas de la tragedia moderna. El ensayo expone cómo el hábil empleo del diálogo y la acción contribuye a la eficacia y la fuerza del cuento. Por un lado, al retratar el grado extremo de sufrimiento e impotencia de sus personajes, Rulfo expone en unas pocas páginas una situación trágica de validez trascendental. Por otro lado, el escritor mexicano retrata sintéticamente la violencia y el desorden en el México post-revolucionario. En “¡Diles que no me maten!”, Juan Rulfo aparece como un autor clásico y moderno, cabalmente mexicano y plenamente occidental al articular un texto en el que se pueden leer ya facetas importantes de la condición humana, ya aspectos claves de la realidad nacional mexicana.

(Juan Rulfo, “Diles que no me maten”, drama, tragedia clásica, tragedia moderna, William Faulkner)

This article argues that there is a connection between Juan Rulfo’s short story “¡Diles que no me maten!”, the dramatic techniques of classical tragedy, and the themes of modern tragedy. The essay exposes how the skillful use of dialogue and drama contributes to the narrative’s strength and efficacy. On the one hand, in a few pages, Rulfo exhibits a tragic situation of transcendental validity by portraying the extreme suffering and impotence of his characters. On the other, the Mexican author creates a synthetic portrayal of post-revolutionary Mexico’s violence and chaos. “¡Diles que no me maten!” deals simultaneously with important facets of the human condition and of Mexico’s national reality, thus revealing Juan Rulfo as an author both classic and modern, wholly Mexican and fully Western.

(Juan Rulfo, “Diles que no me maten”, drama, classical tragedy, modern tragedy, William Faulkner)

No poet, no artist of any art, has
his complete meaning alone. His significance,
his appreciation is the appreciation
of his relation to the dead poets and
artists. You cannot value him alone;
you must set him, for contrast
and comparison, among the dead.

T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent".

Creo que nuestra tradición es toda la
cultura occidental y creo también que tenemos
derecho a esta tradición, mayor que el que
pueden tener los habitantes de otra nación occidental.
Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición".

En términos de estructura, las novelas de William Faulkner son eminentemente modernas. La desarticulación del tiempo, la multiplicación de los narradores y los puntos de vista, resultan en la fragmentación crítica de la realidad, que caracteriza a la literatura de las primeras décadas del siglo XX. En la novela *Absalom! Absalom!*, Faulkner agrega a estos recursos temas que tienen antecedentes en la literatura clásica. El incesto, la fatalidad que persigue al linaje de Sutpen, la importancia de la lealtad familiar, la ceguera de Sutpen, así como la insistencia en buscar, como una especie de Edipo retrospectivo, el error que ha causado su desgracia, son todos temas que aparecen en la tragedia griega. Usando todos estos elementos, Faulkner "ha penetrado hasta el fondo de la vida de su región, desentrañando sus más íntimos secretos y pintando su desesperanzada situación con tal fuerza y vigor que trasciende sus fronteras y adquiere plena significación universal" (Irby 33). Estas características permiten situar a Faulkner en la corriente llamada 'modernista' de la literatura en lengua inglesa, a la que también pertenecen James Joyce y Virginia Woolf. Los recursos empleados por estos autores tuvieron un impacto global y marcaron un punto de transición importante en la manera de hacer literatura, a partir del cual se pasa de un realismo de intención objetiva a un realismo

psicológico. En México, Juan Rulfo, que entre sus influencias cuenta a Faulkner, hace el retrato de una realidad rural particular vista a través de una óptica fragmentada, construido por la suma de las percepciones subjetivas de sus habitantes. Como los modelos literarios europeos, Rulfo recupera también la conexión con los arquetipos y con la mitología a partir de la literatura clásica. Jean Franco, Carlos Fuentes y Julio Ortega han apuntado los elementos de la mitología griega que aparecen en *Pedro Páramo*: Juan Preciado yendo a Comala en busca de su padre es como Telémaco en la *Odisea*, pero también recuerda a Ulises a Hércules o a Orfeo, en su viaje al inframundo para conversar con los muertos. Dentro de la colección *El Llano en llamas*, el cuento “¡Diles que no me maten!” está marcado radicalmente por el arte de la tragedia, tanto en términos de una estructura dramática como en términos de una cosmovisión trágica. En este texto el drama no está sólo en el sufrimiento del protagonista y la tragedia no reside solamente en su muerte al final del cuento. La narración emplea recursos formales del arte dramático¹ para representar la tragedia que encausa el argumento, las acciones y la actitud de los personajes. Como veremos, el examen de los aspectos trágico-dramáticos en “¡Diles que no me maten!” revela puntos de contacto tanto con la tragedia clásica como con la moderna demostrando que “there is simply no single true philosophy of tragedy anymore than there is a single inviolable tragic form. Tragic art is subject to evolutionary processes, and tragedy created in modern times must be modern” (Gassner 409). Por un lado, reconocer la manera en que Rulfo adapta procedimientos dramáticos en su narración, contribuye a explicar la estructura y el impacto del cuento. Por otro lado, identificar los elementos clásicos y los elementos modernos que combina Rulfo para articular lo trágico, en el contexto particular del México post-revolucionario, permite reconocer la originalidad de una obra que logra ser específicamente local, plenamente occidental y relevante en ambos contextos.

“¡Diles que no me maten!” comienza dramáticamente *in media res*: dos personajes dialogan, uno le ruega al otro: “¡Diles que no me maten, Justino!” (Rulfo, *El Llano* 111). Por la respuesta de Justino, nos enteramos que el suplicante, su padre, está condenado a muerte. Algunas acotaciones mínimas presentan el escenario y el movimiento: un corral con una pila de piedras en la que aparece sentado Justino antes de dejar solo al prisionero. No es difícil entender por qué Carlos Blanco Aguinaga lo considera un “cuento dramático dialogado” (Introducción 25). La voz de los personajes no sólo establece la situación: al igual que en el

drama, el argumento se desarrolla por medio de los diálogos y los monólogos de los distintos personajes, de tal suerte que el parlamento es la acción. Inclusive en las secciones narradas en tercera persona, la focalización revela la identidad del narrador que no es otro sino el propio protagonista. Como señala Donald K. Gordon:

La calidad dramática del cuento, sin embargo, se deriva no solamente del diálogo sino también del monólogo de Juvencio y de la forma como se introduce psicológicamente el autor en la mente de Juvencio. Rulfo logra más que una mera descripción narrativa: es como si Juvencio mismo estuviese describiendo en tercera persona lo que le había pasado. (146)

Esas descripciones no ofrecen nada superfluo, dan cuenta de las circunstancias y de los antecedentes sin detalles: Juvencio Nava está preso por haber matado a su compadre, Don Lupe Terreros, quien “le negó el pasto para sus animales” (Rulfo, *El Llano* 112). El tono justificativo es lo que nos permite reconocer a Juvencio en las palabras del narrador: Juvencio mató a Don Lupe: “no nada más por nomás como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones” (Rulfo, *El Llano* 112).

Más aún, lejos de ser omnisciente, el acceso de la voz narrativa se limita siempre a la conciencia del propio Juvencio, lo que lo revela como un narrador introspectivo.² Juvencio Nava, solo en el escenario la mayor parte del tiempo, se dirige sobretodo a sí mismo.³ Esto implica que el movimiento temporal en el texto no es más que una ilusión creada por la voz de Juvencio. En realidad tenemos una obra en la que el protagonista está siempre en el centro de la escena, en la que la acción principal es la narración en forma de monólogo o diálogo en el presente, “a la vista” del lector. Esa *presencia* constante y esa inmediatez le confieren gran fuerza al cuento en el que nada distrae del relato del personaje principal.

El monólogo de Juvencio Nava expone los padecimientos que, a partir del asesinato de Don Lupe, desembocan en la crisis presente. Aquí es donde lo trágico en el texto se hace verdaderamente notable. La incesante huida de Juvencio, genera en el cuento una “atmósfera trágica”. Según Karl Jaspers:

[...] the tragic atmosphere arises as the strange and sinister fate to which we have been abandoned. There is something alien that threatens us, something we cannot escape. Wherever we go, whatever we see, whatever we hear, there is something in the air which will destroy us, no matter what we do or wish. (45)⁴

Esta paranoia, este delirio de persecución, aqueja constantemente a Juvencio Nava. Cada vez que le avisaban de la llegada de unos fuereños, nos dice Juvencio: “yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños y pasándome los días comiendo sólo verdolagas. A veces tenía que salir a medianoche, como si me fueran correteando los perros. Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida” (Rulfo, *El Llano* 114).

Sin embargo, cuando llegan los hombres que finalmente han de apresarlos, Juvencio Nava no intenta escapar, a pesar de que “pudo haberse escondido, caminar unas cuantas horas por el cerro mientras ellos se iban y después volver a bajar” (Rulfo, *El Llano* 116). Al contrario, con todo y la certeza de que está siendo conducido a su muerte, “no necesitaron amarrarlo para que los siguiera. Él anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo” (Rulfo, *El Llano* 114).⁵ Pareciera como si a lo largo de los treinta y cinco años que han transcurrido desde el asesinato de Don Lupe, conservando la libertad por todos los medios, Juvencio hubiera tan solo estado esperando a los captores correctos, fatales. Este giro irónico parece indicar que: “a fin de cuentas, el final que no cesa de acercarse poco a poco asume la forma de la liberación. Exasperado, el personaje quería estar muerto para que se ponga fin a su miedo de morir” (Omesco 99).⁶ La aparente contradicción es, en la opinión de Ion Omesco, una característica fundamental de la tragedia contemporánea que “se organiza en torno a la espera agregando la huida-expectante sobre cuya efectividad el personaje no se hace ninguna ilusión y cuya única razón de ser consiste en burlar no al monstruo, ausente, sino al tiempo” (101).

Treinta y cinco años después del crimen, el plazo necesario se ha cumplido finalmente. La espera no ha sido en vano, inevitablemente ha llegado el momento de la confrontación entre Juvencio Nava y su captor. Todo lo anterior en el cuento es la preparación para este momento crucial. Esto es lo que suele suceder en la tragedia donde “todo el drama y lo patético reside en la espera angustiante del evento trágico, en un aumento lento y progresivo del

miedo que conduce a la crisis y desgarrar la densidad sofocante de la atmósfera así creada” (Rachet 201).

Ahora, junto con Juvencio, descubrimos que el coronel que ha ordenado su captura no es otro que el hijo de su víctima, Guadalupe Terreros. Se nos informa también de la crueldad del crimen de Juvencio, que mató a Don Lupe “a machetazos, clavándole después una pica en el estomago” (Rulfo, *El Llano* 117), y de la lenta agonía de su víctima que dos días después todavía estaba “pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia” (Rulfo, *El Llano* 117). Nos enteramos además de que, desde la muerte de su padre, la vida del coronel, como la de Juvencio, ha sido una larga aflicción: “Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta” (Rulfo, *El Llano* 117). Desarraigado, privado no sólo de su padre sino de su tierra, el coronel ha vivido al acecho del victimario de Don Lupe. La condena del asesino aparece no sólo como la consecuencia de su crimen, sino como la venganza, largamente esperada, del hijo de Guadalupe Terreros. Aquí como en la tragedia, la venganza:

[...] is wrought in time, by the disciplined will of an angered individual, and according to its own rules it is good when it is appropriate and timely. It will end as sharply as it began, once the debt is paid in full, but it will be ideally complete only when its victim knows by whom and for what he is injured. (Carrigan 2-3)

El castigo de Juvencio se ha estado fraguando durante treinta y cinco años para que, de acuerdo con una justicia trágica, pueda ser realizado por uno de los hijos de Don Lupe, que en el momento del crimen eran “muchachitos todavía de a gatas” por parte de los cuales, según Juvencio, “no había que tener miedo” (Rulfo, *El Llano* 113). El castigo es además ineludible puesto que todo, tanto lo que hace (asesinar a Don Lupe) como lo que deja de hacer (no matar a los hijos), cada paso que da, contribuye a condenarlo.⁷ La acción y la no-acción de Nava desencadenan una causalidad trágica cuyo ciclo queda cerrado con su muerte. “Here the original act provoking the revenge sets up an antithetical or counterbalancing movement, and the completion of the movement resolves the tragedy” (Frye 209).

No se describe el fusilamiento de Juvencio. Esto no sólo sería un detalle superfluo —pues el verdadero momento culminante del drama es la escena con el coronel— sino que respeta una de las convenciones de la tragedia clásica según la cual la violencia sucede fuera del escenario. Juvencio aparece muerto. Justino regresa para llevarse el cuerpo de su padre. Sus acciones aparecen casi en forma de didascalia, se describen sin ningún comentario sobre sus impresiones o sus sentimientos. El único comentario lo hace el propio Justino dirigiéndose al cadáver del que fue Juvencio Nava:

Tu nuera y los nietos te extrañaran —iba diciéndole—. Te mirarán 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. (Rulfo, *El Llano* 118)

Justino contempla la muerte de su padre sin sorpresa, sin terror y sin piedad. En su comentario lacónico parece darse por sentada la violencia de un mundo en el que dan lo mismo las acciones de los hombres que las de los coyotes.⁸ En última instancia, por encima de la tragedia particular de Juvencio Nava, el mundo aparece como el verdadero *locus* de lo trágico. “The remote subject of the tragic is always the world itself, the world taken as a whole which makes such a thing possible” (Scheler 8).

El eje en torno al cual se estructura el drama en “¡Diles que no me maten!” es la figura Juvencio Nava, “amarrado a un horcón, esperando” (Rulfo, *El Llano* 112). Su cautiverio, combinado con su posición central, tiene un antecedente en la tragedia ática. En *Prometeo encadenado*, Esquilo⁹ coloca al protagonista en el centro de la escena, donde permanece durante toda la obra, reflexionando, ya en forma de monólogo, ya en forma de diálogo, sobre los antecedentes y la injusticia de su condena por haber ayudado a los hombres dándoles el secreto del fuego.¹⁰ Aquí, como en el cuento de Rulfo, “by absorbing the future, along with the past, into the present the playwright blocks the sense of movement” (Rosenmeyer 330). Juvencio Nava tiene además dos cualidades que lo relacionan con el titán. Como Prometeo, Juvencio posee en cierta medida el don de la clarividencia. Cuando llegan los hombres para apresarlos, él “los había visto con tiempo. Siempre tuvo la suerte de ver todo con tiempo” (Rulfo, *El Llano* 116).

Pero en realidad Juvencio sólo puede anticipar, en el muy corto plazo, lo relativo a su propia muerte. Su capacidad de ver el futuro está en conflicto con uno de los dones de Prometeo a los mortales: la ciega esperanza.¹¹ Sabiendo que lo llevan a matar, sin intento de escape, sin reclamo alguno, mientras camina en silencio hacia su muerte, Juvencio todavía piensa que “tenía que haber alguna esperanza. En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. Tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él” (Rulfo, *El Llano* 115). La tensión —tremendamente humana— que se genera entre la certeza de la muerte y, a pesar de ella, la inextinguible esperanza de la vida, es lo que hace tan angustiante el grito atormentado de Juvencio: “¡Diles que no me maten!”

Ese lamento, toda la actitud de Juvencio, son propias del suplicante,¹² un personaje característico de la tragedia clásica, que por su total impotencia logra provocar una fuerte impresión: “In the figure of the suppliant pity and terror are brought to the highest possible pitch of intensity, and the awful consequences of rejecting the suppliant for all concerned is a central theme of Greek Tragedy” (Frye 217). Para Frye, esta figura patética es particularmente terrorífica porque representa nuestro miedo más profundo: la exclusión del grupo. Este es el caso de Juvencio Nava que se ha “pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado” (Rulfo, *El Llano* 118). Al final del cuento, la destrucción de Juvencio no es el único resultado negativo del rechazo del suplicante. Su muerte puede parecer la consecuencia de la crueldad de sus propios actos, el justo pago por su crimen; pero la venganza, que funciona según la ley del talión de ojo por ojo y diente por diente,¹³ lejos de tener un poder redentor, no hace más que multiplicar las instancias de crueldad:

Revenge tragedy superficially articulates moral balance and justice. In fact, however, it proceeds to leave justice far behind, because retribution travels far in excess of the hurt, and turns tyrant. Justice in a revenge tragedy provides few answers, and fewer satisfactions. (Rosenmeyer 294)

La consecuencia verdaderamente terrible de la sentencia fatal de Juvencio es la continuación de la violencia que, por una reacción en cadena, termina por tiranizar a todos los habitantes del mundo despiadado, que se refleja en las palabras finales de Justino. El nombre mismo de

Justino aparece entonces como un comentario irónico. Su impotencia y su resignación hacen burla de una justicia inoperante y aparentemente imposible.

El antagonista de Juvencio, el vengador, es el coronel, una voz autoritaria que sale desde el interior de un jacal.¹⁴ El coronel, contra todas las expectativas, nunca aparece en escena. A pesar de la plegaria de Juvencio —“¡Mírame, coronel!” (Rulfo, *El Llano* 117), persiguiendo ciegamente un curso inflexible—, “la autoridad que lo condena sin piedad se mantiene oculta, remota, incorpórea, como si perteneciera a otro mundo totalmente ajeno al protagonista” (Irby 148). En efecto, la voz del coronel nunca se dirige directamente a Juvencio. Durante el interrogatorio, uno de los hombres del coronel sirve de intermediario. Tras la confesión tácita de Nava, que afirma haber conocido a Guadalupe Terreros y saber que ya murió, sin hacer más caso del asesino, la voz siniestra sigue “hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos” (Rulfo, *El Llano* 117). Este particular impulso expresivo, que parece no tener en cuenta al receptor, que tiende al monólogo, también se puede ver en el personaje de Juvencio. Este es otro punto de contacto con el *Prometeo encadenado* de Esquilo, donde Prometeo se lanza en largos parlamentos que parecen hacer caso omiso de sus interlocutores. Thomas Rosenmeyer llama la atención sobre el hecho de que el habla en las obras del dramaturgo griego “is pronounced in the absence of, and often without an express interest in, the certainty that it will find a firm recipient” (193). En “¡Diles que no me maten!”, el solipsismo de la voz del coronel rebaja aún más la posición de Juvencio aumentando así su patetismo. Al mismo tiempo, convierte a la figura invisible del coronel en un agente implacable de *némesis*,¹⁵ de la compensación necesaria que habla con la voz misma del destino. Esa voz es terrorífica porque es la voz del pasado en el presente, porque sus palabras colapsan el tiempo para exhibir el asesinato de Don Lupe en toda su brutalidad, porque esa cosa “debería estar olvidada. Pero según eso, no lo está” (Rulfo, *El Llano* 113). La voz “de allá adentro” (Rulfo, *El Llano* 118): “es la voz de la Muerte que no muere, de la Vida que no vive, la voz de la venganza lograda y deshumanizante” (Brower 233). Además, la voz del coronel es aterradora por el poder absoluto que tiene sobre la vida de Juvencio Nava y el imperio total que su grado de coronel le confiere sobre la realidad representada en la obra. Justino da idea de la prepotencia de la autoridad militar cuando, al principio del texto, explica que no quiere ir a presentar el caso de su Juvencio porque, si va mucho con ellos, dice, “acabarán

por saber quien soy y les dará por afusilarme a mí también” (Rulfo, *El Llano* 111). Aunque Justino no ha cometido ningún crimen, su mera identidad y la irascibilidad de los militares lo ponen en peligro de muerte.

El coronel es una de las esquinas del triángulo que, junto con Juvencio Nava y Guadalupe Terreros, articula la tragedia en “¡Diles que no me maten!”. El conflicto que se genera entre ellos tiene su origen en la relación problemática entre el Derecho (*dike*)¹⁶ y la Necesidad (*anankē*). La primera etapa del enredo es narrada por Juvencio. Guadalupe Terreros, dueño de los terrenos de la Puerta de Piedra, no deja que Juvencio lleve a pastar a su ganado ahí. Ante la sequía y la muerte de sus animales por falta de alimento, Juvencio “se puso a romper la cerca de arrear la bola de animales flacos hasta las paraneras para que se hartaran de comer” (Rulfo, *El Llano* 112). Así, impulsado por la necesidad, Juvencio viola el derecho territorial de Don Lupe. Por la forma en que Juvencio describe las circunstancias no existe, desde su punto de vista, otra opción. De igual manera, aunque Don Lupe y el coronel deciden deliberadamente sus acciones, las posibilidades de elegir un curso diferente parecen prácticamente nulas. Refiriéndose a la ausencia del elemento electivo en la obra de Esquilo, Rosenmeyer propone que:

[...] in its place, the dramatist summons *anankē*, constraint, external pressure, to trigger the decision. Constraint does not make the agent into a robot; it is not a mechanical cause. It compounds variously with other elements to produce an amalgam which appears to leave some scope for initiative. (302)

Esto genera una tensión propia de la tragedia que se da por la contradicción entre la posibilidad aparente y la imposibilidad real de elegir una opción diferente. El nombre de la hacienda es una metáfora de esta fatalidad: la Puerta de Piedra recuerda la lápida de una tumba, una vez que se pasa del otro lado no hay vuelta atrás. A partir del momento en que Juvencio la traspasa ha emprendido un camino sin retorno. Después de una serie de alegatos inútiles entre el derecho de Terreros y la necesidad de Nava, Don Lupe le lanza una amenaza a su compadre a la que Juvencio responde de inmediato con otra:

—Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato.

Y él contestó:

—Mire, Don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes. Ahí se lo haiga si me los mata. (Rulfo, *El Llano* 113)

Don Lupe cumple su amenaza y Juvencio se cobra la vida de su novillo con la de Terreros.¹⁷ Cada trasgresión tiene una consecuencia más seria que la anterior. La muerte de Don Lupe es lo que provoca la de su mujer, que causa que sus huérfanos pierdan sus raíces, una pena capital en el mundo de este cuento. Al mismo tiempo las infracciones del derecho no hacen sino generar infracciones subsecuentes en un mundo totalmente fuera de la ley. Juvencio pierde casi todos sus bienes para pagarle al juez “la salida de la cárcel” (Rulfo, *El Llano* 113) y para que no lo persigan, a pesar de lo cual vive huyendo durante treinta y cinco años.

La segunda etapa del asunto es contemporánea a la representación de la obra. Su momento culminante es la comparecencia de Juvencio Nava ante su captor, que resulta ser el hijo de Don Lupe que ha regresado para cobrar la vieja deuda de muerte con la vida de Juvencio. La tensión narrativa del cuento reside en que si bien en la historia pasan muchos años, en el relato pasan cuando mucho algunas horas en las que prácticamente no acontece nada. Según Rosenmeyer, este manejo del tiempo también se puede ver en la tragedia de Esquilo donde “the sustained arc reaching from the past to the present carries with it a tensive [sic] energy which is of great benefit to the static plot” (Rosenmeyer 332). Lo tremendo es que para fines de la venganza el tiempo no pasa. Más de un cuarto de siglo después, a pesar de que “uno trata de olvidarlo” (Rulfo, *El Llano* 117), la sangre sigue tan fresca como al principio. Ahora se puede entender el valor simbólico del nombre de Juvencio y la ironía de su comentario sobre su vejez: “Al menos esto —pensó— conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz” (Rulfo, *El Llano* 114). Aunque su cuerpo envejece hasta ser “un puro pellejo correoso curtido por los malos días” (Rulfo, *El Llano* 114), para fines del desagravio es como si el tiempo no hubiera pasado y Juvencio fuera todavía joven.¹⁸ La persistencia del círculo vicioso de la venganza es lo que hace que el caso particular de Juvencio resulte ejemplar: “the total fate of the world as it appears compressed into the experience of one man” (Scheler 17).¹⁹ En un mundo en

el que cada quien se hace justicia por su propia mano, cada acto de reparación no hace sino perpetuar la violencia, mantener el caos e impedir que exista el estado de derecho. Así, la tragedia específica de “¡Diles que no me maten!” se puede leer como un comentario sobre una situación general: mientras no se establezca la legalidad no terminará la crisis que aqueja al mundo representado en el texto.

La conexión entre las dos etapas del relato, así como la relación entre Don Lupe, Juvencio y el coronel, aparecen en toda su complejidad cuando se toma en cuenta lo que a primera vista puede parecer un mero detalle: el compadrazgo de Juvencio y Don Lupe. Para poner en evidencia la importancia de ese vínculo basta con recordar que cuando Don Lupe, “siendo su compadre, le negó el pasto para sus animales”, Juvencio “primero se aguantó por puro compromiso” (Rulfo, *El Llano* 112). Existe entonces la posibilidad de que el coronel sea el ahijado de Juvencio.²⁰ De acuerdo con la tradición del compadrazgo en México, el padrino tiene una responsabilidad moral para con su ahijado, suele considerarse como un padre alternativo al que se puede recurrir en caso de necesidad. Recíprocamente, el ahijado debe mostrar respeto y obediencia a su padrino. La existencia de este vínculo simbólico entre Juvencio y el coronel ilumina con una luz macabra el misterioso paralelismo que hay entre el perseguido y su perseguidor, cuyos destinos están irremediabilmente ligados. Asimismo tanto el crimen como la muerte de Juvencio cobran una dimensión suplementaria. Por una parte, el crimen de Juvencio ya no es solamente haber matado a Don Lupe: aún más imperdonable es haber quebrantado un contrato social y atropellado el orden de las relaciones familiares al traicionar la obligación que lo ata a su ahijado, no sólo causando la muerte de sus padres sino abandonándolo a su suerte. Por otra parte, la muerte de Juvencio por orden del coronel equivale en cierta medida a un parricidio. A la tragedia de Juvencio, se agrega la situación trágica del coronel que, dentro de la dinámica de la venganza irrevocable, para ser leal al padre natural, tiene que matar al padre simbólico. La caridad final para con Juvencio se puede explicar como un gesto, trágicamente irónico, de piedad filial: “Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros” (Rulfo, *El Llano* 118). Si el personaje de Juvencio Nava hace eco al protagonista de *Prometeo encadenado*, el coronel es una reverberación de Orestes en *Coéfores*. En esta tragedia, la segunda de la trilogía *Oresteia*, Esquilo escenifica el regreso del hijo que, por mandato del dios Apolo, se ve en la necesidad de matar a su propia

madre, Clitemnestra, para vengar a Agamenón, su padre. El conflicto intrafamiliar es un lugar común de la tragedia que “is much concerned with breaking up the family and opposing it to the rest of society” (Frye 218). Nuevamente es un comentario de Justino lo que ilustra las consecuencias de la fractura de la familia. Cuando finalmente accede a interceder por su padre, Justino pregunta: “Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?” (Rulfo, *El Llano* 112); a lo que Juvencio responde: “La Providencia, Justino. La Providencia se encargará de ellos” (Rulfo, *El Llano* 112). Sus palabras suenan más como una condena que como un amparo. En el mundo que retrata el cuento, la providencia parece ser, por un desplazamiento de la verdadera culpa, el nombre que se le da a la causalidad trágica que los mismos hombres provocan. La respuesta de Juvencio resulta de una múltiple ironía pues, además de que a él mismo la Providencia parece haberle resultado nefasta, no parece tener ninguna fe en su eficacia e inmediatamente le insiste a su hijo: “Ocúpate de ir allá y ver que cosas haces por mí. Eso es lo que urge” (Rulfo, *El Llano* 112).

Otro aspecto interesante del conflicto entre Juvencio, Don Lupe y el coronel es que no es necesariamente fácil dictaminar grados de culpabilidad: los tres son víctimas y victimarios, turno a turno son todos inocentes, son todos culpables. En esto Rulfo aparece como un trágico consumado, según la concepción de Scheler, para quien: “the great art of the tragedian is to set each value of the conflicting elements in its fullest light, to develop completely the intrinsic right of each party” (7). Si bien es cierto que Don Lupe estaba en su derecho de negar la entrada a sus potreros a las vacas de Juvencio, ante la necesidad provocada por la sequía su actitud tiránica y el sacrificio del novillo parecen injustos. Juvencio tiene derecho a proteger a sus animales, pero eso no justifica como necesario el homicidio de su compadre y sus consecuencias. El coronel tiene derecho a que se haga justicia, a que el asesino de su padre pague por su crimen, pero en vista de lo que ha padecido el viejo Juvencio, su patetismo no deja de provocar cierta conmiseración, inclusive en el coronel mismo. En nombre del derecho y de la justicia, los tres personajes en uno u otro momento, atropellan la justicia y el derecho. La corrupción de los agentes de la ley, no hace más que promover la situación que pone a cada cuál en la necesidad de defender su derecho propio ante la imposición del derecho ajeno. Puesto que los límites entre lo uno y lo otro no están claros, cada acto de defensa constituye una nueva imposición de tal suerte que resulta imposible detener el péndulo demoníaco que

mantiene el desequilibrio social. Esa inestabilidad irremediable genera la necesidad trágica que, arguye Scheler, “is to be seen above all in the essence and essential relations of the inevitability and inescapability of things founded in society” (13). El recurso al drama trágico es particularmente pertinente para presentar esta situación. Por una parte, permite sintetizar la complejidad de varios niveles relacionales en un relato breve que contribuye así a generar y mantener la intensidad que caracteriza la escritura de Rulfo. Por otra parte, evita cualquier tipo de discurso retórico casuístico que no haría más que limitar el impacto de la problemática del derecho que las acciones y las interacciones que relatan los personajes logran representar con mucha mayor eficacia:

Unlike the philosopher, and unlike the lyric poet, the dramatist is in a position to plant the philosophical discussion of Right in an environment of action. Drama analyzes right through action; agents expose the power and the obscurities of Right as they announce their intentions. (Rosenmeyer 353)

La posible lección de “¡Diles que no me maten!” en cuanto al derecho es que una sociedad fundada en la violencia está condenada a vivir en la violencia. En el marco de las secuelas de la Revolución Mexicana, este comentario resulta espantosamente apropiado.

En todo este drama Justino juega un papel pequeño pero fundamental. En su pragmatismo es el único personaje que goza de cierta objetividad. Al principio de la obra, su actitud impasible se distingue radicalmente con la desesperación de Juvencio. Sus consideraciones demuestran que no sólo reconoce la precariedad de la situación en la que se encuentran él y su padre sino que, a diferencia del resto de los personajes, está plenamente consciente de las posibles consecuencias de sus actos. Justino es además el único de los personajes que, casado y con ocho hijos, tiene relaciones familiares “normales” y (re)productivas. Por eso es que Justino puede cumplir precisamente las funciones propias del coro trágico como las concibe Northrop Frye. Según el crítico canadiense, “in tragedy the chorus, however faithful, usually represents the society from which the hero is gradually isolated. Hence what it expresses is a social norm against which the hero’s hybris may be measured” (Frye 218). Justino, como

el coro clásico, está en una posición liminal que lo convierte, por un lado, en el prisma que proyecta los acontecimientos del texto sobre la sociedad en la que suceden permitiendo así contrastarlos y valorarlos en contexto. Sus comentarios, al principio y al final de la obra, revelan que la crueldad que se retrata en la tragedia de su padre no es sino un caso, común inclusive, de la violencia epidémica que oprime al mundo del cuento. Por otro lado, al poner en perspectiva la situación del texto Justino sirve de intermediario entre el lector y la obra. En Justino y sus palabras, como en el coro griego:

[...] we find an attitude of tranquil meditation over the whole, whereas the characters of the action remain within the limits of their particular objects and situations, and, in short, receive in the chorus and its observations a standard of valuation of their characters and actions in much the same way as the public discovers in it, and within the drama itself, an objective representative of its own judgment upon all that is thus represented. (Hegel 433-34)

Por su nombre, por las palabras de su padre al terminar la primera escena, por su observación al final de la obra, Justino ronda siempre la ironía. Según esta idea, Frye tiene razón al decir que: “the chorus or chorus character is, so to speak, the embryonic germ of comedy in tragedy” (218). Justino pone la tragedia de “¡Diles que no me maten!” al borde de la comedia. Eso también contribuye a la tensión y exhibe el delicado equilibrio que logra la obra. Si la situación fuera menos trágica provocaría indiferencia, o si fuera aún más trágica el patetismo extremo sería risible.²¹ Tomando en cuenta esta tentación de lo cómico, junto con el resto de los elementos que constituyen el texto de Rulfo, la definición sintética que ofrece Ion Omesco de la tragedia contemporánea parece aplicable, casi punto por punto, a este cuento. Omesco concluye que:

[...] *la tragedia contemporánea es una tragedia de la no-elección en la cual el estar sin nadie se reduce a su más pequeña grandeza, busca y rehuye su muerte segura, absoluta, que iguala todas las cosas, consumiendo su*

*espera, vuelta juego, en el centro de un universo fantástico hecho provisoriamente habitable por la sola presencia del humor. (Omesco 254; itálicas en el original)*²²

Son claras las similitudes de “¡Diles que no me maten!” con la tragedia clásica. Algunas coincidencias con las obras de Esquilo son tan puntuales que invitan a pensar que Rulfo no las tenía muy lejos de su mesa de trabajo. En una entrevista con Fernando Benítez, Juan Rulfo hace un comentario que podría confirmar esta intuición: “Los hermanos Porrúa, José y Rafael, me vendieron muchos libros” (Benítez 8). En México, la edición estándar de las tragedias de Esquilo, así como las de los demás clásicos griegos, es todavía la que aparece en la colección “Sepan cuántos...” editada por Porrúa. Al mismo tiempo, como se puede ver por la aplicabilidad de la definición de Omesco a “¡Diles que no me maten!”, el cuento de Rulfo posee la mayoría de los elementos característicos de la tragedia contemporánea. Juvencio Nava, en el centro del escenario, es el punto de articulación entre la tragedia antigua y la moderna. Dramáticamente Juvencio se encuentra en una situación comparable a la del protagonista de *Prometeo encadenado*. En su sistema de clasificación progresiva, Northrop Frye coloca esta obra de Esquilo en la última fase de la tragedia, cuyo atributo principal es un alto grado de horror y desesperación. Frye agrega que, “in such tragedies the hero is in too great agony or humiliation to gain the privilege of heroic pose, hence it is usually easier to make him a villainous hero” (Frye 222). Esto corresponde precisamente al caso de Juvencio Nava, un protagonista criminal, por lo que el cuento de Rulfo puede caber en esta misma fase.²³ Sin embargo, su tragedia, en el sentido de los acontecimientos que lo ponen en esa situación dramática, representa condiciones sociales y existenciales muy diferentes a las representadas en la tragedia de Esquilo. Las diferencias entre las distintas experiencias trágicas “are to be interpreted by reference to the changing conventions and institutions” (Williams 46). En el modelo clásico la tragedia suele resultar del enfrentamiento de una figura heroica a fuerzas trascendentales. La necesidad está generalmente basada, en última instancia, en un orden cósmico que al condenar al protagonista a un destino totalmente arbitrario y absolutamente irrevocable, le permite conservar una actitud digna ante su ruina. En cambio, la tragedia moderna se interesa sobretudo por lo inmanente, por la experiencia del individuo común²⁴ en el marco de las condiciones sociales. La necesidad

es inherente a esas condiciones que, en la ausencia de un orden cósmico, aparecen como *contingentes*. Así, la necesidad en este caso no es absoluta sino relativa. Por un lado, su afere desesperado a la vida, sus dudas sobre la eficacia de la Providencia, su pasión sensorial por la tierra—“Allí en la tierra estaba toda su vida” (Rulfo, *El Llano* 115), en fin la actitud poco heroica de Juvencio Nava exponen la ausencia de un orden superior. Si “estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando” (Rulfo, *El Llano* 118), es porque la dignidad es secundaria cuando, ante la ausencia de lo trascendente para darle sentido a la muerte, la vida, por miserable que sea, es lo único que tiene. Este también puede ser el sentido de la pérdida de identidad de Juvencio que al final es irreconocible, físicamente por tener la cara desecha a balazos, pero también en el plano existencial por, sencillamente, no ser. Por otro lado, si bien Juvencio es víctima de las condiciones sociales, puesto que no son necesarias, en la medida en que contribuye a mantenerlas, Juvencio, resulta en parte su propia víctima.²⁵ Lo mismo se puede decir de los demás personajes del cuento. La fatalidad aquí es la sociedad construida por los hombres.

“¡Diles que no me maten!” tiene claramente una conexión tanto con la tragedia clásica como con la tragedia moderna. Ponerlas en evidencia confirma a Rulfo como un autor clave de la literatura contemporánea. Al mismo tiempo, contribuye a la competencia del lector, lo que puede enriquecer la lectura del texto y aumentar las posibilidades de interpretación. Efraín Kristal, preocupado con las fuentes de Vargas Llosa, apunta que “E. H. Gombrich once wrote that the more we know of an artist’s palette, the more we are likely to appreciate his artistic choices” (xiv). El tema trágico, junto con el hábil empleo de las técnicas dramáticas del diálogo y la acción, explica la eficacia y la fuerza del cuento. Por un lado, Rulfo logra en unas pocas páginas un efecto comparable al que Brian Vickers atribuye a la validez trascendente de la tragedia griega, que: “records with incomparable force the eternally relevant situation of human beings in the extreme stages of suffering and helplessness” (438). Por otro lado, el escritor mexicano retrata sintéticamente la compleja realidad social del México posrevolucionario, donde el encuentro de terratenientes, campesinos y fuerzas armadas, en una sociedad sin ley, generó situaciones cuyo impacto todavía se siente en el país. En “¡Diles que no me maten!”, Juan Rulfo, autor clásico y moderno, cabalmente mexicano y plenamente occidental, logra articular un texto en el que se pueden leer ya facetas importantes de la condición humana, ya aspectos claves de la realidad nacional mexicana.

Notas

¹ El despliegue de elementos dramáticos está sin duda ligado al interés de Rulfo por el cine. Entre sus apuntes, publicados en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, se encuentra la sinopsis de una película basada en tres cuentos de *El Llano en llamas* (97-102), así como los borradores de un guión cinematográfico (153-60). Rulfo escribió los argumentos para las películas *El despojo* (Dir. Antonio Reynoso, 1960), *Paloma herida* (Dir. Emilio Fernández, 1962) y *El gallo de oro* (Dir. Roberto Gavaldón, 1964). Se han producido asimismo varias películas y cortometrajes basados en sus textos: *Talpa* (Dir. Alfredo B. Crevenna, 1955); *La fórmula secreta* (Dir. Rubén Gámez, 1964); *El rincón de las vírgenes* (Dir. Alberto Isaac, 1972), basada en los cuentos "Anacleto Morones" y "El día del derrumbe"; *No oyes ladrar los perros* (Dir. François Reichenbach, 1974); *El hombre* (Dir. José Luis Serrato, 1978); y dos versiones de Pedro Páramo (Dir. Carlos Velo, 1966 y Dir. José Bolaños, 1976) (Aguilera). El festival cinematográfico de Cannes de este año incluye, en la sección dedicada a películas estudiantiles, el cortometraje *Zona Cero* inspirado por "¿No oyes ladrar los perros?" y dirigido por Carolina Rivas (CUEC) (Monroy).

² "La narración se ofrece entonces como un puro acto de habla. El narrador omnisciente desaparece por completo o apenas funciona como una voz en 'off', para ser absorbido luego en la inmediatez dramática del monólogo interior" (Peralta y Befumo 26).

³ Carlos Blanco Aguinaga reconoce en los cuentos de *El Llano en llamas*, "el hecho de que todo diálogo, en vez de ir de un yo a un tú, va siempre en realidad, de un yo hacia sí mismo, convirtiéndose en un meditar hacia adentro ajeno a las formas del cambio" ("Realidad y estilo de Juan Rulfo" 97).

⁴ Ese tipo de atmósfera no es ajena a la vida de Rulfo. En una entrevista con Joseph Sommers, Rulfo dice lo siguiente: "Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica. Nunca encontré, ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la Revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica" (Sommers 20).

⁵ Thomas Rosenmeyer afirma que "Aeschylus enfranchises fear as an autonomous, primary fact of the tragic world" (178).

⁶ Todas las traducciones del francés son mías.

⁷ En este contexto aparece el carácter trágico de la expresión popular según la cual “en el pecado va la penitencia”.

⁸ Le agradezco a Solangii Gallego la sugerencia de que esta aseveración de Justino pueda ser un signo de esperanza en la medida en que, al desplazar la culpa hacia los coyotes, termine el ciclo de venganza. Me parece, sin embargo, que el optimismo no es una de las características de los textos de Rulfo. Por otra parte, esa interpretación le daría a Justino más agencia de la que en realidad tiene. Parte de la eficacia dramática de sus comentarios y sus acciones se basa en su impotencia.

⁹ Aunque el debate sobre la identidad del autor de *Prometeo encadenado* parece estar lejos de ser resuelto, como afirma Thomas Rosenmeyer, “it would not for these many years have been accepted as Aeschylean if it did not share with the other plays some important identities” (6).

¹⁰ Prometheus: “I cannot speak, I cannot hold my tongue/ about my situation: I am yoked to this/ Necessity because I gave our privilege to mortal men./ [...] That is the dreadful crime for which I pay/ nailed here, enchained, under the sky” (Aeschylus 132).

¹¹ Prometheus: “I sowed blind hopes in them” (Aeschylus 136).

¹² *Las suplicantes* es el título de otra de las tragedias de Esquilo.

¹³ “In its most elementary form, the vision of the law (*dikē*) operates as *lex talionis* or revenge” (Frye 208).

¹⁴ Rulfo sólo menciona el “boquete de la puerta” (116) y “la pared de carrizos” (117) pero no se necesita más para crear la imagen de un cabaña miserable.

¹⁵ “The righting of the balance is what the Greeks called *nemesis*: again the agent or instrument of *nemesis* may be human vengeance, ghostly vengeance, divine vengeance, divine justice, accident, fate or the logic of events, but the essential thing is that *nemesis* happens, and happens impersonally, unaffected, as *Oedipus Tyrannus* illustrated, by the moral quality of human motivation involved” (Frye 209). En “¡Diles que no me maten!”, la ausencia física del coronel hace que haya una muy eficaz combinación entre el agente humano y el fantasmagórico.

¹⁶ Según Rosenmeyer, “Right (*dikē*) is one of Aeschylus’s favorite words” (353).

¹⁷ La venganza de Nava por la muerte del novillo pone en evidencia dos aspectos que

caracterizan la realidad que describe el texto. Por un lado, el mucho valor de la vida de un novillo para el que vive de ellos y por otro lado, el poco valor de la vida de un hombre en una sociedad regida por la violencia. Esta equivalencia del novillo con la víctima y la comparación que hace Justino de los coyotes con los victimarios, refuerza la idea de que en el mundo del cuento los hombres son lo mismo que los animales.

¹⁸ Hablando de *El Llano en llamas* en general, Blanco Aguinaga comenta cómo “Rulfo, con mano maestra, logra detener el tiempo, borrando a la vez toda representación exterior de los personajes para darnos una monótona y difusa vivencia interior en la que la tragedia es intuida y aceptada como inevitable” (Introducción 19)

¹⁹ Scheler se refiere específicamente al momento de tipo trágico en el que se puede ver el destino absolutamente inevitable y la correspondiente soledad absoluta del genio moral, ejemplificado con el caso de Jesús en Getsemaní. Juvencio no es un genio moral, sino al contrario, está más próximo a lo que el filósofo alemán llama un pecador. Sin embargo, el propio Scheler reconoce que, dentro de su propio contexto, son indistinguibles (17).

²⁰ Existe también la posibilidad de que el compadrazgo esté exclusivamente basado en Don Lupe como padrino de Justino, en cuyo caso el coronel no tiene tanta responsabilidad para con Juvencio. Así mismo, donde Juvencio arguye el compromiso, se podría leer el miedo a las consecuencias de enfrentarse a un terrateniente. Sin embargo, el paralelismo de la relación Don Lupe/el coronel y Juvencio/Justino, en cuanto a la responsabilidad del hijo ante la muerte del padre por ejemplo, crea, dentro del texto, la impresión de reciprocidad general en las relaciones.

²¹ La comedia del “payaso triste” y mucho de la llamada “*slapstick comedy*” se basan en un patetismo llevado al extremo.

²² La traducción no logra capturar todas las sutilezas de la definición en el original francés: “*La tragédie contemporaine est un tragédie du non-choix dans laquelle l'être-avec-personne, réduit a sa plus petite grandeur, recherche et fuit sa mort certaine, absolue, qui rend toutes choses égales, en consommant son attente, devenue jeu, au sein d'un univers fantastique rendu provisoirement habitable para la présence du seul humour*” (Omesco 254).

²³ Cabe anotar que la siguiente etapa en el sistema de Frye corresponde a la comedia irónica. Los comentarios de Justino apuntan justamente en esa dirección.

²⁴ En un artículo de 1949 sobre la tragedia, Arthur Miller proponía que: "It is time, I think, that we who are without kings, took up this bright thread of our history and followed it to the only place it can possibly lead in our time —the heart and spirit of the average man" (151). *El Llano en llamas* aparece cuatro años más tarde, en 1953.

²⁵ Hay un interesante análisis de la transformación del héroe en víctima trágica en el texto de R. Williams (87-105).

Obras citadas

- Aeschylus. *Suppliants and Other Dramas*. Ed. y Trad. Michael Ewans. London: Everyman, 1996.
- Benitez, Fernando. "Conversaciones con Juan Rulfo". *Inframundo*. México: Ediciones del Norte, 1983. 3-10.
- Blanco Aguinaga, Carlos. Introducción. *El Llano en llamas*. Por Juan Rulfo. Ed. Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1999. 11-31.
- ---. "Realidad y estilo de Juan Rulfo". Sommers, *La narrativa* 88-116.
- Brower, Gary. "'Diles que no me maten': aproximación a su estructura y significado". *Nueva narrativa hispanoamericana* 3.2 (1973): 231-35.
- Carrigan, Robert W. *Tragedy: Vision and Form*. San Francisco: Chandler, 1965.
- Aguilera Lozano, Guillermo C. "Filmografía de Juan Rulfo". *Así era Juan Rulfo*. Mayo 2, 2003. <<http://www.supermexicanos.com/rulfo/filmgraf.htm>>.
- Forgues, Roland. *Rulfo: la palabra redentora*. Barcelona: Puvill, 1987.
- Franco, Jean. "El viaje al país de los muertos". Sommers, *La narrativa* 117-40.
- Frenk, Mariana. "Pedro Páramo". Sommers, *La narrativa* 31-43.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Fuentes Carlos. "La nueva novela hispanoamericana". Sommers, *La narrativa* 55-56.
- Gassner, John. "The Possibilities and Perils of Modern Tragedy". Carrigan 405-17.
- Gordon, Donald K. *Los cuentos de Juan Rulfo*. Madrid: Playor, 1976.
- Hegel, Friedrich Max. "From *The Philosophy of Fine Art*". Carrigan 428-42.
- Irby, James East. "La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

- Jaspers, Karl. "Basic Characteristics of the Tragic". Carrigan 43-52.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the Word*. Nashville: Vanderbilt, 1998.
- Miller, Arthur. "Tragedy and the Common Man". Carrigan 148-51.
- Monroy, Rodolfo. "Niegan apoyo a cineasta mexicana". *Reforma.com*. Mayo 2, 2003. <<http://www.reforma.com/espectaculos/articulo/290784/>>.
- Olson, Elder. "Modern Drama and Tragedy". Carrigan 177-83.
- Omesco, Ion. *La métamorphose de la tragédie*. Paris: PUF, 1978.
- Ortega, Julio. "La novela de Juan Rulfo; suma de arquetipos". Sommers, *La narrativa* 76-87.
- Peralta, Violeta, y Liliana Befumo Boschi. *Rulfo: la soledad creadora*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Rachet, Guy. *La tragédie grecque*. Paris: Payot, 1973.
- Rosenmeyer, Thomas G. *The Art of Aeschylus*. Berkeley: U of California P, 1982.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. Ed. Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1999.
- ---. *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Transc. Yvette Jiménez de Baez. México: Era, 1994.
- Scheler, Max. "On the tragic". Carrigan 3-18.
- Sommers, Joseph. "Los muertos no tienen ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)". Sommers, *La narrativa* 17-22.
- ---, ed. *La narrativa de Juan Rulfo*. México: Secretaría de Educación Pública, 1974.
- Sommerstein, Alan H. *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante Editori, 1996.
- Vickers, Brian. *Towards Greek Tragedy*. London: Longman, 1973.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford UP, 1966.