Universidad de Al-Azhar

Facultad de Idiomas y Traducción

Departamento de Español

La realidad social en *El llano en llamas* de Juan Rulfo y *Arjaṣ layālī* (Noches miserables) de Yūsuf Idrīs

(Estudio comparativo)

Máster

Presentado por

Ali Ibrahim Abulfutuh Ahmed

Bajo la dirección de

Prof. Dr. Hamed Abu Ahmad
Catedrático de Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Idiomas y Traducción, Universidad de Al-Azhar

Dra. Nesreen Ahmad Abdel-Hamid
Profesora titular de Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Humanidades, Universidad de Al-Azhar

El Cairo, 2016

A mis padres…

Quienes han estado siempre a mi lado, brindándome su apoyo incondicional…

Índice

	Págs.
Agradecimientos ……..	**I-II**
0. Introducción ……	III – XI
I. Capítulo primero	
Marco teórico e histórico …….....	1 – 51
1.1. Aspectos teóricos sobre el cuento ……	2
1.1.1. Definición del cuento	5
1.1.2. El cuento y la noticia ……	6
1.1.3. Divergencias entre el cuento y la novela……	10
1.1.3.1. Extensión, concentración y acumulación, estilo y descripción……...	10
1.1.3.2. Tiempo del cuento ……	15
1.1.3.3. Personajes del cuento ……	17
1.1.3.4. Tipos de desenlace ……	19
1.1.3.5. Juzgar un cuento……	20
1.2. Breve panorama sobre la narrativa mexicana y la egipcia entre (1900 - 1960)……..……	21
1.3. Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs: dos autores no tan distintos…..…...	33
1.3.1. Trayectoria vital y literaria……..	33
1.3.2. Elementos de recreación……	41
1.3.2.1. Trágica infancia……	41
1.3.2.2. Afán inagotable por la lectura……..……	45
1.3.2.3. Índole del trabajo ……...……	47
1.3.2.4. Conflictos políticos……...……	49

II. Capítulo segundo

La realidad social: convergencias y divergencias temáticas…. 52 – 103

2.1. El entorno social y los cuentos de ambos autores…….. 53

2.2. Pobreza y perdición…… 61

2.3. Postura de ambos autores ante la muerte de los personajes…. 68

2.4. Circunstancias sociales y la voluntad de los personajes…….. 75

2.5. Comportamiento de los esposos y su impacto en la nueva sociedad …… 82

2.6. Dialéctica del pesimismo y el optimismo…… 89

2.7. Injusticia y marginación…… 95

III. Capítulo tercero

Análisis formal: convergencias y divergencias…… 104 – 144

3.1. Lenguaje y estilo ……..…….. 105

3.2. Personajes…… 128

3.3. Ambiente…….. 149

IV. Conclusiones…….. 145 – 150

V. Bibliografía…… 151 – 162

Agradecimientos

Agradezco a Dios como ser supremo y creador nuestro y de todo lo que nos rodea y por habernos dado la inteligencia y la paciencia. Es difícil nombrar a todos a los que debo mucho, pero a riesgo de ser injusto, debo mencionar algunos nombres.

Es un deber agradecer a mis padres por estar siempre a mi lado ayudándome a terminar este trabajo a través de decirme todas las palabras que animan y entusiasman. Gracias a estas palabras de aliento no me he decaído, y espero que me ayuden a seguir adelante, a ser siempre perseverante y a cumplir con mis ideales.

Asimismo, debo expresar mi profundo reconocimiento y gratitud a mis hermanitas: Fadya, Hagar, Sara e Israa, y a mi mujer Azza, por hacerme sentir feliz y por ser mi fuente de motivación e inspiración para poder luchar a fin de que la vida nos depare un futuro mejor.

Considero una obligación manifestar mi sincero agradecimiento al Dr. Hamed Abu Ahmed, catedrático de lengua y literatura hispánicas en la Facultad de Idiomas y Traducción, Universidad de Al-Azhar y director de esta tesina, pues sin su permanente aliento y desinteresado apoyo en todos los aspectos, seguramente me hubiera costado mucho más tiempo y esfuerzo. Ha sido muy generoso conmigo; ya que me ha dedicado muchas horas orientándome y dándome consejos preciosos. Así como, me ha ayudado mucho a enriquecer mis referencias dándome muchos libros. ¡Espero que Dios le guarde y le dé galardón!

Asimismo, debo dar las gracias a la Dra. Nesreen Ahmed Abdel-Hamid, profesora titular de lengua y literatura hispánicas en la Facultad de Humanidades, Universidad de Al-Azhar y directora de la tesina por la orientación y la ayuda que me ha brindado para la realización de este trabajo y por su apoyo fraternal que me ha permitido aprender mucho.

Asimismo, agradezco mucho al Jefe del Departamento y a todo el profesorado del Departamento de Español, Facultad de Idiomas y Traducción, Universidad de Al-Azhar por haberme enseñado y orientado mucho. ¡Qué Dios les bendiga y les llene de paz y felicidad! Igualmente, quiero dar las gracias a Claudia Patricia Lucena, a quien considero como si fuera mi propia madre, por apoyarme y revisar una buena parte del presente trabajo. Al final, agradezco a todos mis familiares, amigos y colegas por estar siempre a mi lado y por sus rezos interminables por mí.

¡Muchas gracias a todos!

0. Introducción

Algunos investigadores en la literatura latinoamericana encuentran muchas similitudes con la del Mundo Árabe, debido a las circunstancias políticas, económicas y sociales, que se consideran elementos comunes entre estos pueblos. A pesar de la distancia geográfica que separa los países de América Latina de los nuestros, se observan sufrimientos comunes: marginación, ocupación, pobreza, trasfondo cultural de nivel bajo, violencia, alta proporción de crímenes, etc. El primer contacto entre estos dos mundos se debe a la conquista y la colonización de América por España, según María Olga Samamé:

> **Se puede afirmar que un primer contacto entre lo árabe y el Nuevo Mundo se produjo a través de la conquista y la colonización, en el siglo XVI. Así, los descubridores en tierras americanas reactualizaron –aunque debilitados- algunos contenidos arabigoandaluces en la onomástica, la arquitectura, las artes culinarias, modos de vida, entre otros[1].**

Quizás otras convergencias se hubieran enraizado en los países latinoamericanos desde la segunda mitad del siglo XIX, un momento que coincidió con la emigración de muchos árabes, sobre todo, sirios, palestinos y libaneses, a dichos países. María Olga Samamé dice al respecto: ***"Sin embargo, la realización de un encuentro más fuerte, verdadero, permanente y fecundo se efectuó a través de un segundo contacto que tuvo lugar con la inmigración árabe a las Américas,***

[1] María Olga Samamé, "Transculturación, identidad y alteridad en novelas de la inmigración árabe hacia Chile". El presente texto es parte de una ponencia presentada en la mesa redonda ***De la Bekaa al Maipo: Huella árabe en la literatura latinoamericana***, organizada por ***Casa Árabe*** en la Feria del Libro de Madrid el 9 de junio de 2008, pág. 1.

a mediados del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX"[2]**.** Estas olas emigratorias se realizaron para buscar estabilidad, o para escaparse del dominio otomano que se había involucrado en conflictos políticos, e incluso, en batallas[3]. Yendo más allá, encontraremos que había un contacto entre los dos mundos que remontaba al siglo XVI.

De ahí, podemos decir que una parte de la literatura latinoamericana es un campo muy apropiado para realizar estudios comparativos con muchos textos árabes.

Haremos en nuestro trabajo una comparación entre ***El llano en llamas*** (1953) de Juan Rulfo y ***Arjaṣ layālī*** (Noches miserables) (1954) de Yūsuf Idrīs[4]; porque hemos notado muchas convergencias temáticas entre ambos.

---

[2] ***Ibidem***.

[3] Para más información véase:

- AA.VV., ***Contribuciones árabes a las identidades iberoamericanas***, Casa Árabe, Madrid, 2009.
- Badr Ibrāhīm Al-Ŷuhīmī, "Al-muslimūn fī amrīkā al-lātīniyya" (Los musulmanes en América Latina), ***Revista de Al-Reyāḍ***, Núm. 14053, 15 de diciembre de 2006, disponible en: http://www.alriyadh.com/209167, (fecha de consulta: 05/ 03/ 2015).
- Dāwūd Sal-lūm, ***Al-šajṣiyya al-'arabiyya fī rewāyāt amrīkā al-lātīniyya,*** (El personaje árabe en las novelas latinoamericanas), Beirut, Dār al-Ŷabal, 1995.
- Gamāl 'Abdel-Raḥmān, "Al-ṯaqāfa al-'arabiyya al-islāmiyya fī ādāb amrīkā al-ŷanūbiyya" (La cultura árabe e islámica en las literaturas de América Latina), estimación dirigida a la doctora María Soledad Carrasco Orgoiti, introducción de 'Abdel-Ŷalīl Al-Tamīmī, parte II, ***Institución de Al-Tamīmī para la Investigación Científica y las Informaciones***, Zaguán. 1999, págs. 31-57.
- 'Alī Moḥammad Al-Ṣalābī, ***'Auāmel al-nahḍa wa asbāb al-suqūṭ*** (Los elementos del desarrollo y las causas de la caída), El Cairo, Dār al-Tauzī' wā-l-našr al-islāmiyya, 2001.

[4] Como hay muchas ediciones de ambos libros, cabe mencionar que, en cuanto a ***El llano en llamas,*** contaremos con la edición del Fondo de la Cultura Económica, México, 2ª ed., 1980. Mientras que ***Arjaṣ layālī,*** El Cairo, Al-Hay'aa al-miṣrīyya al-'Amma le-l-kitāb (Institución Egipcia General del Libro), 1998. Todas las citas de estas obras estarán recogidas de estas dos ediciones.

Es indudable que la literatura comparada tiene una vital importancia en el estudio moderno de las literaturas. Primero, "la literatura comparada" es una expresión defectuosa difundida en toda Europa excepto en Alemania. El término alemán de esta disciplina, según Claude Pichois y Andrém Rousseau, es: la ciencia comparante de la literatura. Y define un aspecto duradero del espíritu humano aplicado al estudio de las letras, una necesidad muy anterior a la creación de este pequeño monstruo lexicológico[5].

La literatura comparada al inicio, iba de acuerdo con la escuela francesa (método histórico), luego, apareció la escuela americana (método crítico). Más tarde las siguieron muchas escuelas y métodos que es difícil mencionarlos todos aquí, pero vamos a centrarnos en los más importantes, como el método francés, americano, alemán, italiano y soviético. La denominación va de acuerdo con el lugar de nacimiento de cada escuela. La francesa se basa en la influencia; es decir, una obra influye en otra, o un escritor influye en otro. Hay muchas condiciones puestas por esta escuela para considerar tales estudios como literatura comparada. Las obras, objeto de comparación, deben estar escritas en lenguas diferentes. Esto quiere decir que si hay dos obras convergentes en las cuales hay una relación histórica, estando escritas en el mismo idioma, no entran en el marco de la literatura comparada. Asimismo, deben pertenecer al mismo género literario y abarcan culturas diferentes. Por lo tanto, según esta escuela la literatura comparada es:

> **El arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí,**

[5] Véase Claude Pichois y Andrém Rousseau, ***La literatura comparada,*** versión adaptada al español por Germán Colón Doménech, Madrid, Gredos, 1989, págs. 9-10.

distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor[6].

La literatura comparada según la escuela americana cuenta, en gran medida, con la crítica. Esta tendencia apareció como una crítica de la escuela francesa; porque ésta, según la escuela americana, sólo se basa en deducir los puntos de influencia. La escuela americana permite que un investigador realice un trabajo comparativo entre dos obras o más de la misma lengua o de lenguas diferentes y de la misma cultura o de culturas diferentes, entre obra poética y otra narrativa y entre obras que no tienen ninguna relación histórica ni de influencia; sólo requiere un investigador que posea una visión crítica para que pueda extraer los puntos de convergencia y divergencia, y sepa poner al descubierto lo oculto en el texto a través de dominar las culturas de los textos.

La escuela alemana se limita a estudiar solamente las literaturas europeas, para poner de relieve los puntos de convergencia y divergencia de las tradiciones literarias de aquellos países, lo que podemos llamar literaturas nacionales. Ibrāhīm ʻAwaḍ dice a este respecto:

Esta tendencia general abarca algunos grupos: de entre ellos están quienes se preocupan por estudiar las influencias entre tales literaturas; quienes se interesan por poner de manifiesto las tipologías literarias comunes; otros estudian el contenido cultural y dogmático representado en

[6] ***Ibid.,*** pág. 198.

dichas literaturas; otro grupo se encarga de poner al descubierto la harmonía del movimiento musical y fonológico en sus imágenes poéticas, etc[7].

Schmidt, erudito alemán en la literatura comparada dijo: ***"La historia de la literatura debe ser una parte de la historia del desarrollo de la vida espiritual de un pueblo con referencias comparativas a otras literaturas nacionales"[8].***

El método italiano en este campo estaba basado, a mediados del siglo XIX, en las analogías literarias y se preocupaba por mostrar las similitudes y diferencias entre los fenómenos comunes de la literatura. En 1948, como dice Ulrich Weisstein, dentro de la reconstrucción científica de la Italia de la posguerra, L.F. Benedetto abogaba no sólo por la continuación del estudio de las literaturas nacionales, sino también por la unión del método histórico y crítico[9].

La escuela soviética es una de las escuelas de la literatura comparada. Eduardo de Faria dice que esta escuela: ***"está representada por figuras como Victor Zhirmunsky y Dionyz Durisin, que, sumando a las influencias del Formalismo Ruso preocupaciones de un orden social, ha desarrollado un sistema de analogías tipológicas y ha llamado gran atención hacia los topi de la trdición popular y legendaria"[10].***

---

[7] Ibrāhīm ʻAwaḍ, "Mafhūm al-adab al-muqāran (2)" (Concepto de la literatura comparada), ***Al-Alūka,*** disponible en: http://www.alukah.net/literature_language/0/87549/, (fecha de consulta: 30/ 08/2016).

"ضَمَّ هذا الاتجاهُ العامُ عدَّةَ أطيافٍ مختلفةٍ: فمِن الدارسين من اهتمَّ بدراسَةِ التَّأثير والتأثُّر بينَ هذه الآداب، ومِنهم مَن اعتنى ببيانِ النَّماذِجِ الأدبيَّةِ المشتَرَكَةِ بينها، ومنهم من قام بدراسَةِ المُحْتَوى الثقافيّ والعقائديّ المتمثّل في هذه الآداب، ومنهم من أخذ على عاتِقِهِ الكشفَ عَنْ تناسُق الحَرَكَةِ المُوسِيقيَّة والصَّوْتيَّة في صُوَرِها الشِّعْريَّةِ، إلخ". (La traducción es mía)

[8] Ulrich Weistein, Ulrich, ***Introducción a la literatura comparada,*** Barcelona, Planeta, 1975, pág. 79.

[9] ***Ibid.,*** pág. 143.

[10] Eduardo de Faria Coutinho, ***La literatura comparada en América Latina: Ensayos,*** Colombia, Universidad del Valle, Noviembre 2003, pág. 17.

Alexandru Dima Resume los principios de esta escuela en tres puntos:

1. **Las relaciones directas entre las literaturas –de una índole nacional, con sus elementos concretos- y las problemáticas de las influencias y las fuentes;**
2. **El estudio de las analogías fuera del ámbito de las relaciones, las influencias y las fuentes:**
3. **El estudio de las tipologías especiales, de las diferentes literaturas, como tema de comparación[11].**

Cabe señalar que esta introducción no puede incluir, de ninguna manera, todas las escuelas ni las tendencias de la literatura comparada. Basta referirnos a las escuelas principales de las cuales proceden los principios y las metodologías de esta disciplina. Por último, podemos decir que se ha ampliado el círculo y las metodologías de la literatura comparada, y se resumen, según Alfonso Martín Jiménez, en los puntos siguientes:

- Las influencias recíprocas entre las literaturas modernas;
- La relación de la literatura y otros ámbitos del saber;
- El estudio comparado de la métrica, de la estilística, de las metáforas y de la poética;
- El análisis comparatista de las estructuras y los problemas de la traducción;
- El estudio de la influencia y de la imitación, de la recepción y el efecto;
- El análisis comparatista de la periodización histórico-literaria, la comparación de géneros, formas, temas, etc[12].

---

[11] Citado por S'aīd 'Al-lūš, ***Madāres al-adab al-muqāran*** (Las escuelas de la literatura comparada), Beirut, Al-Markaz al-Ṯaqāfī al-'Arabī (Centro Cultural Árabe), 1987, pág. 133.
"1- العلاقات المباشرة بين الآداب، ذات المناخ الوطني، بعناصرها المحددة، ومشاكل التأثيرات والمصادر.
2- دراسة الموازنات خارج العلاقات والتأثيرات والمصادر.
3- دراسة الطوابع الخاصة، لمختلف الآداب كموضوع للمقارنة". (La traducción es mía)

El tema de nuestro trabajo entra en el marco de la literatura comparada. Como no hay influencia ni directa ni indirecta entre ambos autores, escogeremos el método americano que se basa en demostrar las convergencias y divergencias entre las obras[13].

Hay varios motivos que nos han empujado a estudiar estos dos libros de una forma comparativa, tales como la importancia de la literatura comparada en crear una especie de acercamiento entre las diferentes culturas, la gran convergencia entre ambos libros, las similitudes entre la sociedad árabe y la latinoamericana y,

---

[12] Véase Alfonso Martín Jiménez, "Literatura general y literatura comparada: la comparación como método de la crítica literaria", ***Universidad de Valladolid,*** Núm. 23, 1998, págs. 136-137.

[13] Para más informaciones sobre la literatura comparada y sus métodos véase:

- Dolores Romero López, ***Orientaciones en literatura comparada,*** Madrid, Arco/Libros, 1998.
- Adel Mohamed Mohamed Nasr, ***Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yaḥiā Ḥaqqī, Nazarín y Al-Busṭaŷī como prototipos,*** tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, abril de 2011.
- Aḥmed Darwīš, ***Naẓariyyat al-adab al-muqāran wā taŷal-liyyātuhu fī-l-adab al-'arabī,*** (La teoría de la literatura comparada y su presencia en la literatura árabe) El Cairo, Dar Ġarib, 2002.
- Al-Ṭāher Makkī, ***Al-adab al-muqāran, uṣūluh wa taṭawuruh wa manāheŷuh,*** (La literatura comparada; sus orígenes, su desarrollo y sus métodos) El Cairo, Dār al-Ma'āref, 1987.
- 'Aṭiyya 'Āmer, "Tārij al-adab al-muqāran fī Miṣr", ***Fusūl, Revista de Crítica literaria,*** la literatura comparada, parte II, vol. III, Núm. IV, julio/ agosto/ septiembre, 1983, págs. 13-22.
- Muḥammad Ġunīmī Helāl, ***Al-adab al-muqāran,*** (La literatura comparada), El Cairo, Dār Al-Helāl, 14ª. ed., 2012.

como ambos libros fueron escritos en la misma época, creemos que esta contemporaneidad va a apoyar y fortalecer nuestra comparación.

El presente trabajo se divide en tres capítulos: dedicaremos el primero a un marco teórico del cuento; porque los dos libros, objeto de estudio, se componen de un conjunto de cuentos. Creemos que este apartado nos va a servir de ayuda, sobre todo, cuando nos toca realizar el análisis formal en el capítulo tercero. Vamos a contar con esta teorización sobre el cuento como una especie de identificación de ambas obras a las reglas o a las características del cuento en general. En el apartado segundo, hablaremos de la narrativa en México y en Egipto a partir del siglo XX hasta finales de los años cincuenta para poner al descubierto las corrientes literarias existentes en aquel entonces y la posición que ocupan las dos obras en su literatura nacional. Vamos a centrar el apartado tercero en una biografía comparada entre Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs mostrando los puntos de convergencia y divergencia y los elementos de recreación que les ayudaron a ocupar esta posición privilegiada.

El segundo capítulo tratará los aspectos temáticos objeto de comparación que alcanzan los siete puntos principales: el entorno social y los cuentos de ambos autores, la pobreza y la perdición, la postura de ambos autores ante la muerte de los personajes, las circunstancias sociales y la voluntad de los personajes, el comportamiento de los esposos y su impacto en la nueva sociedad, dialéctica del pesimismo y el optimismo, y al final, la injusticia y la marginación.

El tercer capítulo se dividirá en tres apartados que tienen mucho que ver con la realidad social: el lenguaje y el estilo, los personajes y el ambiente. Después de desarrollar el tema, llegan las conclusiones en las cuales exponemos los resultados

de la tarea desarrollada a lo largo del trabajo. Al final, se mencionará la bibliografía de los dos autores y la consultada.

La colección egipcia está traducida al español por varios traductores, bajo el título de ***Las noches más baratas,*** introducción y coordinación de Eugenia Gálvez Vázquez, , traductores varios, Madrid, Imprenta del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1997. Cada traductor se encargó de traducir más de un cuento. Contamos solamente con la traducción de Aly Tawfiq, Fernando Ramos López, Mercedes Aragón Huerta y Rosa Yolanda Berzosa Moreno, mientras que las citas que recogemos de cuentos traducidos por otros, nos encargamos de traducirlas otra vez; porque nos parece que su traducción no está hecha conforme al original.

I. Capítulo primero

Marco teórico e histórico

El presente capítulo se divide en tres apartados. El primero trata una teorización sobre el cuento. Vamos a distinguir entre el cuento y la noticia y el cuento y la novela, a fin de llegar a una definición o a unas características concretas del cuento. En el segundo, hablamos de la narrativa mexicana y la egipcia a partir del siglo XX hasta los años sesenta, mientras que en el tercero, hacemos una comparación entre Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs. Esta comparación radica en la trayectoria vital y literaria y los elementos de recreación de ambos autores. Seguimos en este capítulo el método comparativo norteamericano y la forma horizontal.

1.1. Aspectos teóricos sobre el cuento

La historia de las literaturas occidentales, antes del siglo XIX, había visto unos intentos por escribir un cuento. El primero de estos intentos se realizó en el siglo XIV en Roma dentro de una sala del Palacio del Vaticano que se denominaba "Fábrica de mentiras"[14]. Algunos de los secretarios y amigos del Papa se encontraban allí con fines de recreación, entretenimiento e intercambio de informaciones. En aquella fábrica se contaban muchas anécdotas divertidas sobre hombres y mujeres italianos; por lo tanto, muchos asistían a tales encuentros para no ser objeto de chismes. Poggio Florentino fue uno de los más famosos de la fábrica. Se puso a redactar las anécdotas que él relataba o escuchaba en la misma y les puso el título de *facetia,* que tomó forma literaria y se difundió en Italia entre (1400 – 1450)[15].

---

[14] Véase Majlūf 'Āmer, ***Maẓāher al-tagdīd fī al-quiṣṣa al-qaṣīra bel Gazā'er*** (Aspectos de renovación en el cuento en Argelia), Damasco, Ittiḥād al-Kuttāb al-'Arab, 1998, pág. 26.

[15] Véase Rašād Rošdī, ***Fann al-quiṣṣa al-qaṣīra*** (El arte del cuento), 2ª. ed., El Cairo, Biblioteca Al-Anglo al-Miṣrīyya, 1964, pág. 2.

En lo que se refiere a la literatura árabe, hay unos núcleos del cuento que se encuentran comprendidos en el Sagrado ***Corán*** pasando por los cuentos de ***Calila y Dimna, Al-'Iqd al-farīd*** (El collar singular), ***Al-Aġānī*** (Las canciones), ***Alf laīla wā laīla*** (Las mil y una noches) y ***Maqāmāt*** de Al-Ḥarīrī y Al-Hamazānī.

El segundo intento europeo apareció también en Italia en el siglo XIV a manos de Giovanni Boccaccio, autor del *Decamerón.* Durante la peste que asoló la ciudad de Florencia en 1348, y de la que el autor fue testigo, diez jóvenes se reunieron en la iglesia de Santa Isabel María Novella y tomaron la decisión de retirarse a una villa alejada de la ciudad para escapar de la peste[16].

En este lugar, para evitar recordar los horrores que dejaron atrás, los jóvenes se dedicaron a relatarse cuentos los unos a los otros. Permanecieron en la villa durante catorce días. Los viernes y los sábados no relataban cuentos, por lo que sólo se contaron historias durante diez días. Cada día uno de los jóvenes actúa como si fuera un rey y decide el tema sobre el que versarán los cuentos. En total, se cuentan 100 relatos, que el propio Giovanni Boccaccio denominó *nouvelle*, son de desigual extensión, pero de una u otra forma son más largos que la *facetia*. Otra diferencia entre ambos géneros radica en que la *nouvelle* se encuentra, literariamente hablando, más cuidada.

En 1613 se publicaron ***Las novelas ejemplares*** de Cervantes. Se componían de doce novelas cortas que seguían el modelo italiano, hasta la denominación de *novela*, procede de *nouvelle.* Federico Villalobos dice:

> **Con el término "novela" se designaba en época de Cervantes el relato breve, un género que tuvo su muestra más eminente en el Decamerón de Bocaccio, y que alcanzó amplia defusión en Europa en el último cuarto del**

[16] ***Ibid.,*** pág. 3.

siglo XVI. Aunque autores como Juan de Timoneda ya habían incluido en sus obras novelas tomadas de fuentes italianas, Cervantes fue, efectivamente, el primer autor de novelas originales en lengua castellana[17].

El cuento siguió ladeándose hasta la aparición del francés Maupassant (1850-1893). Maestro de la narrativa breve y la palabra justa. Maupassant no es sólo el más actual de los narradores naturalistas, sino también uno de los mejores escritores de relatos cortos de la historia de la literatura. Descubrió que la vida se compone de momentos que, a juicio de la mayoría, no valen nada, más en la realidad, son de mucha significatividad. A Maupassant le importaba configurar estos momentos y sacar su contenido. Sin embargo, éstos se mostraban instantáneos, separados y cada uno de ellos poseía un significado diferente. Entonces una novela no puede juntarlos todos. El escritor francés llegó a que ninguno de los géneros literarios podía incluir estos ratos momentáneos y separados excepto el cuento. Esto fue uno de los descubrimientos literarios más importantes de la época moderna; no fue porque fuera el gusto de Maupassant, sino porque él vio que el cuento correspondía al espíritu de todas las épocas. Asimismo, es un medio natural que expresa el nuevo realismo que se preocupa por extraer de las pequeñas cosas unas grandes verdades. Quizá ésta fuera la razón por la cual se difundió el cuento desde Maupassant hasta el día de hoy[18].

Sin embargo, el cuento árabe, en su concepción moderna, no se pareció al europeo hasta la aparición de los cuentos de Luṭfī Gom'aa (Muerto en 1953) en El Cairo y Ŷibrān Jalīl Ŷibrān (1883-1931) en los Estados Unidos[19]. Aquella

---

[17] Federico Villalobos, ***Guía didáctica: Novelas ejemplares, de Miguel de Cervantes,*** Málaga, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, (S.F.), pág. 7.

[18] ***Ibid.,*** págs. 8-9.

[19] Véase Robert B. Campbell, ***Contemporary Arab writers, biografies and autobiografies*** (A'alām al-adab al-'arabī al-mu'āṣer, Sīyar wā sīra ḏātīyya), Centro de Estudios del Mundo

generación era numerosa e incluía también, según Ḥāmed Abū Aḥmed a otros autores como: Al-Muelḥī (1858 - 1930), Muḥammad Ḥusain Haikal (1888 - 1956), Al-Maznī (1889 - 1949), ʻAbbās Maḥmūd al-ʻAqqād (1889 - 1964), Ṭāhā Ḥusain (1889 - 1973), Tawfīq al-Ḥakīm (1898 - 1987) y Yaḥiā Ḥaqqī (1905 - 1992)[20].

El marco de este género literario adquirió una forma independiente en la literatura árabe tras la Primera Guerra Mundial, cuando pareció claro que los cuentistas árabes estaban influenciados por unos elementos comunes, como por ejemplo: la literatura rusa y la francesa romántica y el análisis psicológico moderno[21].

1.1.1. Definición del cuento

En realidad, la definición del cuento no es ajena a sus características; es decir, se trata de un conjunto de las características indispensables del cuento. Al-Ṭāher Makkī lo define diciendo:

> **El cuento es una narración literaria que cuando se percibe se cuenta, relativamente corta, de una estructura simple y un suceso determinado, gira en torno a una parte de la vida, no es en su realidad normal o lógica, sino conforme a una perspectiva ideal y simbólica. No amplia el círculo de sucesos, ni ambientes, ni personajes, sino resume en un solo instante un suceso muy significativo[22].**

Árabe Contemporáneo, Universidad de Al-Qiddīs Yūsuf de Beirut, United Company for Distribution, 1996, pág. 63.

[20] Véase Ḥāmed Abū Aḥmed, ***Naguīb Maḥfūẓ wā-l-rewāya al-ʻālamīyya*** (Naguīb Maḥfūẓ y la novela mundial), El Cairo, Al-Hai'aā al-Miṣrīyyā al-ʻĀmmā lel-Kitāb, (Institución Egipcia General del Libro), 2009, pág. 86.

[21] Véase Robert B. Campbell, ***op.cit.,*** pág. 63.

[22] Al-Ṭāher Makkī, ***op.cit.,*** Pág. 98.

Por otra parte, Enrique Anderson Imbert ha definido el cuento como:

> **El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio[23].**

1.1.2. El cuento y la noticia

A pesar de que el cuento fue el subgénero literario más antiguo, tomó más tarde una forma literaria concreta, según Valera: ***"[…] habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse"[24].***

Podemos decir, en primer lugar, que el cuento no tiene unas reglas estrictas a seguir, sino que posee una tradición artística observada en colecciones de cuentos de grandes escritores. En este contexto, Julio Cortázar dice: ***"Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable"[25].***

"القصَّةُ حكايةٌ أدبيةٌ، تُدْرَكُ لِتُقَصَّ، قصيرةٌ نسبيًّا، ذاتُ خُطَّةٍ بسيطةٍ، وحدثٍ محددٍ، حولَ جانبٍ من الحياةِ لا فِي واقِعِها العاديّ والمَنْطِقِيّ، وإنَّما طِبقًا لِنظرةٍ مِثَالِيَّةٍ ورمزيَّةٍ، لا تُنَمِّي أحْدَاثًا وبيئاتٍ وشخوصًا، وإنما تُوجِزُ فِي لَحْظَةٍ واحدةٍ حدَثًا ذَا مَعْنًى كبيرٍ". (La traducción es mía)

[23] Enrique Anderson Imbert, ***op.cit.,*** pág. 40.

[24] Juan Valera, ***Obras Completas, I,*** 4ª. ed., Madrid, Aguilar, 1958, pág. 1046.

[25] Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 255, Madrid, marzo, 1971, pág. 405.

Estamos hablando de unas características que se encuentran en cualquier tipo del cuento, como indica Julio Cortázar: ***"Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos"***[26].

El ***Diccionario de la RAE*** en su acepción Núm. 3 define el cuento como ***"Breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales y recreativos".*** Y el ***Diccionario de la literatura española: "Narración de una acción ficticia de carácter sencillo y breve extensión, de muy variadas tendencias a través de un arraigado abolengo literario"***[27].

Para esclarecer más el concepto del cuento tenemos que distinguir entre un cuento y una noticia. La noticia no es la que, solamente, se publica en periódicos, revistas, o libros, o se emite en medios de comunicación, sino también es toda narración breve a la que le falta un elemento propio del cuento. Algunos pueden pensar que la noticia narra un suceso real, mientras que el cuento narra uno ficticio; pero esto es incorrecto. La diferencia entre ambos radica en que el cuento tiene un efecto total, que la noticia no posee. Rašād Rošdī pone a modo de ejemplo, en este sentido, una parte de la carta de Lady Mary Montagu:

> **Creo que ésta es la primera vez que tardo en escribirte. Puedes sorprenderte al saber que esto fue porque estoy totalmente ocupada. Ya que paso muchas horas en montar en caballos y cazar gacelas, y me he vuelto diestra en esto, una razón por la que tengo autosatisfacción. Su Excelencia El Rey caza en el Parque de Richmond. Quizás no vuelvas a decir que soy vieja. Volvió a Inglaterra El Lord Bolingbrook. Lo más extraño es que el lord**

---

[26] Julio Cortázar, ***art.cit.,*** pág. 404.

[27] Germán Bleiberg y Julián Marías, ***Diccionario de la literatura española,*** 4ª. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1972, pág. 236.

Pathrest echa piropos a las princesas, un hecho que levantó las suspicacias en el pueblo, pero yo, a quien no se le escapa nada, creo que hay una relación estrecha entre el lord Batherest y la señora Huard[28].

Esta parte está repleta de informaciones que no están enlazadas temáticamente, de modo que cada noticia nos informa de algo, pero en su conjunto, no tienen un significado único. Por lo tanto, la narración no tiene un efecto total[29].

Sin embargo, un significado único no es suficiente para convertir una noticia en un cuento. Es necesario poseer un planteamiento, nudo y desenlace. El comienzo produce una situación que crece hasta alcanzar el medio del cuento o la segunda etapa, si se pueden dividir en etapas. Se juntan todos los hilos en un punto –causa de acción-, por lo tanto, los críticos lo ponen el título de "momento de iluminación"[30]; pero un cuento que se compone de comienzo, desarrollo y desenlace no significa que, precisamente, configure un suceso, puesto que, pueden ser meras informaciones, no un suceso que normalmente crezca.

Al-Ṭāher Makkī dice:

El suceso es creado, a menudo, por una situación que se desarrolla hasta llegar a un desenlace determinado, sin embargo, no llega a su forma completa;

---

[28] Citado por Rašād Rošdī, ***op.cit.,*** págs. 11-12.

"أَظُنُّ أنَّ هذه هيَ المَرَّةُ الأُولَى الَّتِي أتأَخَّرُ فيها بالكِتابَةِ إلَيْكَ، وقدْ تعجبُ إذَا عَرَفْتَ أنَّ تَأْخِيري جاءَ نتيجةً لانْشِغَالِي انشغالاً كليًّا. فأَنَا أَقْضِي سَاعَاتٍ طويلةً في رُكُوبِ الْخَيْلِ وصَيْدِ الْغَزَالِ، وقدْ حَقَّقْتُ فِي هذا المِضْمَار مهارةً عظيمةً جعلَتْنِي شديدةَ الرِّضَا عن نَفْسي. وصاحِبُ السُّمُوِّ الْمَلَكِيِّ يَصيدُ في"ريتشمُوندْ بارْكْ" وأنا مِنْ ضِمْنِ رفَاقِهِ في الصَّيْدِ، ولعلَّكَ بَعْدَ ذلك لا تقولُ إنِّي امرأةٌ عجوزٌ. وقد عادَ اللُّورْدْ "بُولِينْجِبْرُوكْ" إلى إنجلترا، وأغْرَبُ الأنباءِ هُنا هي مغازلةُ اللورد "باثْهِرسْتْ" للأميراتِ مِمَّا أثارَ التَّخْميناتِ فِي المُجْتَمَعَاتِ ولَكِنِّي أَنَا الَّتِي لا يَغِيبُ عنِّي شيءٌ أَعتقدُ أنَّ هَناك علاقةً وطيدةً بيْنَ اللورد "باثْهِرسْتْ" و"مِسِزْ هُوَارْدْ". (La traducción es mía)

[29] ***Ibíd.,*** pág. 12.
[30] ***Ibíd.,*** pág. 95.

porque su desarrollo de etapa en etapa nos expone cómo ocurrió, no el porqué. Para que un suceso alcance su unidad y se complete, debe responder a la razón por la que acaece, junto a las tres otras preguntas: cómo, cuándo y dónde. Para responderlas se debe buscar el motivo del suceso y de la manera de su acaecimiento[31].

Si un cuento carece de un "momento de iluminación", será una prueba de que su autor no quiere escribir un cuento, sino que desea resumir una novela en pocas páginas; porque la novela termina en muchas formas conservando su significado entero, mientras que el del cuento se forma al final, es decir, en el momento de iluminación en el que el escritor presenta al lector el significado de la situación que configura[32].

Para dar por terminado este punto, es preciso decir que el cuento es, ante todo, una narración cuyo argumento se reduce a un único suceso hecho en estado puro. Este rasgo del cuento, sin ser el más importante, es la base sobre la que se van a ir superponiendo el resto de elementos, con los que mantiene una fuerte interrelación.

Otro elemento de los que separan el cuento de la noticia consiste en que ésta se puede resumir sin perder nada de su significado, mientras que el cuento no se puede resumir.

---

[31]Al-Ṭāher Makkī, ***Al-Quiṣṣa al-qaṣīra, derāsa wā mujtārāt*** (El cuento, estudio y antologías), 6ª. ed., El Cairo, Dār al-M'āref, 1992, pág. 99.
"ينشأُ الْحَدَثُ غالبًا مِنْ مَوْقِفٍ مُعَيَّنٍ، يتطورُ إلى نهايةٍ معينةٍ، وَمع ذَلِكَ يظلُّ ناقصًا، لأن تَطَوُّرَهُ مِنْ مَرْحَلَةٍ إلى أُخْرَى يُفَسِّرُ لَنا كَيْف وَقَعَ، ولَكِنَّه لا يفسِّرُ لِمَ وقعَ، ولِكَيْ يَسْتَكْمِلَ الْحَدَثُ وِحْدَتَهُ ويصبحَ كاملًا، يجبُ أَنْ يُجيبَ عَلَى سُؤالِ "لِمَ؟"، إلى جانبِ الأمثِلةِ الثلاثةِ الأُخْرَى كيف ومتى وأيْن وقعَ، والإجابةُ عَلَى هذَا السؤالِ تتطلبُ بحثًا عن الدَّافعِ أو الدوافعِ، التي أدَّتْ إلى وُقوعِ الْحَدَثِ بالْكَيْفِيَّةِ التي وقَعَ بها". (La traducción es mía)

[32]Véase Rašād Rošdī, ***op.cit.,*** pág. 113.

1.1.3. Divergencias entre el cuento y la novela

1.1.3.1. Extensión, concentración y acumulación, estilo y descripción

Vamos a hacer una comparación entre el cuento y la novela respecto a los puntos que vamos tratando.

En cuanto al cuento, su extensión limitada es el elemento más relevante. La brevedad es un factor fundamental que desempeña un papel importante en este contexto. Sin embargo, no estamos hablando de la brevedad que radique en el número de páginas, sino la brevedad de la construcción artística entera del cuento, en la descripción, la estructura, el diálogo y el desarrollo del tema en general.

> **Para llegar a esa condición se debe adelgazar a su estructura, suprimir cuantas redundancias [...] introducir violentamente a los personajes sin morosas descripciones, y simplificar al máximo la trama. Este conjunto de rasgos puede hacer pensar en muchas lecturas que los escritos en cuestión no son cuentos, sino algo así como esquemas para cuentos posibles[33].**

De ahí, pdemos decir que la brevedad es una consecuencia natural de su estructura. Algunos pueden fijar la longitud del cuento. A modo de ejemplo, se suele fijar su longitud máxima en unas treinta páginas. En Francia parece que a partir de las veinte páginas ya habría que hablar de **nouvelle**. Edgar Allan Poe habla de una hora aproximada de lectura[34]; mientras que Seymour Mentón define el cuento como ***"narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora […]"[35].***

---

[33] David Lagmanovich, **El microrrelato teoría e historia,** Palencia, Menoscuarto, 2006, pág. 13.
[34] Véase Juan Paredes, ***Para una teoría del relato, las formas narrativas breves*,** Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pág. 19.
[35]Seymour Mentón, ***El cuento hispanoamericano*,** Vol. I, México, F.C.E., 1964, pág. 8.

Así que, si hacemos esta pregunta: ¿qué pasa con una narración literaria que se compone de una página y media, o con otra de treinta y cinco, o con una tercera de media hora de lectura, o una cuarta de una hora y media? La pregunta refutará las opiniones mencionadas en el párrafo anterior. En primer lugar, la diferencia entre *nouvelle* y cuento consiste en la brevedad estructural, no de tamaño. En segundo lugar, los cuentos del propio E. A. Poe, por supuesto, no tienen la misma longitud. Por ende, podemos decir que lo plasmado arriba es una aproximación definitiva defectuosa al cuento. En tercer lugar, nadie puede establecer una velocidad fija de lectura, ni una fuente de letra.

Al-Ṭāher Makkī menciona el mismo ejemplo de Julio Cortázar como símil del cuento y la novela: ***"La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía"***[36]. El cuento se parece a una fotografía porque se basa en una idea, y todos los procesos colocados en la misma sirven para comunicarla, entonces estamos hablando, de algún modo, de una **concentración**. En cambio, el cine puede pasar por más de un camino al mismo tiempo hasta llegar a una encrucijada, esto es lo que se llama **acumulación**. Juan Paredes utiliza un símil musical para poner al descubierto la diferencia entre la novela y el cuento:

> **Si quisiéramos utilizar un símil musical diríamos que el cuento podría equiparase al poema sinfónico, mientras que la novela se acerca más a la sinfonía, cuya longitud mayor y diversidad de movimientos, parangonables por lo demás a los capítulos de la novela, permitirían la audición fragmentaria, la insistencia en un movimiento determinado o el recuerdo de un solo fragmento [...]**[37]**.**

---

[36] Véase Al-Ṭāher Makkī, ***op.cit.,*** pág. 108, y Julio Cortázar, ***art.cit.*** pág. 406.
[37]Juan Paredes, ***op.cit.,*** pág. 21.

Los símiles son muchísimos, pero lo más importante es llegar a la esencia de la diferencia. Las técnicas empleadas en la novela defieren totalmente de las del cuento. Emilia Pardo Bazán comenta:

> **El cuento, hijo del apólogo, no se presta a digresiones y amplificaciones: las campañas líricas, sentimentales y sociales de Jorge Sand y de Víctor Hugo, hinchan, dilatan las ideas; […] En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrando […][38].**

La acumulación de la novela no exige tener un desenlace, ya que éste puede cambiar según el tiempo y el espacio, pero la concentración del cuento significa que el desenlace es el mismo mensaje. Según Rašād Rošdī:

> **La novela representa el río desde la fuente hasta la desembocadura, al revés, el cuento, se limita a un remolino en la superficie del río. La novela expone la vida de una persona desde su creación hasta su casamiento o muerte […] Mientras que el cuento, lo basta una parte de esta vida, una escena, una situación concreta, o un cierto momento que tenga algún sentido. Por lo tanto, lo arroja la luz para tener un desenlace que nos dé a conocer el sentido de tal momento[39].**

En términos de Francisco Ayala -a través de la diferenciación de enfoques entre la "situación" o caso, correspondiente a la forma cerrada del cuento, y el

---

[38] Emilia Pardo Bazán, **La literatura francesa moderna III. El naturalismo**, Madrid, Renacimiento, 1911, pág. 159.
[39] Rašād Rošdī, ***op.cit.,*** pág. 114.

"الروايةُ تُصَوّرُ النَّهرَ مِن المنبعِ إلى المَصَبّ أما القصَّةُ القصيرةُ فتُصَوّرُ دوامةً واحدةً على سَطْحِ النهر، والروايةُ تَعْرِضُ للشخصِ مِن نشأتِهِ إلَى زواجِهِ أَوْ مَمَاتِهِ (...) أما القصةُ القصيرةُ فتكتَفِي بِقِطَاعٍ مِن هذه الحياةِ، بلمحةٍ منها، بموقفٍ معينٍ أو لحظةٍ معينةٍ، تعني شيئًا معينًا، ولذلك فهي تُسَلِّطُ عليْها الضوءَ بحيثُ تنتهِي بِها نِهَايةً تُنِير لنا معنَى هَذِهِ اللحظةِ"

(La traducción es mía) .

"proceso" que significa la vida humana, tal como se da incorporada en un individuo concreto- es una estructura abierta, identificable con la novela[40].

No es fácil leer, escribir o criticar un cuento en comparación con la novela, porque el cuento es más intenso, las grandes acciones se resumen en pocas líneas. Edgar Allan Poe dice: ***"Si su primera frase* [del autor] *no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido"[41]***. Pero, con respecto a la novela, los contenidos momentáneos se narran en páginas. Por ejemplo, un beso en la novela puede describirse en más de una página.

El cuento deja algo en el lector para pensar, una vez termina el cuento, no termina en la mente de los lectores, es decir, obliga a un buen lector a que no deje de volar su imaginación en el mismo.

> **El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento[42].**

Julio Cortázar nos expone una comparación que nos deja claro lo que deposita un cuento en la memoria. Por otra parte, compara entre cualquier cuento

---

[40] Véase Francisco Ayala, **La estructura narrativa,** Madrid, Taurus, 1970, págs. 66-74.

[41]Citado por Julio Cortázar en ***Edgar Allan Poe: Ensayos y críticas,*** Madrid, Alianza, 1973, pág. 34.

[42]Julio Cortázar, ***art.cit.,*** pág. 406.

perdurable y la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. El árbol crecerá en nosotros dando su sombra en nuestra memoria[43].

El cuento deja una sensación diferente en el lector; porque la forma de la narración es totalmente distinta. El novelista puede utilizar las constataciones en el proceso de la descripción, y esto está permitido en la novela respecto de su vasta extensión. El cuentista no puede hacerlo, porque la estructura del género en que cultiva se lo impide. Por lo tanto, recurre a mezclar su propia opinión -constatación- con el conjunto de la descripción. En pos de más esclarecimiento, vamos exponiendo este fragmento del cuento "Nos han dado la tierra" de Juan Rulfo:

> **Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.**
>
> **Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.**
>
> **Pero el pueblo está todavía más allá. Es el viento que lo acerca. Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:**
>
> **- Son como las cuatro de la tarde.** (***El llano en llamas,*** pág. 39)

Se observa, en el fragmento anterior, que Rulfo inserta la descripción dentro del tejido de la acción. Esto es más efectivo que una mera descripción. Rulfo nos

[43]***Ibid.,*** pág. 409.

presenta un retrato vivo de la acción que nos hace sentir como si acompañáramos a los personajes del cuento. La extensión del cuento no permite hacer descripción alguna aparte del mismo suceso.

La constatación es una técnica cuentística tan defectuosa; porque, o bien se trata de una idea, un personaje, o bien un afecto, ya que se limita a una imitación de alguna acción integral independiente. Si el cuentista pretende meter una idea, un personaje, o un afecto dentro de la evolución de la acción, en este caso nos informa de la misma en lugar de configurarlo, y toda narración se basa, en primer lugar, en la configuración[44].

Entonces nos parece que la constatación, aunque es defectuosa en el cuento, debe ser tan concisa, y el lenguaje, en general, resulta muy breve e intenso, por el contrario de lo que ocurre en la novela.

La novela puede parecer aburrida al principio, mientras que esto no es recomendable en el cuento. **"Tiene que herir la sensibilidad de un golpe; atrapar la atención del lector desde el primer momento, desde las primeras líneas"[45].** Entonces, el cuentista debe dejar de utilizar el estilo constatativo para comunicar su opinión a menos que ésta sea narrada por alguno de los personajes, y se relacione a la evolución de la acción.

Otro elemento diferenciador entre ambos géneros literarios consiste en que se pueden recordar unas partes o capítulos de la novela, mientras que el cuento es un molde sólido, es decir, se recuerda todo o no se recuerda.

1.1.3.2. Tiempo del cuento

---

[44] Véase Rašād Rošdī, ***op.cit.,*** pág. 124.
[45]Juan Paredes, ***op.cit.,*** pág. 20.

El tiempo es un elemento determinante del cuento que lo diferencia de la novela. El tiempo del cuento debe ser muy corto; pero esto no tiene nada que ver con la lentitud de la narración, es decir que la lentitud no puede romper la emoción del choque final como dice Horacio Quiroga**:** ***"El cuento es* [...] *una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo"*[46]*.***

Juan Paredes añade otra condición diciendo que las acciones del cuento se narran en el pasado: ***"El cuento se nutre de un pasado activo; el suceso, como acontecimiento puro tributario del pasado"***[47]. En lo tocante al aspecto del tiempo, la novela suele ser bastante más flexible y alternan los distintos tratamientos temporales, en un procedimiento que quiere crear la impresión de una cadena de hechos, abierta hacia el futuro. Por el contrario, el cuento adopta una estructura temporal mucho más rígida, y precisamente en ese aspecto radica una de las dificultades de escribir buenos cuentos. El cuento narra un suceso acabado y por tanto se sitúa siempre en el pasado.

Con el desarrollo de este género literario, los elementos que lo componen cambian también; pues últimamente se habla de un tiempo externo y otro interno (el orden temporal de la acción y el orden temporal de la narración de la acción). El externo es el tiempo de la narración que puede ir en el presente o en el pasado, mientras que el interno, procede de aquél, es decir, lo invoca. Por ejemplo: alguien puede ver una cosa, tocar un objeto, u oler un perfume que le hace recordar una

---

[46] Horacio Quiroga, "Ante el tribunal", ***El Hogar*,** Buenos Aires, 11 de septiembre de 1930, pág. 137.

[47]Juan Paredes, ***op.cit.*,** pág. 28.

situación del pasado. En este caso, el tiempo externo es corto y puede ser presente, pero en cuanto al interno, es largo y pasado[48]. A este respecto Alberca Serrano señala:

> **El tiempo propio de la narración es el pasado, y el cuento como género narrativo por excelencia, adopta esta perspectiva temporal de manera prácticamente constante. Pueden escribirse relatos desde una perspectiva de presente, pero esta posibilidad es obviamente una licencia narrativa, que se utiliza según convenga al cuento. Por no hablar del relato en tiempo futuro, que en su presunción máxima antes que una narración sería una previsión[49].**

1.1.3.3. Personajes del cuento

Para tener un suceso completo es preciso que haya protagonistas o uno por lo menos. Rašād Rošdī dice al respecto que cualquier acontecimiento debe ser llevado a cabo de una forma determinada por un personaje o más. En consecuencia, es erróneo separar el personaje del acontecimiento. Porque éste es el mismo personaje desarrollándose o el agente actuando. Si un escritor se limita a configurar un hecho sin mencionar quien lo hace, resultará una noticia más que un cuento, el cual presenta un suceso íntegro único, que nunca se verifica sin la existencia del personaje[50].

Enrique Anderson Imbert explica la función del personaje dentro del cuento y la novela de esta forma: "**La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. El**

---

[48] Véase Aḥmed Darwīš, ***Teqnīyyat al-fann al-qaṣaṣī 'abr al-rāwī wā al-ḥākī*** (Técnicas del arte cuentístico a través del narrador y el cuentista), El Cairo, Empresa Egipcia Internacional para Publicación, Longman, 1998, pág. 299.

[49] Manuel Alberca Serrano, "Aproximación didáctica al cuento moderno", ***CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica***, Sevilla, núm. 8, 1985, pág. 211.

[50] Véase Rašād Rošdī, ***op.cit.,*** pág. 30.

cuento, en cambio, introduce a su personaje como mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en que está metido"[51].

El personaje llega a nosotros no en su forma originaria, sino mediante el punto de vista del narrador. Su presencia configura no sólo la estructura sino la misma esencia del cuento, de cuyo significado, en su sentido tradicional y más amplio, parece inferirse de manera natural la existencia del relator aunque éste debe desaparecer de la escena. Es decir, debe dejar toda la libertad a sus personajes. La pluma del escritor debe crear situaciones apropiadas para los personajes y actos convenientes para las situaciones. Horacio Quiroga comenta: ***"Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver"[52].***

La novela suelta a muchos personajes para que se las arreglen como puedan en un complicado proceso social. El cuento, en cambio, atrapa a pocos personajes –uno, bastaría- en una crisis tan simple que inmediatamente se precipita en un desenlace[53].

Cabe señalar que Muḥammad ʻAnānī opina que el cuento se divide en tres tipos: El cuento fotográfico que consiste en configurar una escena de la vida para extraer un significado oculto por el cual pasa la vista sin darse cuenta de él; el cuento personaje, es decir, un cuento en que el autor configura un personaje único sin necesidad de tener una situación o un hecho concretos; el tercero es el cuento

---

[51] Enrique Anderson Imbert, ***Teoría y técnica del cuento,*** Barcelona, Ariel, S. A., 1999, pág. 35.
[52] Horacio Quiroga, ***Cuentos***, México, Porrúa, 1968, pág. XXXIV.
[53] Véase Enrique Anderson Imbert, ***op.cit.,*** pág. 35.

simbólico, el más reciente, este tipo defiere de los cuentos simbólicos tradicionales (cuentos religiosos o de aves y animales); puesto que expone un suceso aparentemente real, pero traspasa tal significado revelando otros que quizás alcancen el mismo número de sus lectores[54].

1.1.3.4. Tipos de desenlace

Según Juan Paredes, hay diversos tipos de desenlace. Cada cuentista cultiva sus propias cuerdas; cada uno tiene su propio estilo, también puede que un cierto tema, nudo o contexto exija su desenlace. Entonces, deducimos de este punto que un cuento debe poseer un desenlace.

> **Existen diversos tipos de desenlace: Es normal cuando se resuelve como una consecuencia lógica del proceso constructivo [...] En otros casos, sin embargo, el remate final produce un efecto de sorpresa en el lector, mediante la introducción de un elemento inesperado que subraya, de modo particular, el efecto de choque final buscado[55].**

En muchas ocasiones se persigue un efecto totalmente contrario, con un desenlace anticipado, una razón por la cual el cuento se articula como explicación de la acción expuesta al inicio del cuento. En este sentido, Juan Paredes comenta:

> **De muy distinto signo es el desenlace sugerido: El final se omite intencionadamente para intensificar el dramatismo de la intriga [...] Así como el cuento aparece con un desenlace anticipado que relaja la tensión**

---

[54] Véase Muḥammad ʻAnānī, ***Al-adab wā funūnuh,*** (La literatura y sus artes), 4ª. ed., El Cairo, (Al-Hai'aā al-Miṣrīyyā al-ʻĀmmā lel-Kitāb) Institución Egipcia General del Libro, 2010, págs. 129-160.

[55]Juan Paredes, ***op.cit.,*** pág. 24.

narrativa y el clímax del relato, rematado además con una conclusión, a todas luces innecesaria, que rompe definitivamente el efecto final[56].

Muy a menudo, mencionar acontecimientos posteriores o comentarios destruye de tal manera el efecto del choque final que hace que podamos hablar de desenlace cortado. Es sin duda el menos afortunado, ya que la explicación disminuye cuando no destruye totalmente, la intensidad del efecto buscado.

1.1.3.5. Juzgar un cuento

¿Acaso todos los temas se ven válidos para el cuento? Algunos críticos como Al-Ṭāher Makkī no cree que todos los temas puedan ser válidos para el cuento: ***"Un autor magistral sabe distinguir entre los temas y percibe con intuición obvia qué género literario es apropiado para cada uno, de modo que, no escoge un tema novelístico para un cuento y viceversa* [...]"[57].** A lo mejor Al-Ṭāher Makkī se refería al desarrollo del tema; puesto que un tema se puede tratar de una forma concisa, en este caso será válido para el cuento. También, el mismo tema se puede abordar prolijamente, entonces la novela será, por excelencia, su propio molde.

Julio Cortázar dice que cualquier tema es válido para cada género literario, pero la diferencia radica en la forma del tratamiento, añadiendo que en la literatura, en general, no hay temas buenos ni temas malos, solamente hay un buen

---

[56] ***Ibíd.***, pág. 25.

[57] Al-Ṭāher Makkī, ***op.cit.***, Pág. 108.
"والكاتبُ المقتدرُ يعرفُ كيف يميّز بين الموضوعاتِ، ويدرك في حدْسٍ واضحٍ أيَّ الأشكالِ يناسِبُ كلاًّ منها، فلا يختارُ موضوعَ الرّوايةِ لقصةٍ، والعكسُ صحيحٌ أيضًا [...]" (La traducción es mía)

o un mal tratamiento del tema[58]. Nos adherimos plenamente a lo que opina Cortázar; porque un tema se puede tratar en un cuento, una novela, o en una obra teatral, pero de una manera que resulte más adecuada para cada género literario. El propio Cortázar nos informa de los defectos que puede albergar un cuento: ***"Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar, ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de […] acercarnos mejor a la estructura misma del cuento"[59].***

Cualquier cuento debe tener un significado que llamamos en el campo del cuento "tensión narrativa", según Julio Durán Cerda: **"El esfuerzo por modular esta significación es lo que denominamos tensión narrativa, definida como uno de los más claros impulsos de aproximación a la simultaneidad de la realidad vivida"[60].**

De ahí, deducimos que el cuento es un género literario de narración breve e intensa cuyo argumento se reduce a un único suceso, de estructura simple y pocos personajes. Trata unas escenas o momentos de la vida. Se basa en la tensión y el efecto final –desenlace- los cuales representan el significado del cuento. Despierta la imaginación del lector a través de deslumbrar un fogonazo impresionante que le apasiona al final.

---

[58]Julio Cortázar, ***art.cit.,*** pág. 410.
[59] ***Ibid.,*** pág. 407.
[60] Julio Durán Cerda, "Sobre el concepto del cuento moderno", **Explicación de textos literarios**, Departamento de Español y Portugués, Universidad de California, 1976, pág. 129.

1.2. Breve panorama sobre la narrativa y el cuento en México y Egipto (1900 - 1960)

La escena política desempeña un papel decisivo en la literatura. México en el siglo XX pasó por un conjunto de vicisitudes políticas hasta el punto de que estalló una revolución en 1910[61] y una guerra llamada Guerra de Cristeros entre 1926 y 1928. En consecuencia, apareció un tipo de novelas que se denominaba "Novela de Revolución".

Cabe señalar cómo se efectuó el cambio de las corrientes literarias en dicha época. A finales del siglo XIX dominaba la corriente modernista[62] encabezada por Nájera, Nervo, Urbina, etc. Pues estos autores se concentraban en lo formal y ornamental[63]. Los modernistas constituyeron una prosa que las generaciones posteriores a ellos habrán de manifestar y refinar según el aire de las diferentes épocas.

A partir del siglo XX, para Luis Leal, aparecieron algunos escritores realistas, como López Portillo y Rojas, Delgado, Rasaba y Gamboa, también se encuentra a

---

[61] Para más informaciones sobre los acontecimientos políticos acaecidos en México durante el siglo XX véase:

- José Miguel Oviedo, ***Historia de la literatura hispanoamericana, 3, Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo,*** Madrid, Alianza, 2001, págs. 155-159.
- Marina Adriana Herrera, "La narrativa mexicana del siglo XX", ***Cómo aprender a ser investigador,*** disponible en: http://comoaprenderaserinvestigador.blogspot.com/2012/05/la-narrativa-mexicana-del-siglo-xx.html, (fecha de consulta: 26/ 08/ 2015).

[62] El modernismo, según Juan Ramón Jiménez: "No fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas [...] Lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud [...] Un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza" R. Gulión en su "Introducción al libro de Juan Ramón Jiménez", ***El modernismo; Notas de un curso,*** México, Aguilar, 1962, pág. 17.

[63] Véase Luis Leal, ***Narrativa y crítica de nuestra América,*** Compilación e introducción de Joaquín Roy, Madrid, Castalia, 1978, pág. 264.

Ángel de Campo, conocido por "Micrós", por sintetizar entre el modernismo y el realismo. Asimismo, se considera el precursor de la novela realista del siglo XX [64].

Se acaba de decir que el Modernismo fue empleado en la literatura mexicana. Quiere esto decir que los literatos mexicanos intentaban seguir los pasos de la literatura mundial y emplear las técnicas literarias nuevas. A partir de 1906 la influencia francesa que predominaba entre los escritores mexicanos se vio enriquecida por la inglesa y la norteamericana[65]. Los jóvenes que ese año se agruparon en torno a la revista ***Savia Moderna*** y después formaron el Ateneo de Juventud escribieron cuentos que no siempre reflejaban la realidad mexicana, como: Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. Estos autores aspiraban a escribir novelas cosmopolitas y, a veces, de naturaleza fantástica.

En 1910, en el discurso inaugural de la reapertura de cursos de la Universidad Nacional, Justo Sierra, hizo notar que debían rescatar la cultura nacional para permanecer abiertos a la cultura universal y no morir de asfixia[66]. El eco de esta generación se dejó sentir hasta 1913, año en que Madero fue asesinado. Los escritores se vieron obligados a documentar e historiar los acontecimientos políticos en su producción literaria. La novela de la Revolución no se caracteriza solamente por abordar temas revolucionarios, sino también se caracteriza por su estilo, lenguaje, estructura, pues todas las técnicas narrativas y elementos componentes son de índole revolucionaria. La primera gran novela revolucionaria es ***Los de abajo*** (1915) de Mariano Azuela. Marina Adriana Herrera comenta que

---

[64] ***Ibidem***.
[65] ***Ibidem.***
[66] Véase Eugenia Revueltas, ***Breve Panorama de la literatura mexicana,*** México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992, pág. 34.

Los de abajo es una novela sugerente de la situación que vivían los campesinos en los latifundios porfiristas, así como, es testimonio de un hombre que, a su pesar, se une a los rebeldes y se convierte en caudillo revolucionario[67].

Entre los principales narradores de la Revolución destacan: José Rubén Romero con ***Mi caballo, mi perro y mi rifle*** y ***L vida inútil de Pito Pérez;*** Rafael F. Muñoz, autor de ***¡Vámonos con Pancho Villa!*** y ***Se llevaron el cañón para Bachimba;*** Gregorio López y Fuentes con ***El indio;*** Martín Luis Guzmán, con su obra ***El águila y la serpiente;*** y Mauricio Magdaleno, autor del libro ***El resplandor*** que –para Eugenia Revueltas- es el ***"más desencantado de la posrevolución, El resplandor, texto extraordinariamente bien escrito y en el que se muestran la corrupción y el arribismo de los que no hicieron la Revolución para favorecer las clases más explotadas"[68].***

La ideología de la Revolución cambió el panorama literario e hizo presente todo lo que parece revolucionario y bélico en toda la historia nacional, de modo que escribieron obras indigenistas, revolucionarias y de protesta social. Así la novela de la Revolución –según José Miguel Oviedo- ***"Sirvió para mostrar los rasgos ocultos del rostro de la comunidad nacional"[69].***

La literatura árabe, en general, y la egipcia, en particular, disfrutan de una evolución en todos sus géneros en lo que respecta a la forma y al contenido, gracias a los cambios políticos que tuvieron lugar en la zona árabe, a partir de la Revolución de 'Orābī (1882). Estos cambios políticos influyeron en otros campos: en la economía, la ideología, la literatura, la cultura, etc. En lo que se refiere a la

---

[67] Marina Adriana Herrera, ***art.cit.***
[68] Eugenia Revueltas, ***op.cit.,*** págs. 35-36.
[69] José Miguel Oviedo, ***op.cit.,*** pág. 159.

literatura, aparecieron dos géneros nuevos: la novela y el cuento con su nueva concepción. Los escritores a finales del siglo XIX empezaron a cultivar estos nuevos géneros literarios.

Maḥmūd Šuraiḥ divide las ideologías literarias de aquella época y resume los esfuerzos de los escritores en cuatro puntos: revivificar las ciencias de la filología árabe y resucitar la literatura clásica; traducir las ciencias modernas; constituir revistas literarias y preocuparse por la imprenta y la publicación; liberar la literatura de sus antiguas ataduras y empezar en nuevos horizontes[70].

La formación de la narrativa árabe empezó en la segunda mitad del siglo XIX a manos de Ŷurŷī Zīdān, y le siguió el escritor egipcio Al-Muelḥī con su obra ***Ḥadīṯ ‘Īsā Ibn Hišām*** (El discurso de ‘Īsā Ibn Hišām) colocando la prosa clásica, les siguió los pasos Muṣṭafā Luṭfī al-Manfalūṭī, autor de ***Al-Naẓarāt*** (Miradas) y ***Al-‘Abarāt*** (Lágrimas), pues son, a juicio de Munā Mījā’īl, unos de los ejemplos más importantes existentes en aquel entonces que muestran que los textos de aquella época dependían en gran medida de textos occidentales[71]. Los intentos de tales escritores no tuvieron éxito en formar una nueva faceta de la literatura moderna. Con la aparición de la novela ***Zaynab*** (1914) de Muḥammad Ḥusain Haikal, la novela egipcia emprendió su auténtica trayectoria. Su importancia consiste, para Maḥmūd Šuraiḥ, en crear auténticos personajes egipcios, imbricándolos dentro de un ambiente local verdadero. Así como, refleja la sensación patriótica y convoca volver a la inocencia connatural[72].

---

[70] Véase Robert B. Campbell, ***op.cit.,*** pág. 76.
[71] Véase Munā Mīj’īl, ***Derāsāt ḥawl al-quiṣaṣ al-qaṣīra lī Naguīb Maḥfūẓ wā Yūsuf Idrīs,*** (Estudios sobre los cuentos de Naguib Mahfuz e Yūsuf Idrīs), El Cairo, Consejo Supremo de Cultura, 2005, pág. 10.
[72] Véase Robert B. Campbell, ***op.cit.,*** pág. 77.

En lo que se refiere a México, cuando se abrió la puerta de la búsqueda en la historia, los escritores se preocuparon por buscar la identidad de los mexicanos. Unos se pusieron de acuerdo sobre el origen indígena, mientras que otros, sobre lo mestizo, olvidándose de lo hispánico y europeo. De ahí, en las décadas 1920 y 1930 se polarizaron estas dos tendencias en la patriotería ramplona y el universalismo hacia un cosmopolitismo esnobista; en otras palabras, los nacionalistas pertenecían a la izquierda, mientras los cosmopolitistas se inclinaban a la derecha o, en realidad, eran políticos[73].

El realismo brutal de los escritores realistas fue rechazado por los escritores identificados con la revista ***Contemporáneos*** (Torres Bodet, Ortiz de Motellano), quienes se interesaban en dar una nueva vida al estilo y a las técnicas narrativas. Asimismo, se preocupaban más por la poesía, sin dar a la narrativa su debido mérito[74]. Sin embargo, las obras tan realistas pertenecen a Efrén Hernández y Agustín Yáñez. Efrén escribió su primera obra ***Tachas*** en 1928. Obra que le dio mucho prestigio dentro del campo de la literatura mexicana. Sus obras, aparte de su propio apoyo a los escritores jóvenes por ser el subdirector de la revista ***América*** en los años cuarenta, captaron la atención de los jóvenes, entre los cuales en aquel entonces estaban Juan Rulfo, Rosario Castellano y Octavio Novaro[75]. Así como, se desplazó de lo anecdótico a lo ornamental, a lo ambiental, a lo inconsecuente, una característica que le hizo predominar entre los nuevos

---

[73] Véase Eugenia Revueltas, ***op.cit.,*** pág. 37.
[74] Véase Luis Leal, ***op.cit.,*** pág. 265.
[75] Véase Itzel Rodríguez, "La vanguardia solitaria: Efrén Hernández", ***Decires, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros,*** vol. 11, Nº. 12-13, 2008, pág. 102.

cuentistas[76]. Itzel Rodríguez ve que es vanguardista por excelencia, una razón por la que se vio rodeado por los escritores jóvenes[77].

Por otra parte, Agustín Yáñez tuvo un éxito ruidoso por su novela ***Al filo del agua*** (1947), que representaba uno de los ejes de la renovación de la narrativa mexicana del siglo XX. Giuseppe Bellini manifiesta:

> **[…] Se trata de un texto abierto a una nueva concepción de la novela por lo que se refiere a la utilización del espacio narrativo, donde se tratan temas tradicionales bastante próximos en su realismo a los tratados por otros escritores, como los españoles de la Generación del 98 […]** ***Al filo del agua*** **representa […] una novedad por lo que respecta a la disposición de los planos narrativos[78].**

En los años veinte se realizó un desarrollo cuentístico en Egipto por parte de los hermanos Taimūr, Maḥmūd Ṭāher Lāšīn e Yaḥiā Ḥaqqī, quienes estaban influenciados por escritores europeos. Maḥmūd Taimūr (1894 - 1973) se considera el fundador del cuento egipcio, con su colección ***Shayj Ŷom'a wā qiṣaṣ ujrā*** (Shayj Ŷom'a y otros cuentos) (1926), pues reflejó el estrato popular y sus aspiraciones. También contó con el análisis psicológico y el conflicto entre la mente y el instinto[79]. Los cuentos de Maḥmūd Ṭāher Lāšīn parecen perfectos y claros. La colección de ***Sujrīyyat al-nāī*** (La burla de la flauta) (1927) se trata de una descripción concreta de los barrios egipcios y de la vida de su gente. Esta configuración idéntica a la sociedad allanó el camino para la aparición de Naguīb

---

[76] Véase Luis Leal, ***op.cit.,*** pág. 256.
[77] Véase Itzel Rodríguez, ***art.cit.,*** pág. 102.
[78] Giuseppe Bellini, ***Nueva historia de la literatura hispanoamericana,*** 3ª ed., Madrid, Castalia, 1997, pág. 550.
[79] ***Ibid.,*** pág. 64.

Maḥfūẓ. Mientras que Yaḥiā Ḥaqqī se considera uno de los mejores escritores egipcios, tanto de la novela como del cuento[80].

De todos modos, los acontecimientos nacionales importantes dejan grandes huellas en la literatura, puesto que las obras escritas tras la Revolución de 1919 son totalmente diferentes de las otras de las de la época pre-revolucionaria. Lo que pasa es que la literatura se volvió más realista y dejó, de una u otra forma, la imitación ciega del Occidente. En consecuencia, apareció una generación denominada "La Escuela Moderna" cuya idea principal, consistía en la independencia ideológica y técnica. La aportación personal de tal escuela se limitó a la literatura y a la música. El realismo puso de relieve la distinción de las capas, la ignorancia, la injusticia social y la opresión[81].

Luego, se destacaron unos pioneros de la literatura árabe, como: Ṭāhā Ḥusain, Ibrāhīm 'Abdel-Qāder al-Maznī, Tawfīq al-Ḥakīm y 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād. Según Maḥmūd Šuraiḥ:

> **Estos autores se preocuparon por configurar los obstáculos de sus sociedades, pues, reflejaron la lucha de los cultos, ya que ellos mismos pertenecían a este sector, [...] contra costumbres y tradiciones arcaicas las cuales servían de piedra de tropiezo para el talento personal. Asimismo,**

---

[80] Véase 'Abdel-Laṭīf al-Arn'aōṭ, "Yaḥiā Ḥaqqī al-qandīl al-laḏī mā zāl nūrūhū mot'al-leqan" (Yaḥiā Ḥaqqī, el candil cuya luz sigue siendo iluminante), ***Al-Bāḥeṯūn, Revista mensual científica, ideológica y cultural***, Nº 45, marzo, 2011, disponible en: http://albahethon.com/?page=show_det&select_page=49&id=1145, (fecha de consulta: 23/ 05/ 2015).

[81] Véase Kurper Shoek, ***Al-ibdā'a al-qṣaṣī 'end Yūsuf Idrīs*** (La recreación literaria de Yūsuf Idrīs), traducción de Ref'at Sallām, 1993, págs. 20 -22.

apuntaron sus sufrimientos en autobiografías a base de novelas. De ahí, alcanzaron un gran adelanto para la novela árabe[82].

Sin embargo, los novelistas de tanto peso de la literatura mexicana en los años cuarenta y cincuenta siguieron los pasos de los anteriores y emplearon nuevas técnicas en sus novelas, entre ellos se puede mencionar a Carlos Fuentes, José Revueltas y Juan Rulfo. Carlos Fuentes es un escritor revolucionario, pero al mismo tiempo no es realista. Escribe sobre el fracaso de la Revolución en su obra ***La región más transparente*** (1958). Fuentes se embarca en la búsqueda de la autenticidad dentro de su mundo. En lo que se refiere a su poética, a juicio de Giuseppe Bellini: ***"Carlos Fuentes funda su indagación y su mensaje esencialmente sobre el lenguaje, repudia el realismo socialista, convencido* [...] *de que en la actualidad la novela es 'mito, lenguaje y estructura'"[83].***

La década de los años cuarenta es muy importante en lo que atañe a la producción literaria de José Revueltas.

Su primera novela *Los muros de agua* (1940) no traspasa unas cuantas experiencias de los presos comunes y perseguidos políticos con quienes vivió José Revueltas. Su vocación experimental lleva a este intelectual a publicar en 1943 *El luto humano,* donde logra importantes aciertos literarios, pues además de aplicar de manera ágil los postulados de su realismo dialéctico juega con la estructura narrativa planteando dos historias y dos planos

---

[82] Robert B. Campbell, ***op.cit.,*** págs. 77 – 78.
"عَمَدَ هؤلاءِ إلى تصوير العَقَبَاتِ فِي وَجْهِ تَطَوُّرِ مُجْتَمَعَاتِهِمْ فَعَبَّرُوا عَنْ صِرَاعِ المُثَقَّفِينَ مثلِهم [...] مع عَاداتٍ وتقاليدَ باليةٍ تحدُّ من تَفَتُّحِ الموهِبةِ الفرديَّةِ، وَسَجَّلُوا معاناتِهم فِي سِيَرٍ ذاتيةٍ بِنَفَسٍ رِوَائِيّ. وحقَّقُوا تَقَدُّمًا كَبِيرًا لِلرِّوَايَةِ العربيةِ".
(La traducción es mía)

[83] Giuseppe Bellini, ***op.cit.,*** pág. 552.

temporales diversos, es en esta novela donde se plasman con claridad los temas revueltianos: la muerte, la desesperanza, el caos [...][84].

En 1944 aparece su colección de cuentos ***Dios en la tierra,*** y en 1949 termina de escribir otra de sus novelas importantes ***Los días terrenales***. Revueltas experimentó la influencia de Faulkner; sus novelas son crudas pero de una notable eficacia en la denuncia de la condición humana, a pesar de reflejar un fuerte compromiso ideológico[85].

El llano en llamas (1953) y ***Pedro Páramo*** (1955) de Juan Rulfo representan uno de los momentos importantes de la narrativa mexicana. La primera obra narra la realidad mexicana en lo que tiene de primitiva, de violenta, de tensión íntima en el mundo rural. Según Emmanuel Carballo, en ***Pedro Páramo***: ***"el autor trasciende los casilleros de la novela que practica y ofrece transfigurados a escala cósmica, los rasgos de un cacique que engloba a todos los caciques"[86].***

En 1940 Yaḥiā Ḥaqqī publicó ***Qandīl umm Hāšim*** (Candil de Umm Hāšim) configurando el oriente contra el occidente, la fe contra la ciencia y el bisturí contra el aceite del Candil, muy arraigado en las tradiciones populares, y el pasado contra el presente[87]. El choque de civilizaciones entre el oriente y el occidente es un tema bien conocido desde la vuelta de Refā'a al-Ṭahṭāwī de París a mediados del siglo XIX.

Es digno mencionar que el realismo llegó a su apogeo en los años cincuenta, es decir, tras la Revolución de 1952. Sayyīd al-Baḥrāwī comenta:

---

[84] América Luna Martínez, "José Revueltas o la utopía contrariada", Universidad Autónoma del Estado de México, Julio, 2006, disponible en: http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/revueltas.htm, (fecha de consulta: 30/ 08/ 2015).
[85] Véase Giuseppe Bellini, ***op.cit.,*** pág. 550.
[86] Citado por Eugenia Revueltas, ***op.cit.,*** pág. 39.
[87] ***Ibidem.***

Creo que el fracaso de las obras tempranas durante la primera mitad del siglo XX se debía a la inconsciencia científica de la diferencia [entre el Mundo Árabe y Europa] por parte de los escritores árabes y a la insistencia en alejarse del modelo europeo o acercarse a él, en cuanto pudieran. Ninguna obra tuvo éxito excepto [...] *'Awdat al-rōḥ* (La vuelta del alma) de Tawfīq al-Ḥakīm, *Qandīl umm Hāšim* de Yaḥiā Ḥaqqī y *Do'ā'a al-karawān* (La oración del ruiseñor) de Ṭāhā Ḥusain [...][88].

La generación de Naguīb Maḥfūẓ, según Ḥāmed Abū Aḥmed, es ***"una sóla entidad que demuestra que la primera mitad del siglo XX en Egipto disfrutó de acontecimientos culturales fuertes y efectivos"***[89]. Esta generación abarca Muḥammad 'Abdel-Ḥalīm 'Abdul-lāh, 'Abdel-Ḥamīd Ŷūda al-Saḥḥār, Amīn Yūsuf Ġurāb, Yūsuf al-Sebā'ī, S'aīd al-'Eriān, Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd, Ibrāhīm al-Werdānī, Maḥmūd al-Badawī, 'Ādel Kāmel, etc. Cabe decir que la década de los años cincuenta se considera el clímax de la novela egipcia realista. No hay que olvidar que la ***Trilogía*** del escritor egipcio nobel se terminó en escribir en 1952 y se publicó en forma de serial en 1954, para ser publicada como libro en 1956 – 1957. ***Al-Arḍ*** (La tierra) de 'Abdel-Raḥmān al-**Šarqāwī**, se publicó en 1954, ***Qiṣṣat ḥubb*** (Historia de amor) de Yūsuf Idrīs, en 1956, y ***Al-M'araka*** (La batalla) de Amīn Rayyān, y ***Al-Ŷabal,*** (El monte) de Fatḥī Ġānim, en 1957.

---

[88] Sayyīd al-Baḥrāwī, ***Al-Anwā'a al-naṯrīyya fī al-adab al-'arabī al-mu'āṣer,*** (Los géneros prosísticos en la literatura árabe contemporánea), El Cairo, Al-Anglo Al-Misriyya, 2003, pág. 10. "وتقْديري أن سببِ فَشلِ الكتاباتِ المبكِّرَةِ، خلالَ النِّصْفِ الأَوَّلِ مِنْ القَرْنِ العشرينَ، كانَ هُو عدمَ وعْيِ الكاتبِ بِهذا الاخْتِلافِ وعيًا علميًا، وحرصَهُم عَلى الابتِعَادِ عنه أو تطويعِهِ للنُّمُوذَجِ الغَرْبِيِّ قدْرَ الإمْكَانِ. ولَمْ ينجحْ إلا "عَوْدَةُ الرُّوحْ" لتوفيق الحكيم، و"قِنْدِيلُ أُمِّ هاشِمْ" لِيَحْيَي حَقِّي، و"دُعَاءُ الكَرَوَانْ" لِطَه حُسَيْن [...]".

[89] Ḥāmed Abū Aḥmed, ***op.cit.,*** págs. 80-81.
"كيان واحد يدل على أن النصف الأول من القرن العشرين عندنا شهد فعاليات ثقافية قوية ومؤثرة". (La traducción es mía)

La preocupación sociopolítica anterior al golpe militar de 1952 creó una generación talentosa y de ideología revolucionaria[90]. Entonces, se debe hablar sobre la literatura de los años cincuenta y la reacción de la vanguardia intelectual respecto del golpe de Estado. El escritor histórico o romántico no tiene problemas a este respecto; pero un escritor realista se ve en un callejón sin salida. Ya que si habla de los males de un antiguo régimen, se considera a sí mismo como adulador, no escritor realista, y si trata los problemas de la nueva sociedad, sufrirá una falta de libertad de expresión, o, incluso, puede ser castigado con la cárcel. Naguīb Maḥfūẓ, según Mercedes del Amo, como muchos grandes escritores de entonces, a la llegada de la Revolución del 52, decidieron en no participar en el nuevo proceso político-cultural del nuevo régimen[91].

Se puede dividir las actitudes de los escritores en tres clasificaciones:

> **La primera está en la base del cambio de actitudes discernibles en Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd, 'Abd al-Ḥamīd Ŷūda al-Saḥḥār e, incluso, en Yaḥiā Ḥaqqī, cambio que puede ser sincero o, por el contrario, optimista. La segunda se manifiesta en las posiciones políticas comprometidas de autores como Al- Šarqāwī, Idrīs o Ġānim, que se reflejan en sus respectivas obras de este periodo. Finalmente, la tercera, en la que aparece ese populismo en autores que pertenecieron a la clase sustentadora de la monarquía, tal es el caso de Maḥmūd Taimūr y Ṯarwat Abāza[92].**

Al-šāri' al-ŷadīd (La calle nueva) de Al-Saḥḥār se considera la primera obra que fue escrita en respuesta al golpe de estado, como creían los escritores de esta

---

[90] Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 28

[91] Véase Mercedes del Amo, "Situación de la novela de los años cincuenta en Egipto", ***Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*** (Universidad de Granada), XXXIV-XXXV, 1 (1985 - 1986), pág. 211.

[92] ***Ibid.,*** pág. 212.

inclinación. ***Azhār al-šawq*** (Las flores del anhelo) de Farīd Abū Ḥadīd, publicada por primera vez en 1948, fue republicada en 1953 para adaptarla a las condiciones sociopolíticas del nuevo régimen.

Al-Ḥarām (Lo prohibido) de Yūsuf Idrīs se trata de una aportación al tema agrario que, a juicio de Mercedes del Amo, es más realista que ***Al-Arḍ*** (La tierra), porque ésta trata la situación económica de distintos grupos en peligro, por una serie de actuaciones administrativas sin mostrar la vida privada de los personajes. Mientras que ***Al-Ḥarām*** se preocupa por todos los factores, tanto sociales y económicos como sociológicos y culturales. La obra de Yūsuf Idrīs trata el conflicto entre las clases de pequeños propietarios y jornaleros del pueblo y los temporeros que han llegado al mismo, y se describen los sucesos conflictivos en el entorno de la vida familiar, privada e íntima de los protagonistas[93].

En los años cuarenta una gran parte de las obras cultivaron el tema del campo, muy lejos de los acontecimientos políticos. Tras los sucesos de 1952 la mayoría de la producción literaria trataba el tema de la ciudad y la vida política y económica de El Cairo.

Hay que distinguir entre obras realistas y otras que contienen acontecimientos realistas. Las novelas de Yūsuf al-Sebā'ī, Ṯarwat Abāẓa, Iḥsān 'Abdel-Quddūs y Muḥammad 'Abd al-Ḥalīm estaban abarrotadas de hechos sociales y nos presentaban un mundo cariñoso, pero que nos llevaban al fondo de la sociedad. Por lo tanto, pertenecían al **Romanticismo Nuevo,** un movimiento que obtuvo una resonancia tras la segunda Guerra Mundial y llegó al cúspide en los años cincuenta concentrándose en adoptar técnicas realistas y románticas, hecho que mostró la

[93] ***Ibid.,*** pág. 218.

diferencia entre este movimiento y el del realismo social crítico encabezado por Maḥfūẓ e Idrīs[94].

La publicación de ***Al-Arḍ*** en 1954 es, con la ***Trilogía,*** la más popular y más conocida de las novelas egipcias, y la aparición, en el mismo año, de la colección de cuentos ***Arjaṣ layālī*** de Yūsuf Idrīs, son dos acontecimientos que la crítica suele señalar como el inicio del realismo social[95].

De ahí, deducimos que los países hispanoamericanos sufrieron una historia cruenta, desde los indígenas hasta las guerras de independencia e incluso las revoluciones armadas. Es bien sabido que la literatura es el espejo de la sociedad que debe reflejar la realidad de la vida del pueblo. La literatura mexicana trató la tiranía, las guerras y las revoluciones como es debido en las obras antes mencionadas. De ahí, se puede dividir cronológicamente la novela de la revolución en tres etapas: pre-revolucionaria, que es la novela escrita hasta finales del siglo XIX; la bélica, es decir, durante la revolución mexicana a partir de 1910, cuya chispa siguió encendida hasta 1917; y la pos-revolucionaria que permaneció hasta finales del siglo XX. La literatura egipcia adquirió una forma particular unos años después de que lo hiciera su homóloga mexicana. Ambas pasaron por etapas diferentes; pero tienen en común un elemento importante: la búsqueda de la identidad del ciudadano. Es una literatura que identifica a la sociedad y tiene compromiso social.

[94] Robert B. Campbell, ***op.cit.,*** págs. 89 – 90.
[95] Mercedes del Amo, ***art.cit.,*** pág. 216.

1.3. Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs: dos autores no tan distintos

1.3.1. Trayectoria vital y literaria

Juan Rulfo es uno de los escritores más relevantes de México. Con sólo dos obras: ***El llano en llamas*** y ***Pedro Páramo*** ocupó una posición muy privilegiada en la literatura latinoamericana contemporánea. Nació el 16 de mayo de 1917 en la casa y hacienda familiar de Apulco[96], municipio de Tuxcacuesco; fue registrado en Sayula, donde se conservó su acta de nacimiento, sin embargo, no sabía nada de Sayula, porque pasó su infancia en la pequeña población de San Gabriel, donde vivió desde 1919 en compañía de sus padres[97].

Rulfo era huérfano y vivió en San Gabriel hasta los diez años, en compañía de su abuela para ingresar luego en un orfanato donde permaneció cuatro años más. Puede afirmarse, sin temor a incurrir en error, que la rebelión de los cristeros fue determinante en el despertar de su vocación literaria, pues el sacerdote del pueblo, con el deseo de preservar la biblioteca parroquial, la confió a la abuela del niño. Rulfo tuvo así a su alcance, cuando apenas había cumplido los ocho años, todos aquellos libros que no tardaron en llenar sus ratos de ocio[98].

Cuando cumplió 10 años fue enviado por su abuela, junto con su hermano Severiano, a un internado en la capital del Estado de Jalisco para continuar sus estudios. En San Gabriel, presenció la revuelta cristera que por estos lugares tuvo

---

[96] Véase Néstor Tenorio Requejo, "Juan Rulfo: dos fechas para recordar", Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo-Lambayeque, ***Umbral, Revista de Educación, Cultura y Sociedad,*** año V, Nº 8, junio, 2005, pág. 78.

[97] Véase Reina Roffé, ***Juan Rulfo, autobiografía armada,*** Barcelona, Montesinos, 1992, págs. 11-16.

[98] Véase Enciclopedia autobiográfica, disponible en: http://www.biografiasyvidas.com/monografia/rulfo/, (fecha de consulta: 11/03/2015).

gran violencia. Después de abandonar el internado en 1932, el joven de 15 años intentó ingresar en la Preparatoria de la Universidad de Guadalajara; pero al encontrarse la institución en huelga, decidió continuar sus estudios el año siguiente. En 1936 trabajó como archivero, después se convirtió en agente de inmigración desempeñando esta labor de 1936 a 1946. En 1943 comenzó a escribir sus trabajos literarios y a colaborar en la revista ***América***[99].

Fue colaborador de la Comisión del Papaloapan y editor en el Instituto Nacional Indigenista en la Ciudad de México de 1954 a 1957. Las dos últimas décadas de su vida las dedicó Rulfo a su trabajo en el Instituto Nacional Indigenista de México, donde se encargó de la edición de una de las colecciones más importantes de antropología contemporánea y antigua de México[100].

Juan Rulfo vivió largo tiempo en el Llano, por lo tanto, se profundizaron sus conocimientos en su naturaleza y su gente. Escribió solamente tres obras literarias: ***El llano en llamas***, ***Pedro Páramo*** y ***La Cordillera***. ***El llano en llamas*** apareció en 1953 y se compone de diecisiete cuentos cortos a los cuales se añadieron, más tarde, dos más: "Macario", "Nos han dado la tierra", "La Cuesta de las Comadres", "Es que somos muy pobres", "El hombre", "En la madrugada", "Talpa", "El llano en llamas", "¡Diles que no me maten!", "Luvina", "La noche que lo dejaron solo", "Acuérdate", "No oyes ladrar los perros", "Anacleto Morones", "El día del derrumbe", "La herencia de Matilde Arcángel", "Un pedazo de noche" y "La vida no es muy seria en sus cosas".

---

[99] Véase Reina Roffé, ***op.cit.,*** pág. 22.

[100] Juan Rulfo, página oficial, disponible en: http://juan-rulfo.com/cronologia.htm, (fecha de consulta 14/03/2015).

Este libro influyó en escritores de toda Latinoamérica[101]. Desde la aparición de su primera obra hubo un acuerdo entre los lectores y los críticos:

> **Rulfo es un narrador excepcional, recrea admirablemente el lenguaje campesino con nuevas técnicas, su temática es vigorosa, auténtica, crítica y todo con una increíble economía de medios [...] En los dos años que siguen a la publicación del libro, Rulfo es considerado como la vanguardia del neorrealismo mexicano, como la vanguardia del folklorismo, como la vanguardia del pintoresquismo, como la vanguardia del indigenismo [...] y como la vanguardia de los escritores comprometidos. Algunos políticos lo alzan como estandarte[102].**

Recibió el ***Premio Xavier Villaurrutia*** en 1957 por su novela ***Pedro Páramo***. En 1970, recibió el ***Premio Nacional de Literatura***, que le fue concedido durante el mandato de Gustavo Díaz Ordaz[103]. En 1980 se le hizo un Homenaje Nacional, se realizó un acto en la Sala Principal del Palacio de Bellas Artes; se inauguró una exposición con su obra fotográfica y se presentó el libro-catálogo de la misma: ***Homenaje Nacional***. Fue galardonado en España con el premio ***Príncipe de Asturias*** en 1983. Juan Rulfo combinó siempre la tarea de escritor y de fotógrafo. Su obra fotográfica más conocida está recopilada en una edición del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1980.

En 1974 viajó a Europa para participar en el Congreso de Estudiantes de la Universidad de Varsovia. Fue invitado a integrarse a la comitiva presidencial

---

[101] Véase Juan Rulfo, ***El llano en llamas y Pedro Páramo***, introducción de Antonio Benítez, Madrid, Casa de las Américas, 1968, pág. I.
[102] ***Ibíd.***, págs. I-II.
[103] Véase Reina Roffé, ***Juan Rulfo, biografía no autorizada***, Madrid, Fórcola, 2012, pág. 159.

viajando por Alemania, Checoslovaquia, Austria y Francia[104]. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

A pesar del éxito que tuvo Juan Rulfo se consideraba a sí mismo como un escritor aficionado[105]. Rehuía el contacto con los intelectuales y mostraba en todo momento desinterés, por los premios, por los reconocimientos y por todo tipo de atenciones. El propio Juan Rulfo dice: ***"En primer lugar, debo decir que no creo en los premios. Ni siquiera en el Nobel"[106].***

Murió víctima de un paro cardíaco el 7 de enero de 1986 en la ciudad de México. En los últimos 30 años, se difundió ampliamente la obra de Juan Rulfo entre los servidores públicos, los alumnos de las diversas instituciones en sus diferentes niveles, las instituciones culturales, y en general, en la ciudadanía sangabrielense.

Asimismo, Yūsuf Idrīs es uno de los escritores egipcios más destacados. Nació el 19 de mayo de 1927 en uno de los pueblos de la provincia de Al-Šarqīyya. Estudió en las escuelas estatales. Después de haber terminado la enseñanza secundaria se ingresó en la Universidad de Ain Shams, Facultad de Medicina, de la cual se graduó en 1951. Pertenecía al Movimiento Democrático de la Liberación Nacional que fue un grupo marxista. Fue detenido después del estallido de la Revolución de los Oficiales en 1952 y puesto en libertad en 1955[107].

---

[104] Secretaría de Educación Pública, "Juan Rulfo, Premio Nacional de Lingüística y Literatura", disponible en: http://www.pnca.sep.gob.mx/es/pnca/Juan_Rulfo, (fecha de consulta: 10/03/2015).

[105] José Emilio Pacheco, "Juan Rulfo en 1959", Entrevista aparecida en ***México en la cultura***, suplemento de Novedades, México, D.F., 20 de julio de 1959, pág. 1.

[106] Juan Rulfo, ***Toda la obra,*** 2ª ed., Madrid, FCE., edición crítica, Claude Fell, Coordinador, 1996, pág. 36.

[107] Véase Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***Yūsuf Idrīs wā al-nuqqād, derāsa fī naqd al-ibdāʿa al-qaṣaṣī,*** (Yūsuf Idrīs y los críticos, estudio sobre la crítica de la recreación literaria), El Cairo, Nahaḍat Misr para Imprenta, Publicación y Distribución, 2010, pág. 12

Durante la carrera universitaria Yūsuf estableció relaciones amistosas con colegas en la Facultad de Medicina, como Moṣṭafā Maḥmūd, Moḥamed Yosrī Aḥmed, entre otros, que escribían cuentos en más de una revista literaria, como: ***Al-qiṣṣa*** (El cuento), ***Al-kāteb*** (El escritor), ***Al-malāyīn,*** (Los millones). Tales amigos le sirvieron de apoyo. Al inicio, Yūsuf intentó seguir sus pasos, pero luego, les precedió a todos. El propio Yūsuf dice: ***"La verdad es que mi encuentro con Yosrī Aḥmed hizo un punto de inflexión importante en mi vida; porque sin su ayuda no habría podido escribir cuentos. Su naturaleza, su vocación y perfeccionamiento del cuento contagian a los circundantes y les animan a escribir"***[108].

Asimismo, conoció al gran poeta Ibrāhīm Nāguī, director de la revista ***Al-qiṣṣa*** (El cuento), y, a 'Abdel-Raḥmān Al-Jamīsī, quien se interesaba por los nuevos talentos; por eso, le animó a publicar periódicamente en la página literaria del Diario ***Al-Miṣrī*** (El egipcio), en 1953, y le ayudó a publicar sus cuentos y a obtener una resonancia ruidosa[109].

Había publicado antes de su graduación un cuento titulado ***L'anat al-ŷabal*** (La maldición del monte) en la revista ***Roz al-Yūsef*** en 1950[110]. Pero ganó mucha fama justo después de la aparición de su colección de cuentos ***Arjaṣ layālī*** (Las noches más baratas) en 1954. Los cuentos de esta colección fueron publicados dispersos en diferentes periódicos y revistas entre 1950 y 1954. El escritor en este libro

---

[108] Ġalī Šokrī, ***Yūsuf Idrīs, Farfūr jāreŷ al-sūr*** (Farfur sin restricciones), El Cairo y Alejandría, Al-Mustaqbal, 1994, pág. 35.
"والحقيقة أن لقائي بيسري أحمد أحدث نقطة التحول الخطيرة في حياتي، فلولاه ما عرفت أن بإمكاني أن أكتب قصة؛ إذ كان من طبيعته ومن فرط حبه وإتقانه للقصة القصيرة (يعدي) من حوله ويشجعهم على كتابتها". (La traducción es mía)
[109] Véase Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***op.cit.,*** pág. 18.
[110] 'Abīr Salāma, "Naddāhat al-kitāba, noṣūs maŷhūla fī ibdā'a Yūsuf Idrīs" (El llamamiento de la escritura, textos desconocidos en la recreación de Yūsuf Idrīs), disponible en: http://khatab38.blogspot.com/2011/06/7.html, (fecha de consulta: 15/05/2015).

configura la miseria, la privación y las lacras que están dentro del alma de sus personajes, a los cuales el autor había escogido de la clase baja[111].

Fāṭima Mūsā, acusó abiertamente a Yūsuf Idrīs de haber pertenecido al comunismo[112], ya que la mayoría de los conservadores detestaban todo movimiento progresista. Yūsuf Idrīs no fue más que un soñador y un amante que amaba a su pueblo más que a sí mismo, también buscaba una nueva senda que le permitiera lograr la libertad y la democracia. Eugenia Gálvez dice al respecto: ***"Conoce doctrinas políticas y soluciones sociales por las que algunos pueblos han intentado resolver los problemas de la miseria y de la injustica. Ama a Egipto más que a sí mismo y quiere para él la liberación de sus lacras y de sus desgracias"[113].***

Al inicio de su carrera literaria Yūsuf Idrīs fue un escritor realista, pero en algún momento recurrió al simbolismo, como medio con el cual pudo transmitir sus mensajes. Sin embargo, los críticos no se ponen de acuerdo sobre la clasificación de su realismo ni de su simbolismo. 'Abdel-Ḥamīd Al-Quiṭṭ se limita a dividir su creación literaria en dos etapas: realista y simbólica, refiriéndose a que el simbolismo aparece en su colección de ***Luġat al-āy āy*** (El lenguaje de la pena), que comprende cuatro cuentos simbólicos, por excelencia: ***Luġat al-āy āy*** (El lenguaje de la pena), ***Qiṣṣat ḏī al-ṣaūt al-naḥīl*** (El cuento del que tiene una voz débil), ***al-lo'ba*** (La jugada) y "Aorta"[114]. Kurper Shoek está de acuerdo con Aḥmed Moḥamed Fu'ād sobre la clasificación antes mencionada; de modo que el

---

[111] 'Abdel-Hamīd 'Abdel-'Aẓīm Al-Qiṭṭ, ***Yūsuf Idrīs wā-l fann al-qṣaṣī*** (Yūsuf Idrīs y el arte novelístico), El Cairo, Dār al-M'aāref, 1980, pág. 134.
[112] ***Ibíd.,*** págs. 129-130.
[113] Yūsuf Idrīs, ***Arjaṣ layālī*** (Las noches más baratas), introducción y coordinación de Eugenia Gálvez Vázquez, traductores varios, Madrid, Imprenta del Instituto Egipcio de Estudios islámicos, 1997, pág. 11.
[114] Véase 'Abdel-Hamīd 'Abdel-'Aẓīm Al-Qiṭṭ, ***op.cit.,*** págs. 131-149.

realismo se ve reflejado en las colecciones siguientes: ***Arjaṣ layālī, Gomhūriyyat Faraḥāt*** (República de Farahat), ***Qā'a al-madīna*** (El fondo de la ciudad), ***Ḥādeṯat šaraf*** (Una cuestión de honor), ***Al-baṭal*** (El héroe), ***Ājer al-duniā*** (El fin del mundo) y ***Al-'askarī al-asuad*** (El soldado negro). Mientras que la segunda etapa está representada en ***Al-naddaha***, ***Luġat al-āy āy*** y ***Bait men laḥm*** (Casa de carne)[115]. Otros críticos clasifican la vida literaria de Yūsuf Idrīs en cinco etapas: realismo romántico, realismo crítico primero, realismo humano, realismo simbólico y realismo simbólico segundo[116]. De todos modos, esto nos deja claro que la carrera literaria de Yūsuf Idrīs se convierte del realismo al simbolismo.

Junto al cuento, Yūsuf Idrīs escribió novelas, obras teatrales y artículos en diferentes revistas y periódicos. Se dedicó plenamente, en la etapa final de su vida, a escribir artículos políticos y sociales. Muchos críticos le pidieron volver otra vez a escribir literatura, pero su trabajo en el periódico de ***Al-Ŷomhūriyya*** de 1960 a 1969, y en ***Al-Ahrām*** a partir de 1969 hasta su muerte en 1991, se lo obstaculizó de una u otra forma. Recopiló estos artículos en dieciséis libros. Fue galardonado con la Orden del Estado de tercera clase en 1969; así como, el Premio del Estado en 1991, es decir, en el mismo año de su defunción.

Yūsuf Idrīs es un autor prolífico que, como queda plasmado arriba, cultivó muchos géneros literario, además, se considera como uno de los renovadores de la literatura árabe, tanto a nivel lingüístico como a nivel temático; ya que abordaba temas que se consideraban en aquel entonces tabús, como: el gobierno, el sexo y la

---

[115] Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 117.

[116] AA.VV., "Ibdā'a Yūsuf Idrīs fī al-quiṣṣa al-qaṣīra, Taḥlīl wā naqd" (La recreación de Yūsuf Idrīs en el cuento, análisis y crítica), Revista de ***Al-Adab Al-Mu'āṣer*** (La literatura Contemporánea), nº 9, 1969, pág. 111.

religión[117]. Todo lo antes mencionado hizo que las obras de Yūsuf se aproximaran a la forma modernista que se difundió en aquella época. Asimismo, consideraba que el escritor no debía alejarse de los problemas ni de los sufrimientos de su pueblo: ***"El alma del escritor está colgada con las almas de su pueblo en una sola horca, o todos están unidos en una sola libertad"[118].***

En el presente trabajo tratamos una de sus colecciones de cuentos que se titula ***Arjaṣ layālī*** que consta de veintiún cuentos cortos: "Arjaṣ layālī" (Las noches más baratas), "Aššahāda" (El testimonio), "Naẓra" (Una mirada), "'Alā Asiūṭ" (A Asiut), "Abū Sayed", "'A-l-māšī" (A la ligera), "Al-haŷŷāna" (La gente del camello), "Al-ḥādeṯ" (El accidente), "Rahān" (Apuesta), "Jamas sā'aāt" (Cinco horas), "Omnīyya" (Deseo), "Um al-dunīā" (Lo mejor del mundo), "Al-murŷīḥa" (El columpio), "Al-ma'tam" (El funeral), "Rob'a ḥawḍ" (¼ plantel), "Mišwār" (Un viaje), "Baṣra", "Al-makana" (La máquina), "Šuġlāna" (Un trabajo), "Maẓlūm" (Oprimido), "Fī al-laīl" (En la noche).

1.3.2. Elementos de recreación

1.3.2.1. Trágica infancia

Es indudable que los acontecimientos importantes se graban en la memoria de los niños. Estos acontecimientos dejan unos impactos que no se borran nunca. Rulfo había perdido a todos sus queridos antes de llegar a la edad de merecer.

Mi abuelo murió cuando yo tenía cuatro años; tenía seis años cuando asesinaron a mi padre porque, tú sabes, después de la Revolución quedaron

---

[117] Véase 'Abdel-Raḥmān Abū 'Aūf, ***Derāsāt fī al-qiṣṣa al-miṣriyya al-mu'āsera*** (Estudios sobre el cuento egipcio contemporáneo), El Cairo, Institución Egipcia General del Libro, 2011, pág. 77.

[118] ***Ibídem***.

"الكاتبُ روحُهُ مُعَلَّقَةٌ بِرُوحِ شَعْبِهِ فِي مِشْنَقَةٍ وَاحِدَةٍ، أوْ فِي بَاقِي حُرِّيَّةٍ واحِدَةٍ". (La traducción es mía)

muchas gavillas [...] Regresaba de una gira cuando fue asaltado y muerto por los gavilleros. Tenía treinta y tres años. Mi madre murió cuatro años después. Entretanto mataron a dos hermanos de mi padre. Luego, casi enseguida murió mi abuelo paterno. Murió de tristeza porque al que más quería era a mi padre, su hijo mayor. Otro tío mío murió ahogado en un naufragio, y así de 1922 hasta 1930 sólo conocí la muerte[119].

De ahí, el tema de la muerte se encuentra plasmado en distintas partes de su obra. Por ejemplo, en la colección de ***El llano en llamas*** se percibe el tema de la muerte en los siguientes cuentos: "La Cuesta de las Comadres", "Es que somos muy pobres", "El hombre", "En la madrugada", "El llano en llamas", "¡Diles que no me maten!", "La noche que lo dejaron solo", "Acuérdate", "No oyes ladrar los perros", "Anacleto Morones", "El día del derrumbe", "La herencia de Matilde Arcángel", etc.

Después de estas repetidas muertes en la familia de Juan Rulfo, fue ingresado en un reformatorio estatal. Decidió documentar todos los sufrimientos mediante unas obras literarias magistrales.

A pesar de que en el caso de Yūsuf Idrīs no había actos de asesinatos o de violencia~~s~~, el escritor sufrió mucho durante su infancia. Su padre se ausentaba mucho de la casa, una consecuencia obligatoria de su trabajo. Su madre le maltrataba, le castigaba por cosas insignificantes y no le concedía una pizca de cariño. Una razón que ~~se~~ le quitó la autoconfianza y le hizo sentir culpable[120]. Sin lugar a dudas, este sufrimiento, según Aḥmed Moḥamed Fu'ād, se considera uno

---

[119] Fernando Benítez, "De una charla con Juan Rulfo" ***Proyecto Patrimonio, Salón de lectura en Español***, disponible en: http://www.letras.s5.com/rulfo170202.htm, (fecha de consulta: 15/ 03/ 2015).

[120] Véase Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 42.

de los elementos principales de su formación literaria, porque siempre lo menciona en sus discursos, reflexiones y cuentos. Cosa que hizo que las primeras fuentes de su imaginación se relacionaran con sus experiencias infantiles[121]. Moḥamed Fatḥī nos dice:

> **La madre de Yūsuf Idrīs –según el propio escritor- no cree en nada; ni en hombres, ni en mujeres, ni en niños, ni incluso en la maternidad. [...] De ahí, no prestó atención digna de mencionar a Yūsuf, desde el momento en que una vecina cristiana se hizo cargo de amamantarle. Yūsuf llegó al punto de describir francamente la crueldad de su madre como salvaje, por su comportamiento común con sus hijos, incluido su castigo a ellos por hacer cosas insignificantes.[122].**

Su experiencia campesina dejó en él muchas huellas que nunca se borraron de su memoria hasta su defunción. Las escenas rurales están, siempre, presentes en sus obras.

Asimismo, la facultad de creación de un escritor puede formarse a través de la convivencia con otras personas que posean esta facultad. En este caso, su padre es el intermediario que hizo crecer dicha habilidad creativa; ya que éste fue magistral en contar y burlón de primera. Esta forma de contar clavó en Yūsuf, desde

---

[121] Véase Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***op.cit.,*** pág. 15.

[122] Moḥamed Fatḥī, "Yūsuf Idrīs. Al-āṣefa" (Yūsuf Idrīs. La tempestad), ***Dār Ajbār Al-Adab,*** disponible en: http://www.masress.com/adab/3633, (fecha de consulta: 28/03/2015).
"كانتْ أُمُّ يُوسُف- وِفْقًا لِوَصْفِهِ- لا تُؤْمِنُ بِشَيءٍ فِي الوجودِ. لا بالرجالِ ولا بالنساءِ ولا بِالأطفالِ ولا بالأُمُومَةِ، [...] ومِن هُنا لَمْ تَمْنَحْ يوسف اهْتِمَامًا ذَا بَالٍ مُنْذُ أَنْ تَوَلَّتْ جارةٌ مسيحيةٌ إرْضاعَهُ. وقدْ وَصَلَ يُوسُف فِي مَجَالِ الحَدِيثِ عَنْ قَسْوَةِ أُمِّهِ إلي أنْ وَصَفَهَا صراحةً بـ"المُتَوَحِّشَة" لِسُلُوكِهَا عُمُومًا مَعَ أَوْلَادِهَا، بِمَا فِي ذَلِكَ عِقَابُهُمْ عَلَى أَقَلِّ هَفْوَةٍ [...]." La traducción es) (mía

pequeño, la afición de escuchar los cuentos de su padre[123]. Así como, su abuela materna poseía la misma destreza a la hora de contarle cuentos y leyendas.

Yūsuf Idrīs encontró en la casa de su abuela muchos cuentos de bolsillo, doscientas series policíacas y otros libros, como: ***Las mil y una noches, El discurso de 'Isā Ibn Hišām*** y ***Abū Zaīd Al-Hilālī***. Asimismo, leyó todos estos libros aproximadamente en tres años[124]. A pesar de la exageración que puede girar en torno al número de los libros mencionados, esto demuestra que nuestro escritor egipcio había leído mucho antes de producir su propia creación; esta vocación por la lectura desempeñó un papel decisivo en formar su talento y su afición literaria.

Yūsuf Idrīs sufría una falta de cariño, en el momento en que sus compañeros vivían al amparo de sus padres. Los padres de Yūsuf eran figuras, casi ausentes, y, por consecuencia, se trasladó a la casa de sus abuelos, como si fuera huérfano. Ésto le aumentó la angustia y le obligó a enfrentarse con la vida, aún muy pequeño, a la edad de doce años:

> **Crecí fuera del marco familiar, me interesé por la sociedad exterior. Me confronté a la vida directamente, hasta que llegué a vivir solo cumpliendo solamente doce años. Me trataba con una sociedad entera y me defendía a mí mismo. Cuando mi hermano menor vino a vivir conmigo, me vi responsable de él. Cobraba treinta piastras mensualmente, deseaba comer *t'amiyya*, pero no me atrevía a comprar un solo trozo cuyo precio era un centavo (mil-lim)[125].**

---

[123] Véase Rašād Kāmel, ***Zekraīāt Yūsuf Idrīs*** (Los recuerdos de Yūsuf Idrīs), El Cairo, El Centro Egipcio-Árabe, 1991, pág. 109.
[124] Véase Ġali Šokrī, ***Yūsuf Idrīs, Farfūr jāreŷ al-sūr*** (Farfur sin restricciones), El Cairo y Alejandría, Al-Mustaqbal, 1994, pág. 35.
[125] Moḥamed Fatḥī, ***art.cit.***

Como hemos visto, las cosas que pasan ante un niño se graban en la memoria, sean lo que sean. En el caso de Rulfo la violencia y los actos de asesinato se volvieron temas en su producción literaria. Lo mismo ocurrió con Yūsuf; de modo que la crueldad de la madre, la lejanía del padre y la pobreza convirtieron al niño en una criatura independiente y aislada. Asimismo, el modo de vida que recibió en la casa de su abuela sirvió de ayuda en mejorar la capacidad creativa del niño.

1.3.2.2. Afán inagotable por la lectura

Sin lugar a dudas, la lectura es un alimento inagotable del alma. Los niños aficionados por la lectura adquieren rápidamente la facultad de la escritura. La guerra de los cristeros le tocó a Juan Rulfo en el pueblo en que vivía y en Guadalajara, entre los años 26 y 29. Cuando estalló esta guerra Rulfo tenía 8 años. Leyó todos los libros que el cura de San Gabriel había dejado a guardar en la casa de su abuela[126].

La literatura mexicana no tenía ningún valor. La novela de la Revolución se consideraba como reportaje de ciertos hechos. La tendencia era leer literatura de otros países. En las escuelas, se estudiaba la literatura española: Pereda, la generación de 98, etc. Según el mismo Rulfo:

"نَمَوْتُ خارجَ إطَارِ العائِلَةِ وشُغِلْتُ بالمجتمعِ الخارجيّ.. واجهتُ الحياةَ مباشرةً، حتَّي سَكَنْتُ وَحْدِي وَلَمْ أَكُنْ قَدْ تَجَاوَزْتُ الثانيةَ عشرةَ مِنْ عُمْرِي، أَتَعَامَلُ مع مجتمعٍ كاملٍ، أُدَافِعُ عنْ نَفْسِي. وعِنْدَمَا جَاءَنِي أَخِي الأَصْغَر وَسَكَنَ مَعِي، أصبحتُ مسئُولًا عنه. وكنتُ آخُذُ ثلاثينَ قِرْشًا فِي الشَّهْرِ، تَهْفُو نَفْسِي إِلَي الطَّعْمِيَّة فَلا أجرؤُ عَلي شِرَاءِ قُرْصٍ ثمنُه مِلِّيمٌ". (La traducción es mía).

[126] Véase Reina Roffé, ***Juan Rulfo, Autobiografía armada, ed.cit.,*** pág. 16.

Sabía que ése era el retraso de la literatura latinoamericana: que estábamos absorbiendo una literatura que era ajena a nuestro carácter, a nuestro modo de ser. Una de las razones de que no haya literatura en Hispanoamérica es porque aquí el escritor no tiene resueltos sus problemas elementales. La gran novela de acá no podría hablar de otra cosa que no sean la miseria y la ignorancia[127].

A Rulfo no le resultó suficiente leer en la literatura española; empezó a comprar libros de las literaturas universales. Cuando, en 1955, apareció ***Pedro Páramo*,** la única novela que escribió Juan Rulfo, el acontecimiento señala el final de un lento proceso que ocupó al escritor durante años y que aglutina toda la riqueza y la diversidad de su formación literaria. Una formación que asimiló deliberadamente las más diversas literaturas extranjeras, desde los modernos autores escandinavos, como Halldor Laxness y Knut Hamsun, hasta las producciones rusas o estadounidenses[128]. Leyó mucho en la literatura rusa, literatura que venía traducida y editada en España, pero no española. Al mismo tiempo que se editaba la literatura rusa, se editaba la literatura norteamericana. Se conocía a Dos Passos, a Sinclair Lewis, a Elmer Rice, y a Hemingway[129]. También en una entrevista con Fernando Benítez dice el mismo Rulfo: ***"Yo comencé a leer a Korolenko, al Sachka Yegulev de Andreiev que estaba de moda. Hoy me resulta enfadoso. Tiene Andreiev cosas mejores como Océano y sus cuentos. Logré reunir ocho tomos de sus cuentos. Por supuesto, en aquella época leía a Hansum, a Selma Lagerloff, a Ibsen"[130].***

---

[127] ***Ibíd.,*** pág. 20.
[128] Biografías y vidas, Juan Rulfo, disponible en: http://www.biografiasyvidas.com/monografia/rulfo/, (fecha de consulta: 3/03/2015).
[129] Véase Reina Roffé, ***Autobiografía armada, ed.cit.,*** págs. 20-21.
[130] Fernando Benítez, ***art.cit.***

A este respecto se puede comparar entre Rulfo e Yūsuf Idrīs. Hemos mencionado antes que Yūsuf, cuando era niño, leyó obras policíacas y populares en casa de su abuela. Sin embargo, sus horizontes se ampliaron más después de haber leído a escritores universales. Los conflictos políticos y las crisis económicas, en aquel entonces, obligaron a la mayoría de los escritores a escribir literatura realista que pusieran de relieve el sufrimiento en que vivían los pueblos. Un ejemplo típico de lo que decimos es la literatura rusa, que fue la inspiradora de muchos literatos. El escritor egipcio leyó mucho, tanto a literatos rusos como a otros extranjeros. No es preciso que el escritor egipcio los imite, sólo le basta estar al corriente de la literatura mundial. En este sentido dice Eugenia Gálvez:

> **Como la mayoría de los escritores egipcios realistas, se sintió fascinado por los autores rusos anteriores a la revolución [...] y fueron ellos los que más influyeron en la Nueva Escuela de narrativa, sobre todo en vehículo francés. Y es que hay una serie de aspectos comunes entre dichos autores y el que nos ocupa: denuncia, ensoñaciones, misticismo, espiritualidad, etc., que hace de la literatura rusa una fuente inagotable de inspiración. Aunque hay que decir que en el caso de Yūsuf Idrīs, como en el de otros tantos, él sigue sus propios cauces[131].**

Aḥmed Moḥamed Fu'ād nos indica que Yūsuf leyó a veintena de escritores universales, como: Maupassant, Chimov, Edgar Allan Poe, Andreev, Máximo Gorki, Hemingway, Cervantes, entre otros[132].

De todos modos, cabe señalar que él leyó mucho en la literatura mundial, un hecho que le ayudó a formar la faceta de su creación literaria.

---

[131] Yūsuf Idrīs, ***Arjaṣ layālī,*** introducción y coordinación de Eugenia Gálvez, ***op.cit.,*** pág. 13.
[132] Véase Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***op.cit.,*** págs. 19-20.

De ahí, deducimos que ambos autores tenían un afán inagotable por la lectura. Leyeron tanto en la literatura nacional como en la universal y estaban influidos por la literatura rusa que encabezaba la corriente realista en aquel entonces. Por lo tanto, las convergencias temáticas propuestas entre ambos se deben, en gran medida, a las fuentes que formaron su talento literario.

1.3.2.3. Índole del trabajo

En lo que se refiere a los trabajos que ocupó Rulfo, hay dos factores importantes que le sirvieron de ayuda: el primero fue trabajar en la Gobernación de Inmigración como agente que revisaba los documentos de los extranjeros[133]. El escritor mexicano trabajó en esa institución a los dieciocho años. Luego entró en una compañía de fabricación de llanta de hule a los treinta y dos. Miguel Briante dice: **"[…]** ***usted estaba comisionado en un sitio, pero de allí podía movilizarse fácilmente porque, como había columnas volantes que abarcaban todo el país, uno se iba de una parte a otra. Fue un largo viaje de unos dos, tres años"***[134]**.**

El segundo factor consiste en el tiempo de ocio. Cuando Rulfo fue a Guadalajara no había trabajo, sólo burocracia. Además, cuando estaba en D.F. (Distrito Federal), en el archivo de Migración, encontró el mejor modo de que a uno le dejen tranquilo, en un archivo, nadie los hace caso a los archiveros. Por lo tanto, la soledad le dio la oportunidad de escribir en los diferentes géneros literarios. Rulfo era, por su naturaleza, introvertido; de modo que no establecía

---

[133] Véase Reina Roffé, ***Juan Rulfo, Autobiografía armada, ed.cit.,*** pág. 21.
[134] Miguel Briante, "Rulfo: El silencio interrumpido", reportaje publicado en dos entregas en los números 160 y 161 del 11 y el 18 de julio de 1968 de la revista ***Confirmado,*** Buenos Aires, año IV, págs. 40-43. Citado por Reina Roffé, ***Autobiografía armada, op.cit.,*** pág. 22.

relaciones amistosas con nadie. Por consiguiente, se encontraba solo en el trabajo y después de las horas de trabajo también. A él no le importaba la resonancia ni la fama. Según Antonio Benítez: ***"Rulfo no dice nada, huye de las tertulias y los cocteles de Ciudad México –donde es necesario mostrarse- y anda ensimismado y bohemio sin importarle que sus libros estén traducidos a un montón de idiomas"***[135].

Por otra parte, el oficio de Yūsuf Idrīs como médico le sirvió de apoyo en su oficio como escritor. Se puede observar unas huellas de médico en algunos de sus cuentos y novelas, como: ***Šaījūja bedūn ŷunūn*** (Envejecimiento sin locura), ***Al-'askarī al-aswad*** (El soldado negro), ***Luġat al-āy āy*** (Lenguaje de pena), ***Al-'amaliyya al-kobrā*** (La operación mayor), etc. Estas huellas se ven reflejadas tanto en la temática como en los términos. Hemos dicho anteriormente que Yūsuf Idrīs leyó a muchos escritores universales. Claro que el estudio de medicina se hace en Egipto en inglés, esto quiere decir que fue otra ventaja en su educación, que le sirvió de ayuda para leer a escritores universales.

Cada experiencia deja una huella en el alma, pero su trabajo como médico dejó en él muchas huellas, como la ***unidad orgánica,*** que pasó a ser en la literatura, ***unidad temática;*** la lectura de la realidad, tal y como lo aprendió en la anatomía; la capacidad de la convivencia, la cual obtuvo de la estrecha relación, establecida entre los enfermos y los médicos; el conocimiento profundo del ser humano que es uno de los objetivos de la medicina y su cercanía al sufrimiento de los enfermos y la vida del hombre que está en una situación lamentable[136].

---

[135] Juan Rulfo, ***El llano en llamas y Pedro Páramo, ed.cit.,*** pág. I.
[136] Véase Moḥamed Fatḥī, ***art.cit.***

Al fin y al cabo, encontramos que la ocupación laboral de ambos influyó mucho en su literatura, aunque de dos maneras tan distintas. Para Rulfo el trabajo le concedió mucho tiempo de ocio. Mientras que el trabajo de Yūsuf Idrīs cambió su naturaleza, y esto se ve claro en el tratamiento de las acciones.

1.3.2.4. Conflictos políticos

Las crisis políticas desempeñan un papel importantísimo en formar la faceta creativa de nuestro autor mexicano. En sus obras están presentes las revoluciones y las guerrillas que tuvieron lugar en México. Por lo tanto, podemos decir que fueron un material fértil e inspirador para Rulfo. Estos conflictos políticos le dejaron unas lacras internas incurables, debido a la muerte de sus parientes y le obligaron a vivir una vida miserable. Nos basta citar lo que el propio Rulfo comenta: ***"La guerra de los cristeros me tocó a mí"***[137]**.** La revolución armada, según Rulfo, se trataba de una guerra del pueblo contra el Estado que se terminó con su fracaso y la restricción tan estricta impuesta por el Estado, incluso contra los curas:

> **[…] y allí iban los hombres a matarse. La revolución cristera fue una guerra intestina que se desarrolló en los estados de Colima, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Guanajuato contra el gobierno federal […] Los curas no podían hacer política en las administraciones públicas, en donde las iglesias eran propiedad del Estado, como son actualmente**[138]**.**

Yūsuf Idrīs es un escritor revolucionario. Desde temprana edad participaba en manifestaciones, protestas y en todos los movimientos que reclamaban un bienestar para el pueblo. Por lo tanto, acogió con satisfacción la Revolución de los Oficiales

---

[137] Reina Roffé, ***Autobiografía armada, ed.cit.,*** pág. 15.
[138] ***Ibíd.,*** pág. 14.

en 1952. Más tarde, se vieron frustradas sus ilusiones que puso en el líder Nāṣer. No buscaba paz para su país solamente, sino también para todo el Mundo Árabe. Eugenia Gálvez comenta: ***"Esta misma vitalidad que alienta su actividad política [...] le hará tomar parte en la independencia argelina (1961) cubriendo la información de la guerra para el periódico Al-Gumhuriyya. La búsqueda incesante de la justicia y su frustración al no hallarla, dañarán a la larga su cuerpo y su mente"***[139].

Había pertenecido antes de la Revolución de los Oficiales en 1952 a la corriente marxista. Por lo tanto, sus obras se caracterizaron por el enfrentamiento directo contra las contradicciones y los errores de la Revolución. Sin embargo, escribió, en una época en que la política era un tema recurrente, de temas revolucionarios. Luchó contra la monarquía, los gobiernos de la minoría y la ocupación inglesa. Fue un líder en las manifestaciones y huelgas acaecidas en los años 46, 48 y 51[140].

La conciencia de Yūsuf Idrīs se muestra en la entrevista que concedió al periodista Rašād Kāmel, en la cual dijo:

> **No olvides que llevamos una actitud un poco preocupada por la Revolución del 23 de Julio. Puesto que nos dio miedo que fuera un golpe militar que acabara con el movimiento nacional. Por eso, escribí un cuento que causó, más tarde, una crisis: "Al-haŷŷāna", que cuenta que un día un pueblo egipcio al levantarse encontró que los soldados de Al-haŷŷāna se habían apoderado del mismo y asustaron a la gente**[141].

---

[139] Yūsuf Idrīs, ***Arjaṣ layālī,*** introducción y coordinación de Eugenia Gálvez Vázquez ***op.cit.,*** pág. 10.
[140] Véase ʻAbdel-Raḥmān Abū ʻAūf, ***op.cit.,*** págs. 76-79.
[141] ***Ibíd.,*** pág. 85.

Las circunstancias políticas cruciales y los cambios radicales que tuvieron lugar en la sociedad egipcia, tenían un impacto sobre la creación literaria de Yūsuf Idrīs. Por ejemplo, durante la Agresión Tripartita contra Egipto en 1956 escribió obras que trataban la heroicidad y el patriotismo, como: ***El héroe, La herida, verdadero***, etc.[142] Esto quiere decir que el ambiente político y social influyeron directamente en las inclinaciones temáticas y artísticas de Yūsuf Idrīs.

Así, cabe mencionar que Juan Rulfo pudo, con maestría, configurar estos hechos políticos en su colección de ***El llano en llamas***, como por ejemplo: en "El llano en llamas", "La noche que lo dejaron solo" y "El día del derrumbe". De ahí, podemos decir que Juan Rulfo, en su colección de cuentos, es realista de primera. Asimismo, hay muchos factores que desempeñaron un papel importante en la elección de los temas de los cuentos del escritor egipcio. Estos factores, en su conjunto, formaron su creación literaria, sean cuentos, novelas, u obras teatrales.

[142] Véase Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***op.cit.,*** pág. 22.

II. Capítulo segundo

La realidad social: convergencias y divergencias temáticas

En este capítulo vamos a hablar del entorno social conforme a los cuentos de ambos autores. Como no hay relación histórica entre ambas colecciones ni ambos autores, contaremos, en nuestra comparación, con la metodología americana que se basa en la crítica y se preocupa por mostrar los puntos de convergencia y divergencia en las obras objeto de estudio. Asimismo, este capítulo se compone de siete puntos: El entorno social y los cuentos de ambos autores, la pobreza y la perdición, la postura de ambos autores ante la muerte de los personajes, las circunstancias sociales y la voluntad de los personajes, el comportamiento de los esposos y su impacto en la nueva sociedad, dialéctica del pesimismo y el optimismo, y al final, la injusticia y la marginación. Vamos haciendo esta comparación por la gran importancia que tiene en crear una especie de aproximación entre las diferentes culturas.

2.1. El entorno social y los cuentos de ambos autores

Vamos a mostrar en las próximas líneas la realidad social en los cuentos de ***El llano en llamas,*** de Juan Rulfo y los de ***Arjaṣ layālī,*** de Yūsuf Idrīs. Primero, pensamos en el porqué de la preferencia del cuento. Una colección puede contener más de 20 cuentos, es decir, más de veinte temas diferentes; lo que cubre un gran sector de la vida en una sociedad. Es una explicación general de la vida de algún país en un tiempo determinado. Otra cosa que se puede añadir, es la brevedad del cuento. En una entrevista realizada y publicada en ***Ājer Sā'a*** (Última Hora), en 1968, Yūsuf Idrīs fue preguntado por la razón por la que escribía cuentos, a lo que contestó: ***"El chiste es breve, concentrado y siempre expresivo. Cuando se cuenta, provoca gran alboroto en la sociedad. El chiste se trata de un cuento***

muy corto, vital y llamativo […] Las cosas deben ser dulces y concisas. Por eso, creo que es natural, para mí, escribir cuentos"[143].

En lo que se refiere al realismo social, podemos decir que es una corriente literaria que pone al descubierto algunos problemas, situaciones o sufrimientos de la gente. Mientras que la realidad es el concepto o el contenido de esta corriente. En consecuencia, algunos realistas se preocupan por describir una situación como lo es, sin exageraciones ni cambios. Incluso en lo que atañe al lenguaje o a las costumbres que se consideran, a su juicio, un material que se debe documentar, como parte de la historia del pueblo. Miguel Manrique hace una pregunta a ese respecto y contesta:

> **¿Es la narrativa de Rulfo costumbrista? Aunque esta escuela haya caído en desuso, a cada momento encontramos obras que con todos los honores merecen dicho título. Rulfo es un escritor de la tierra, de su tierra, impregnado de su paisaje y psicología. Parte de Méjico y vuelve a él, casi sin pasar por otras latitudes en busca de analogías[144].**

Tanto Rulfo como Yūsuf Idrīs, en la primera etapa literaria, son realistas por excelencia. Aquél configuró la situación de México en la primera mitad del siglo XX como la veía: una sociedad que sufría pobreza, injusticia, marginación, racismo, matanzas, revoluciones, etc. Mientras que Yūsuf Idrīs, en palabras de Ṭāhā Ḥusain, es un escritor que refleja su comprensión profunda de la vida, así como documenta los grandes sucesos. Asimismo, es un médico que, al escribir,

---

[143] Citado por Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 145.
"فالنكتةُ مختصرةٌ، مركزةٌ، ومعبرةٌ دائمًا: وعندما يتم إطلاقُها تثير ضجةً كبرى في المجتمع. إن النكتةَ قصةٌ بالغةُ القِصَر، ولكنها أيضًا قصةٌ حادةٌ مفعمةٌ بالحيويةِ وخاطفة [...] ويجب أن تكون الأشياءُ حلوةً وموجَزةً. ولهذا فأعتقد أنه من الطبيعي – بالنسبةِ لي- أن أكتب قصصًا قصيرةً". (La traducción es mía)

[144] Miguel Manrique, "A orillas de la vida y de la muerte", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 91.

entiende el significado, como sabe diagnosticar las enfermedades a la hora de examinar a los enfermos. Otra característica del mismo autor consiste en su inclinación a retratar la vida social, sus penas y esperanzas, y las reuniones de la gente, como se ven en la realidad[145].

Rulfo se inspiraba en el mundo real. El autor mexicano en una de las pocas entrevistas que realizó, afirmó la necesidad de recrear un mundo conocido y real.

> **Reportero. ¿Por qué usted usó siempre como escenario los pueblitos, las rancherías?**
>
> **Rulfo. Porque es lo que conocí.**
>
> **Reportero. ¿Un escritor debe escribir solamente acerca de lo que conoce?**
>
> **Rulfo. Desde luego, eso es lógico.**
>
> **Reportero. ¿Y la imaginación?**
>
> **Rulfo. Imaginar es recrear la realidad. Para imaginar, primero hay que conocer"[146].**

El llano en llamas afirma con vigencia dramática la idea de Zum Felde de que ***"La verdadera historia –la intrahistoria- la escriben los novelistas"[147].***

Isabel de Armas menciona que el propio Rulfo dijo: ***"Elegí la ficción, porque creo que en un escritor lo importante es su poder imaginativo. La fuerza de la***

---

[145] Véase AA.VV., ***Dr. Yūsuf Idrīs bi qalam hā'ulā'a*** (Dr. Yūsuf Idrīs por estos autores), El Cairo, Dār Miṣr le-l-ṭebā'a., 1986, págs. 6-8.

[146] Iván Restrepo Fernández: "La cacería de Juan Rulfo", en ***Mundo Nuevo,*** Núm. 39-40, Venezuela, Caracas, (Septiembre-Octubre de 1969), pág. 44.

[147] Alberto Zum Felde: ***Índice crítico de la literatura hispanoamericana,*** Méjico, Guaranía, 1959, págs. 8-9.

imaginación es tan poderosa que puede acondicionar los hechos reales"[148]. Para esclarecer más esta idea vamos a mencionar un ejemplo de "Luvina", un cuento de la colección de ***El llano en llamas:***

> **Porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice…**
>
> **Y mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas.**
>
> **Los niños que han nacido allí se han ido…**
>
> **Apenas les clarea el alba y ya son hombres.**
>
> **Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina.**
>
> **Así es allí la cosa.** (***El llano en llamas,*** pág. 126)

Rulfo nos configura una escena de la vida del pueblo mexicano. Luego pretende explicar cómo van las cosas allí:

> **Sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, con un marido que anda donde sólo Dios sabe dónde […] Vienen de vez en cuando como las tormentas de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y uno como gruñido cuando se van […] dejan el costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos sino al año siguiente, y a veces nunca […] Es la costumbre.** (***Ibidem***)

Es evidente que Rulfo conoce bien las costumbres de su pueblo y las narra de una forma imaginativa, relatando las cosas sin determinar ciertos personajes ni conocidos. Narra la historia de la tristeza de su pueblo y de sí mismo en boca del

---

[148] Isabel de Armas, "Todos llevan su dolor a cuestas", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, págs. 67-68.

narrador del cuento: ***"Allá viví. Allí dejé la vida… Fui a ese lugar con mis cuentos cabales y volví viejo y acabado"*** (***Ibid.,*** pág. 122).

Carmen de Mora comenta al respecto: ***"Estos son, por ejemplo, la manera de explicar la tristeza de Luvina, recurriendo a la personificación mito-poética de sus habitantes"***[149].

Cada uno de los autores realistas tiene su propia visión sobre la realidad. La visión de la realidad mexicana en Rulfo consiste –como dice Carlos Blanco Aguinaga- en la tensión angustiosa interior y la violencia externa. Esa realidad fatalista, estática, de hombres y mujeres solos, hacia adentro[150].

Para acercarnos más a la realidad literaria de Rulfo, vamos mencionando una descripción de la colección de ***El llano en llamas.*** Isabel de Armas dice que son:

> **Cuentos de desamor, soledad, miedo, desesperanza. Cuentos cuyos personajes, carentes de acción, piensan y recuerdan su condición humana con miedo, odio y remordimiento. Todos, todos los personajes de los cuentos de Rulfo llevan su pesado fardo de dolor a cuestas. Unos consiguen llevar su peso más a pulso; los más, lo arrastran[151].**

Además del gran desafío en torno a la recreación literaria, la visión de Rulfo respecto a México sigue la línea de los narradores de la Revolución de los Cristeros (1926-1928). ***"Es una visión profundamente escéptica, cargada de muchos desengaños. Desde sus cuentos 'Nos han dado la tierra', '¡Diles que no***

---

[149] Carmen de Mora, ***En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo,*** 2ª. ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pág. 170.
[150] Véase Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", ed. de J. Lafforgue, en ***Nueva Novela Latinoamericana,*** Núm. I, Buenos Aires, 1972, pág. 97.
[151] Isabel de Armas, ***art.cit.,*** pág. 68.

me maten!', o 'El día del derrumbe'. Se pueden destacar, sin la menor dificultad, algunas críticas sin concesiones a la situación política"[152].

Todo lo que dijimos estaba ya dado en el libro de ***El llano en llamas.*** Según Eduardo Tijeras, Rulfo describe ***"Los campesinos decepcionados con la reforma agraria, la esterilidad, la pobreza, la prostitución, el leit motiv de las violaciones patronales (políticas y sexuales), el crimen y la muerte"[153].***

En el cuento de "Nos han dado la tierra" se relata una historia de un conjunto de gente muy joven que se presentaron al Gobierno, el cual les dio una parcela de tierra estéril donde no había agua, ni lluvia ni nada. Luis Harss dice al respecto: ***"La reforma agraria empeoró las cosas. Fue muy desorganizada. La tierra, más que entre los campesinos, se distribuyó entre los obrajeros, carpinteros, albañiles, zapateros, peluqueros […] La prueba está en que hasta la fecha los campesinos no tienen tierras"[154].***

Asimismo, el relato que da título al libro "El llano en llamas" es –según Eduardo Tijeras- un episodio de crueldad que gira en torno a las tropas federales. Asemeja un fragmento de las crónicas de Indias, salvando distancias cronológicas y los matices de un lenguaje que ya ha asumido la transculturación entre invasores y población indígena[155]. De ahí, deducimos que Juan Rulfo arroja la luz sobre la sociedad en que vive; pero de una manera que puede hacer que un lector piense en acciones míticas y del más allá.

---

[152] Arturo Azuela, "Perfiles de Juan Rulfo", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 48.
[153] Eduardo Tijeras, "Notas de relectura", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, págs. 53.
[154] Luis Harss, ***Los nuertros,*** Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, pág. 316.
[155] Véase Eduardo Tijeras, ***art.cit.,*** pág. 53.

En lo que se refiere a Yūsuf Idrīs, la realidad parece obvia en todos los componentes de sus cuentos: personajes, acciones, ambientes, diálogos, incluso en el lenguaje. En el volumen de ***Arjaṣ layālī***, se encuentra el cuento "Cinco horas" en el que se adivina el estallido de la Revolución a manos del ejército egipcio. Yūsuf Idrīs lo escribió en los años de turbulencia política justo después del incendio de El Cairo, en enero 1952 y la promulgación de la ley marcial. Según 'Abdel-Raḥmān Abū 'Auf esta obra trata los últimos momentos de la vida de uno de los oficiales patrióticos, 'Abdel-Qāder Ṭāhā, quien fue asesinado por las milicias del Palacio Real en la época del rey Fārūq; porque era revolucionario. Yūsuf Idrīs, en aquel tiempo estaba en el último año en la Facultad de Medicina y se entrenaba en el hospital de Al-Qaṣr al-'Ainī; por lo tanto, intentó salvar la vida del oficial, pero no pudo. Es un cuento poético e intensivo, en el cual el médico hablaba con el herido reflejando la corrupción del régimen real. Veneró su sacrificio y describió su cara morena como un símbolo del porvenir que, de hecho, se volvió realidad en julio de 1952[156].

Algunas personas tras el movimiento de 1952 no sintieron ni siquiera la menor mejora en la época de los militares; porque las detenciones se volvieron aleatorias, y una mordaza se puso en cada boca. Una razón que empujó a Yūsuf Idrīs a escribir "Al-haŷŷāna". El propio escritor egipcio confesó para un periodista:

> **No te olvides de que nuestra actitud hacia el 23 de julio estaba impregnada de preocupación; teníamos temor de que la revolución se convirtiera en mero golpe de Estado a fin de acabar con el movimiento patriótico. Por consiguiente, escribí el cuento que creó una crisis, "Al-**

[156] Véase 'Abdel-Raḥmān Abū 'Auf, ***Fuṣūl fī-l-siāsa wā-l-ṯaqāfa wā-l-adab,*** (Episodios en la política, la cultura y la literatura), El Cairo, Al-Hay'aa al-miṣrīyya al 'āmma le-l-kitāb (Institución Egipcia General del Libro), 2001, pág. 197.

haŷŷāna" (Los soldados del camello), que cuenta cómo el pueblo egipcio se despertó un día viendo que los soldados de Al-haŷŷāna se habían apoderado de él sembrando el terror en los corazones de su gente[157].

Yūsuf Idrīs dice también en el cuento:

Temblaban muchos corazones, lloraban las mujeres, sollozaban las viejas. Los gritos se difundieron en la aldea rasgando los oídos, mordidos por las voces que pedían refugio, se apresuraban y corrían[158]. (Arjaṣ layālī, pág. 49)

Añade Yūsuf Idrīs en la entrevista:

Me acuerdo de que yo dije: "El pueblo, en el que un día triste se entregaba a otro más triste aún, sentía cada vez más que estaba y seguía bien hasta que llegaron los campesinos a robar las carabinas de los Al-haŷŷāna, resistiéndoles y echándoles fuera del pueblo. La gente se preguntaba unos a otros qué sucedería al día siguiente, si llegarían más haŷŷāna, o se conformarían las autoridades con lo que había sucedido"[159].

Claro está que la imagen en el cuento es muy patente. De ahí, se puede decir que buena parte de las dos colecciones están llenas de acciones reales. La realidad

---

[157] 'Abdel-Raḥmān Abū 'Auf, ***Derāsāt fī-l-qiṣṣa al-miṣriyya al-mu'āṣera*** (Estudios sobre el cuento egipcio contemporáneo), ***op.cit.,*** pág. 85.
"ولا تنسَ أنَّ موقفَنا من 23 يوليو كان مشوبًا بشئ من القلق، وشاب فرحتَنا بقيام الثورة خوفٌ من أن تكون مجردَ انقلابٍ عسكريٍّ لضرب الحركة الوطنيةِ، لذلك كتبتُ القصَّةَ التي سبَّبتْ الأزمةَ، وهي قصةُ الهجانة، وكانت تروي كيف أنَّ قريةً مِصريةً صحتْ ذاتَ صباحٍ لتجدَ عساكرَ الهجَّانَةِ وقد استوْلوا عليْها وزرعوا الرُّعبَ في القلوبِ". (La traducción es mía)

[158] وارتجَّتْ قلوبٌ كثيرةٌ، وبَكَتْ نساءٌ ونهنهتْ عجائزُ، والآذانُ تشرُخُهَا الصَّرَخَاتُ الَّتِي عَمَّتْ القريةَ، وتَلْسَعُهَا أصواتُ الاستجارةِ والهَرْوَلَةِ والرَّكْضِ". (La traducción es mía)

[159] 'Abdel-Raḥmān Abū 'Aūf, ***Derāsāt fī-l-qiṣṣa al-miṣriyya al-mu'āṣera*** (Estudios sobre el cuento egipcio contemporáneo), ***op.cit.,*** pág. 85.
"وأذْكُرُ أَنَّنِي قُلْتُ فِيها ما مَعْنَاهُ: وكانتْ البلدُ حِينَ يُسَلِّمُهَا يومٌ كَئِيبٌ إِلَى آخرَ أَشَدّ مِنْهُ كَآبَةً، يزدادُ شُعُورُها بأنَّها كانتْ في نِعْمَةٍ ولا تزالُ، إِلَى أنْ سَرَقَ الفلاَّحُونَ بَنَادقَ الهجَّانة وقَاوَمُوهم وسِيق الهجانةُ بَعْدَها إِلى خارجِ القريةِ، والنَّاسُ تتساءلُ هلّ يجيءُ هجَّانَةٌ آخرونَ أَمْ يَكْتفِي الحُكَّامُ بالَّذِي مَضَى". (La traducción es mía)

de Rulfo resulta un poco diferente a la del último en lo que respecta al tratamiento de las acciones; pero ambos reflejan la realidad de sus sociedades desde los inicios del siglo XX hasta finales de los años cincuenta. El tema principal de los dos libros es la vida infrahumana de los campesinos. Los cuentos son, en gran medida, verdaderos, y en ellos se retrata la vida trágica de los desheredados de la tierra y los marginados de una sociedad que los ignora. La mayor parte de las obras de Rulfo e Yūsuf Idrīs se centran en la protesta social en virtud del conocimiento de la vida angustiada y miserable del proletariado de México y Egipto.

2.2. Pobreza y perdición

La pobreza era una de las características tanto de la sociedad mexicana como de la egipcia durante la primera mitad del siglo XX. Ambos escritores exponen el tema de una manera detallada, y esto es patente en muchos cuentos de ambos libros. En "Macario" Rulfo nos describe los componentes del cuarto en que vive un ser humano:

> **En mi cuarto hay muchos. Tal vez haya más grillos que cucarachas aquí entre las arrugas de los costales donde yo me acuesto. También hay alacranes. (El llano en llamas,** pág. 91).

Vivir junto a insectos nocivos en una misma pieza es una cosa asquerosa; pero lo más extravagante es que Macario nos cuenta esto como si fuera una situación normal y lógica. Esto quiere decir que está acostumbrado a tal vida. Ana María López dice: ***"Rulfo destaca así el atraso de los campos, donde en la mayoría de los casos falta lo elemental para una vida digna de personas.***

Lugares oscuros, asquerosos y sin higiene, circunstancia que se agrava en el caso de Macario"[160].

Observamos que el hambre desempeña un papel decisivo para Macario dentro del marco vital de la existencia, por eso repite muchas veces:

> **Ella sabe lo entrado en ganas de comer que estoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre. Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque a cada rato pellizcando aquí y allí cosas de comer. Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos y el maíz seco que le doy a los puercos flacos. Así que ella ya sabe con cuánta hambre ando desde que amanece hasta que anochece.** (***El llano en llamas,*** págs. 91-92)

Se entiende por este monólogo que Macario no confía en el futuro, siendo esto aceptable al pensar a fondo en su sufrimiento del pasado. Por lo tanto, esta comida se trata de una compensación de unos días difíciles y una larga penuria. En su comentario sobre la obra Manuel A. Arango aclara:

> **El monólogo interrumpido de Macario nos revela que el comer para él constituye un tipo de salvación física y espiritual. El acto de comer, a menudo, fenómeno normal en quien no posee una comida suficiente al medio de vida, se aprecia en Macario a través de la reiteración de los motivos del hambre, mostrándonos Rulfo la norma elemental e instintiva con que el ser**

[160] Ana María López, "Presencia de la naturaleza, protesta sociopolítica, muerte y resurrección en ***El llano en llamas,*** de Juan Rulfo", en ***Anales de Literatura Hispanoamericana,*** Núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, Instituto de Cultura Hispánica, Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1975, pág. 175.

humano puede expresar su deseo de vivir, por trágica que sea su existencia[161].

En "La apuesta" de Yūsuf Idrīs, se encuentra un beduino en El Cairo acosado por el hambre y la pobreza. Ese hombre llevaba encima de su hombro un corderito. Encontró un tugurio en el cual había unos hombres que discutían sobre la capacidad de un hombre de comer cinco higos chumbos. Los presentes opinaban que era mucho. El beduino interrumpió la discusión declarando que estaba a su alcance comer cien. Y se realizó una apuesta, o bien renuncia al corderito en caso de no poder comerlos todos, o bien los presentes se lo pagan todo si cumple con su promesa. El hombre los comió todos y se marchó:

Los comienzos de un dolor de tripa retorcieron sus entrañas y todo lo que quería era comer. Aunque por poco tiempo, las punzadas del hambre se le habían apaciguado. Y después que sucediera lo que tuviera que suceder…[162]. (***Arjaṣ layālī,*** pág. 69)

El pobre, al parecer, opinó que aquella situación era una oportunidad que nunca se repetiría. Por consiguiente, decidió sacar beneficio de ello, saciando el hambre, su compañero permanente; aunque esto podría causarle daño físico, o incluso, causarle la muerte.

Se observa también en las dos obras que algunas personas llevan con ellas todo lo que tienen en la vida. En "Apuesta" el beduino lleva en el hombro el corderito, una evidencia de libertad y coraje. Es decir, puede trasladarse de un

---

[161] Manuel A. Arango, "Aspectos sociales en tres cuentos de ***El llano en llamas,*** de Juan Rulfo: 'Macario', 'Nos han dado la tierra' y 'Es que somos muy pobres", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 375, Madrid, septiembre, 1981, pág. 629

[162] "وبِدَايَاتُ الْمَغَصِ تُلَوِّي أَحْشَاءَهُ وكلُّ ما يَهُمُّه أَنَّه تَغَذَّى، وسَكَتَتْ عَنْه وَلَوْ هُنَيْهَةً مساميرُ الجُّوعِ، ولْيَكُنْ بعد ذَلك ما يَكُونْ".
(Traducción de Mercedes Aragón Huerta)

lugar a otro sin ningún inconveniente. Así como no teme hacer nada que le perjudique su capital, porque, en realidad, no tiene nada que pueda perder. Algo parecido ocurre en "Nos han dado la tierra" con Teban quien lleva con él su gallina.

> **— Oye, Teban, ¿de dónde pepénate esa gallina?**
>
> **— ¡Es la mía! –dice él.**
>
> **— No la traías antes. ¿Dónde la mercaste, eh?**
>
> **— No la merqué, es la gallina de mi corral.**
>
> **— No, la traigo para cuidarla. Mi casa se quedó sola y sin nadie para que le diera de comer; por eso me la traje. Siempre que salgo lejos cargo con ella.**
>
> (***El llano en llamas,*** pág. 43)

Percibimos un planteamiento común entre Yūsuf Idrīs y Rulfo sobre la pobre vida de la gente que protege con mucho cuidado su único patrimonio.

La necesidad y la falta del dinero son problemas que tienen consecuencias muy graves. A causa de la pobreza, el hombre puede cometer algo malo a fin de conseguir el dinero. Eso es lo que pasa en "Es que somos muy pobres" con las hijas de un campesino.

> **La fuerza destructora de la pobreza arrasa las humildes esperanzas de un hogar campesino. La miseria hizo que las dos hijas mayores acabaron en la prostitución. Queda la hija pequeña, adolescente, a la que los padres esperan salvar; porque han logrado comprar una vaca y ella será la dote que permita a la muchacha casarse con un hombre que la quiera. Pero la fatalidad desata los elementos naturales: una inundación, una correntada, mata a la vaca, tal vez también al ternerillo que la acompañaba. Y los padres**

saben, amargamente, que también perderán a la última hija, que terminará por prostituirse como sus hermanas, y ello porque son muy pobres[163].

Este cuento nos revela la tragedia de una familia que perdió toda esperanza en un futuro próspero; por lo tanto, la chica, apenas alcanzó la pubertad, estaba dispuesta a seguir el camino de su perdición. Manuel A. Arango opina que la familia ***"pierde toda esperanza, al mismo tiempo que los esfuerzos por tratar de recuperarse de las adversidades y termina el cuento con la fatalidad inexorable del destino de la familia"[164].***

Asimismo, Yūsuf Idrīs expone la misma idea de Rulfo de la perdición moral. En "El columpio" se habla de un carpintero que sufre cáncer de la vejiga a causa de la bilharciosis, lo que le produce incontinencia urinaria, cosa que provoca murmullos en el pueblo y hace que la gente se le dirija con el nuevo mote de la "Vasija rajada". Como consecuencia de su incapacidad de realizar cualquier tipo de trabajo de carpintería que necesita mucho esfuerzo, se ve satisfecho con el pequeño ingreso del columpio que erige durante los días festivos. Por desgracia, el columpio atropelló al hijo del alcalde del pueblo quien le encarceló falleciendo unos días después. Había mantenido la esperanza de que su hijo realizara lo que él mismo no pudo hacer. Sin embargo, el estado crucial de hidropesía que padecía el hijo no muestra nada bueno. Además, la pobreza que azota a la esposa y a la hija, les obligó a ambas a entrar en el seno de uno de los amigos íntimos del carpintero, hasta el punto de que la gente se confundió sobre quién de las dos era la novia de

---

[163] Amalia Iniesta, "Juan Rulfo y El llano en llamas", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, págs. 239-240.
[164] Manuel A. Arango, ***art.cit.,*** pág. 633.

aquel hombre. De ahí, parece claro que hay mucha semejanza en lo que se refiere a la consecuencia de la pobreza en "Es que somos muy pobres" y "El columpio".

Entonces, estamos hablando de una perdición moral. En comparación con el libro árabe, se encuentra que la pobreza genera también una perdición pero a nivel físico. 'Abduh que es diestro en muchas tareas y oficios no encuentra trabajo, y por falta de víveres no encontró más remedio que vender su sangre para algún hospital:

> **El cuento "Una tarea" comienza con la frase 'Abduh estaba sin una mala piastra'. Y es una frase repetida tras una mención escueta de los trabajos mediante los cuales 'Abduh intentó ganarse el pan. Sin embargo, todavía está en una crisis [...] Su situación al respecto se ve fatal: "Es una mera vida" [...] Es poco afortunado. Además, su mujer encinta le recuerda sus responsabilidades, y con sus lamentaciones permanentes le obliga finalmente a aceptar la "tarea" de vender su sangre. En consecuencia, pasa por una etapa de mejoría temporal hasta que la anemia la hizo incapaz de vender más sangre. Por lo tanto, se volvió, de nuevo, sin una mala piastra[165].**

La pobreza también es una razón lógica, en los protagonistas de Rulfo, para cometer un acto de asesinato. En "La Cuesta de las Comadres" Remigio sospecha que su amigo mató a su hermano Odilón para obtener el dinero que tenía, y la respuesta del acusado fue como sigue:

---

[165] Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 138.
"تبدأُ قصةُ (شُغْلانة) بجملةِ (كان عَبدُهْ في حاجَة إلَى قِرْشِينْ). وهي جملةٌ تتكرَّرُ بَعْدَ تِعدادٍ مُوجَزٍ للأعمالِ التي حاوَلَ عبدهْ أنْ يَكْسَبَ بها عَيْشَهُ. ولكِنَّه الآنَ فِي مَأْزَقٍ [...] وَمَوْقِفُهُ إزَاءَ هذا الوضعِ موقفٌ قَدَرِيٌّ (إنما هي دنيا والسلام) [...] ولكن هناك زوجتُه الحاملُ الَّتِي تُذَكِّرُهُ بمسؤولياتِهِ. ويدفعُها عَوِيلُها المتواصلُ –في النهايةِ- إلى قَبولِ (شغلانة) مَنْ يتبرعُ بِدَمِهِ. ونتيجةً لذلكَ يمرُّ بِحالةِ تَحَسُّنٍ مُؤَقَّتَةٍ في حَيَاتِه؛ إلى أن تُفْقِدَهُ الأنيميا الصلاحيةَ للتَّبَرُّعِ بالدمِّ. (ومن جديد أصبح عبده في حاجة إلى قرشِينْ).
(La traducción es mía)

Y eso era cierto. Yo me había comprado una frazada. Vi que se venían muy aprisa los fríos y el gabán que tenía estaba ya todito hecho garras, por eso fui a Zapotlán a conseguir una frazada. Pero para eso había vendido el par de chivos que tenía, y no fue con los pesos de Odilón con lo que la compré. (***El llano en llamas,*** pág. 52)

Entonces, la evidencia con que contaba Remigio consistía en que el hombre había comprado una frazada, una evidencia de asesinato se vuelve, en realidad, una evidencia de penuria y angustia.

El escritor egipcio ve que la pobreza no es justificación para matar; pues se trata de un modo de pensar muy retrasado. La pobreza crea un espacio más amplio de pobreza, es decir, conduce a una penuria. En "Las noches más baratas" se refleja una mala vida insignificante.

Estas noches baratas son la vida de aquellos miserables del campo egipcio, incluso los momentos alegres del sexo se convierten en momentos rutinarios sin ningún disfrute. Por el contrario, pueden, a veces, causar más miseria; la gente tendrá más vientres hambrientos y débiles. La relación sexual entre los esposos en vez de ser una fuente de placer común, se convierte, bajo la presión y la crueldad de la pobreza y las responsabilidades sociales, en una relación automática libre de toda dimensión humana[166].

Las acciones de "Las noches más baratas" giran en torno a un campesino pobre que se llamaba 'Abdel-Karīm, quien quiso pasar una velada sin pagar

---

[166] Nagāt 'Alī, ***Al-mufāraqa fī qiṣaṣ Yūsuf Idrīs al-qaṣīra,*** (Paradoja en los cuentos de Yūsuf Idrīs), El Cairo, Consejo Superior de Cultura, 2009, págs. 119-120.
"فهذه الليالي الرخيصةُ هيَ الحياةُ التي يعيشُهَا هَؤُلاءِ البَائِسُونَ فِي الرّيفِ المِصْرِيّ، فحتى لحظات الجِنْسِ المُبْهِجَةِ تتحوَّلُ إلى لحظاتٍ روتينيَّةٍ لا متعةَ فيها، بل على العكسِ أحيانا ما تكونُ سببًا في المزيدِ مِنَ البؤْسِ، حيث يُنْجِبُ النَّاسُ جُيُوشًا من الأفْوَاهِ الجائعةِ الضعيفةِ، فالعلاقةُ الجنسيَّةُ بين الزوجين بدلًا من أن تُصْبِحَ مَصْدَرًا للمتعةِ المشترَكةِ بين الرَّجُلِ والمرأة، تتحوَّلُ تَحْتَ وَطْأَةِ وقسوةِ الفَقْرِ والضُّغُوطِ الاجْتِماعيَّةِ، إلى علاقةٍ آليَّةٍ تَفْتقدُ بُعدَها الإنسانيَّ". (La traducción es mía)

dinero. Estaba enfadado con sus condiciones miserables. Volvió a casa como de costumbre para ejercer su único placer regulado. Pasó por encima de los hijos deslizándose en la oscuridad hasta llegar al hueco de la hornilla. Cuando, por fin, dio con su mujer, no le propinó ninguna sacudida; se limitó a tronarle los dedos de la mano, a frotarle los pies, que tenían polvo por toneladas.

A este respecto Kurper Shoek comenta: ***"Como consecuencia de su ignorancia de la relación causal entre el sexo y la reproducción, unos meses después, la mujer da a la luz a un hijo nuevo; una sorpresa dolorosa. Así permanece la pobreza y la ignorancia terribles"***[167].

La mayoría de los cuentos de ambos libros reviven unas situaciones derrotistas que oscilan entre la decepción y la esperanza, el temor y la tristeza, y la pobreza y la opresión; porque su vida es barata. Magdī Al-'Afīfī dice respecto a "Las noches más baratas" que el título de la colección parece sugerente de estas vidas y pone al descubierto sus preocupaciones y dolores, pese a las resistencias, a través de los trucos, por vivir de cualquier manera y a cualquier precio[168].

2.3. Postura de ambos autores ante la muerte de los personajes

La idea de la muerte está presente en ambos libros. Cada uno de los dos autores la trata desde una perspectiva diferente. Para Rulfo, la muerte es merecida para muchos de sus personajes. Es decir, es una forma de venganza, una forma de

---

[167] Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 120
"ونتيجةً لعَدَمِ إدْرَاكِ العلاقةِ السبَبِيَّةِ بين الاِتِّصالِ الْجِنْسِيِّ والإنجابِ، يُصْبِحُ مَوْلِدُ طفلٍ جديدٍ بَعدَ عِدَّةِ شهورٍ، مفاجأةً غيرَ سارَّةٍ بالنسبةِ له. وتستمرُّ عَجَلةُ الفقرِ والجهلِ المخيفةِ في الدورانِ". (La traducción es mía)

[168] Véase Magdī Al-'Afīfī, ***Luġat al-a'amāq al-ba'īda (Fann al-quiṣṣa al-qaṣīra 'end Yūsuf Idrīs),*** (El lenguaje de las grandes profundidades), El Cairo, Consejo Superior de Cultura, 2012, pág. 55.

hacer justicia, que puede ser, a manos de los oprimidos u otros ajenos, justicia, aunque sea relativa.

Hay muchos cuentos en la colección de ***El llano en llamas*** que abarcan el tema de la muerte, como: "El llano en llamas", "¡Diles que no me maten!", "La noche que lo dejaron solo", "Paso del norte" y "Anacleto Morones". En la colección de ***Arjaṣ layālī,*** la muerte no ocupa la mayoría de los cuentos; pero tiene vital importancia en nuestra comparación; porque en lo que se refiere a sus motivos, hay muchos en común.

En algunos casos de muerte, Rulfo los expresa como una consecuencia apropiada, como por ejemplo, en "La Cuesta de las Comadres". Remigio Torrico, se emborrachó, fue al narrador para matarle; porque pensaba que éste ya había matado a su hermano Odilón. Remigio y su hermano Odilón fueron ladrones, matones y asaltadores. El narrador era un amigo íntimo de ambos. Por lo tanto, Remigio creyó que aquel amigo había asesinado a su hermano; ya que era el único que sabía sus secretos y, también, compró una frazada nueva con el dinero que había robado tras haberle matado. El narrador cuenta:

> **Lo vi (Remigio) que se movía en dirección de un tejocote y que agarraba el guango que yo siempre tenía recargado allí. Luego vi que regresaba con el guango en la mano. […] la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal […] por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa, se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé.**
>
> **Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces […] ¿Sabes por qué? Comenzando porque Odilón no debía haber ido a Zapotlán […] Tarde o temprano tenía que pasarle algo en**

ese pueblo, donde había tantos que se acordaban mucho de él [...] Yo acababa de comprar mi zarape y ya iba de salida cuando tu hermano le escupió un trago de mezcal en la cara a uno de los Alcaraces. (***El llano en llamas,*** págs. 52-53)

Nos parece claro que, para el narrador, matar es más fácil que hablar. El asesino no confesó la historia de la muerte de Odilón sino después de haberle dado muerte a Remigio. Si él hubiera dicho la verdad, quizás le habría dado fe. Deducimos, pues, que la muerte es una acción frecuente y normal. Uno mata y se encuentra al lado del cadáver contando otra historia de muerte. Asimismo, los dos asesinados recibieron una muerte bien merecida; porque ambos eran matones, Odilón mató a alguno de los Alcaraces, pasó por su pueblo y se atrevió a escupir en la cara de uno de ellos. Mientras que su hermano, Remigio, estaba listo para matar a un inocente quien le asesinó en defensa propia. Manuel Quiroga comenta:

El relato nos deja un paso de cierta angustia, tal vez por la sencillez de ambas muertes y por el desgarro de los sucesos que allí acontecen. A través de la miseria, todo es posible. Así aparece La Cuesta de las Comadres como un lugar donde la rutina y la violencia se hacen permanentes y donde las vidas humanas tienen poco valor como las de un animal vagabundo[169].

Yūsuf Idrīs en el cuento titulado "Cinco horas" habla sobre el asesinato de ʻAbdel-Qāder Ṭāhā, de quien se piensa que su asesino es un desconocido, mientras que, en realidad, fue matado por oficiales del Palacio Real.

Luego se detuvo un poco y miró fijamente con sus ojazos negros; como si traspasara desde el techo de la habitación hasta el cielo que había detrás:

---

[169] Manuel Quiroga Clérigo, "Juan Rulfo, tantas historias...", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985,pág. 103.

— ¿Por qué me has matado, Fārūq?

Los presentes recibieron rápidamente sus palabras… y el murmullo se propagó desde el interior de la habitación… hasta el exterior… hasta la calle… hasta el país entero… hasta la historia[170]. (***Arjaṣ layālī,*** págs. 72-73)

Entonces, el autor del crimen es bien conocido, especialmente, porque añadió:

Me di cuenta de que yo mismo estaba impresionado, como si un fuego se hubiera encendido dentro de mí. Por aquel entonces, estábamos bajo el régimen de Fārūq[171]. (***Ibid.,*** pág. 73)

En este caso, ʻAbdel-Qāder Ṭāhā no mató a nadie; pero se movía para derrocar el régimen de Fārūq, lo que el mismo rey consideró como un intento de asesinato a su persona. Por lo tanto, ordenó matar a ʻAbdel-Qāder, como un castigo justo.

Los personajes de Rulfo cuando cometen un crimen viven sufriendo a lo largo de su vida como un purgatorio de su culpa. Este purgatorio puede conducir a la muerte, como se ve en el cuento de "¡Diles que no me maten!":

Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el pálpito de que en cualquier rato me matarían. No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten! (***El llano en llamas,*** pág. 118)

---

170 "ثُمَّ تَوَقَّفَ لحظةً، وحدَّق بعيْنَيْهِ السوْداوَيْنِ الوَاسِعَتَيْنِ وكَأَنَّهُ يَخْتَرِقُ سَقْفَ الحُجْرَةِ إلى ما وراءَها مِن سَماءٍ: (كِدَهْ يَا فَاروقْ تِقْتِلْنِي؟!) وَتَلَقَّفَ الوَاقِفونَ كَلِماتِهِ .. وَسَرَت الهَمْهَمَةُ مِن داخلِ الحُجْرَةِ إلى الخارج .. إلى الشارع .. إلى البلدِ كُلِّه .. إلى التاريخ.
(Traducción de Mercedez Aragón Huerta)

171 "وأحسستُ بنفسي أَنْفَعِلُ وكأَنَّ نارًا قد شَبَّتْ فيَّ. كُنَّا أَيَّامَها تحتَ حُكْمِ فاروق".
(Traducción de Mercedez Aragón Huerta)

La causa por la que Juvencio mató a su compadre, don Lupe Terreros, dueño de la Puerta de Piedra fue precisamente por ser el dueño de la Puerta de Piedra ya que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales. Cuando el ganado de Juvencio estaba a punto de morir de hambre, un animal se infiltró en el pasto. Razón que empujó a don Lupe a matarlo. Por lo tanto, Juvencio mató a su compadre. Observamos, primero, que Juvencio vivió fugitivo de la venganza de la justicia casi cuarenta años, como un purgatorio cuya duración fue muy larga. Por fin, murió por tiros de la justicia. Esto quiere decir que fue doblemente castigado. Segundo, se ve que la vida humana, para los protagonistas de Rulfo, no vale nada, vale apenas la vida de un animal.

El purgatorio separa a una pareja como consecuencia de una culpa cometida, como en el cuento de "Talpa" que alberga a la milagrosa Virgen del Rosario. Tanilo Santos desea ir a curarse de las llagas que atormentan su cuerpo. Natalia, su mujer, y el hermano de Tanilo planean llevarlo con el fin de que éste muera en el camino a causa de su enfermedad y la fatiga del camino. La culpa de la pareja es triple: el incesto –ha hecho el amor con la esposa de su hermano-; el adulterio y, finalmente, el crimen: ha ayudado a Natalia a matar a Tanilo. "Talpa" –como señala Graciela Coulson-: ***"Es la historia de una culpa, es la vida como fuga inútil de la conciencia obsesionada por el remordimiento que se encarna en la doble imagen de Tanilo vivo y muerto"***[172]**.** Cuando el marido falleció, la culpa se apoderó de ambos. El remordimiento casi mata a los dos, hasta el punto de que se sienten muertos en vida:

[172] Graciela Coulson, "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo", en ***Nueva Narrativa Hispanoamericana,*** Núm. 2, California, Los Ángeles, septiembre, 1971, pág. 160.

Y Natalia se olvidó de mí desde entonces. Yo sé cómo le brillaban ante los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna. Pero de pronto se destiñeron, se le borró la mirada como si la hubiera revolcado en la tierra. (***El llano en llamas,*** pág. 80)

El purgatorio es una tradición arraigada en la cultura mexicana. De ahí, se lee en "Macario":

Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto. (***El llano en llamas,*** pág. 91)

Los casos de asesinato conducen a un estado de frustración e indiferencia completas. El purgatorio –según Manuel Durán- es imagen y símbolo de una existencia incompleta, que no puede hallar descanso, porque se han roto los lazos sagrados que la unían al futuro. Y la idea del pecado original engendrador de fantasmas puede convertirse en la idea de una tradición original, o confundirse con esta idea. ¿Tradición de los viejos dioses que abandonaron a los guerreros mexicanos frente al invasor, o traición de los viejos dioses que les supieron defender a sus dioses?[173]

El cuento titulado "El funeral" de Yūsuf Idrīs es muy picante. El sepulturero se regateaba con el shayj de la zona sobre el número de los funerales que éste realizó, en lo que insistía Abū-l-Metwallī, el sepulturero, que había preparado

[173] Véase Manuel Durán, ***Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo,*** México, Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación, 1973, págs. 22-23.

siete niños para la sepultura, mientras que el shayj decía que eran ocho. Durante el conflicto sobre los pocos centavos y las súplicas falsas, Yūsuf Idrīs hace un ataque muy fuerte reprochando las cosas que disminuyen el concepto de la vida a tales cosas fútiles. Abū-l-Metwallī le recuerda al shayj que el verano está a las puertas. Lo que significa que el número de los muertos se hará muy elevado. En este sentido Munā Mījā'īl comenta que ***"el paralelo entre la vida y la muerte se vuelve muy efectivo. Sin embargo, el escritor egipcio, adelanta la vida a la muerte a través de la aceptación del shayj del dinero que le dio el sepulturero"***[174]. Los medios de vida del shayj –digamos- son los que le obligaron a encontrarse en dicha situación lamentable:

> **El shayj Muḥammad dudó, abriendo y cerrando el puño. No obstante, encomendándose a Dios, cogió lo que había en la mano del sepulturero. Palpó el billete de cinco piastras y metió el cuello bajo su viejo jubón, frunció el ceño y guiñó un ojo. Frotó el billete entre sus dedos y lo dobló. Estuvo a punto de devolvérselo, pero lo consideró. Fijó la vista a través de la niebla que velaba sus ojos y dijo: "Está bien, Mabrūk. Dame una piastra más. Pero nadie le oyó. Abū-l-Metwallī había desaparecido con el envoltorio entre la multitud**[175]**.** (***Arjaṣ layālī,*** pág. 113)

Cuando el shayj aceptó el dinero, dio preferencia a la vida.

El cuento de "El columpio" revela que la realidad de Yūsuf Idrīs, a nuestro juicio, era más difícil que la de Rulfo, en lo que se refiere a la idea de la muerte. Rulfo, por lo menos, justifica una razón para la muerte aunque sea inconveniente,

---

[174] Véase Munā Mījā'īl, ***op.cit.,*** pág. 44.

[175] "وتَرَدَّدَ الشَّيْخُ مُحَمَّدٌ وهُو يَكِنُّ يَدَهُ ثُم يَفردها، ولكنه توكَّل على الله وتناول ما في قَبْضَةِ الحَانُوتي وتحَسَّسَ الشِّلِن الوَرَق وأَدْخَلَ رقَبَتَهُ فِي الجِبَّةِ القديمةِ، وفَرْفَطَ غمزاتِه ولمزاتِه وفَرَكه بين أَصابِعِه، وطبَّقه، وكاد يردُّه، ولكنه سَحَبَ ناعِمًا، وحدَّق مِن خلال الضَّبابِ الَّذِي أمامَ عيْنَيْهِ، وقال: طَبْ هاتْ ساغْ كَمَانْ يا مَبْروك. ولَمْ يسمَعْهُ أحدٌ، فأبُو المِتْوَلِّي كان قد اختفى باللِّفَافةِ في زحمة النَّاسِ. (Traducción de Fernando Ramos López)

mientras que Yūsuf Idrīs cuenta que un hombre pobre y enfermo fue encarcelado sin justificación y murió en la prisión. El autor no nos añade más informaciones. Este relato narra que un carpintero pobre, dueño de un columpio, el cual se chocó con el hijo del alcalde del pueblo. El chico resultó herido de una forma superficial. A pesar de que el carpintero no cometió ninguna culpa, se le detuvo y murió en la cárcel.

> **Le arrastraron a la jefatura y le interrogaron antes de meterlo en un oscuro calabozo. Tuvo todo tipo de sensaciones antes de perder el conocimiento, y ya no le importaba que le degollaran o lo estrangularan. ¿Qué le pedían hacer, tirado en el suelo de la celda y habiéndose orinado encima, pálido y en otro mundo?**
>
> **'Abdel-Laṭīf no permaneció mucho tiempo en la cárcel porque murió[176].**
> (***Arjaṣ layālī,*** pág. 105)

En resumen, el tema de la muerte existe en ambas obras. Rulfo menciona una razón de la muerte aunque, para algunos, es ilógica. Mientras que Yūsuf Idrīs nos refleja una realidad más amarga, al no hacer referencia al motivo de la muerte. Rulfo cree en la existencia del purgatorio en la vida; por lo tanto, nos da a conocer la razón de la muerte. Yūsuf Idrīs cree en la futilidad del hombre hasta el punto de que la muerte de la cabeza de la familia no empuja a ninguno de sus miembros a reclamar o, por lo menos, entristecerse. Por consiguiente, el purgatorio no simboliza nada de importancia.

2.4. Circunstancias sociales y la voluntad de los personajes

---

176 "وحين جرُّوهُ إلى الْمَركزِ وسألوه كثيرًا قبل أنْ يُلْقُوا به في الْحَجْزِ المُظْلِمِ، كان هو قد شبِع من كل إحساسٍ حتَّى اسْتَوى فوق غَيْبُوبَةٍ مِن شعورهِ فلمْ يَعُدْ يَهُمُّه إنْ ذبحوهُ أو خنقوه. وماذا يأخذون منه هو الراقدُ فوْقَ بلاطِ الّسجْنِ وقد ساب على نفسِهِ، واصفرَّ جِلْدُهُ وَرَاحَ في دُنْيَا غَيرِ دُنيانا؟!
وَلمْ يمكُثْ عَبْدُ اللطيفِ في السجنِ كثيرًا لأنه مات". (Traducción de Aly Tawfīq)

La sumisión aparece arraigada tanto en la sociedad mexicana como en la egipcia desde hace mucho tiempo. La gente se acostumbró a agachar la cabeza hasta el punto de que esto se volvió un componente del tejido cultural de ambas sociedades. La sumisión se arraiga, habitualmente, entre los pobres por la falta de un protector. Éste puede ser padre, patrón, gobierno, o lo que sea. En Egipto, en la primera mitad del siglo XX algunos labradores no tenían tierras; por consiguiente, se veían obligados a trabajar para los terratenientes y feudales. Circunstancia que no permitía resistirse ni hacer otra cosa salvo acatar con sumisión absoluta para poder sostener una familia. En México, muchas personas del proletariado no conocían a sus padres. Eran hijos ilegítimos, puesto que el feudalismo contribuyó a aumentar la población a base de hijos ilegítimos,[177] quienes estaban en necesidad de un progenitor que les respaldara y les cuidara. En consecuencia, creció una generación que sufría, por dentro, una ruptura, lo que condujo, de algún modo, a ser sometida. ***"En los cuentos de Rulfo, la ausencia del padre significa más que la falta del progenitor, es también la falta de un amparo real por parte del Estado y de la totalidad de un sistema socioeconómico que dice proteger, pero a la vez, expolia"[178].***

Para entender mejor lo que puede hacer un progenitor o padre y las responsabilidades que asume, hay que mencionar este fragmento de "Talpa" que Rulfo pone en boca del cura que predica a la multitud de fieles que han venido a ver la Virgen:

> **La virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros,**

[177] Véase Isabel de Armas, ***art.cit.*** pág. 70.
[178] ***Ibidem.***

aliviándonos el cansancio y las enfermedades del alma y de nuestro cuerpo ahuatado, herido y suplicante. Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecho de sacrificios. (***El llano en llamas,*** pág. 84)

En "¡Diles que no me maten!", el protagonista nos dice:

Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. (***El llano en llamas,*** pág. 117)

En el cuento "Una mirada" Yūsuf Idrīs se extrañó al ver una niña tan débil y pequeña llevando una carga muy complicada. Cuando la carga estaba a punto de caerse le pidió al autor que le ayudara equilibrándosela. Continuó su camino susurrando palabras de las que Yūsuf Idrīs no captó más que "mi señora". Esta intensidad expresiva quiere decir que la niña teme que su señora le pegue si la carga se la cae, o teme llegar tarde. Sin embargo, si la niña tiene miedo a la señora, esto significa que ésta la pegó antes. La niña se detuvo otra vez fijando la vista en niños de la misma edad corriendo tras un balón y voluntariamente descalzos. A sabiendas de que ella, aunque trabaja, no tiene zapatos. Luego echa una mirada de despedida diciendo a sí misma, "quizá esté yo con ellos". Si un niño pierde los años de su infancia, se convertirá en una persona aplastada por la sociedad. La mirada de la niña se trata de una alienación psicológica; porque en realidad, no es una niña sino una persona mucho mayor, lo que se llama alienación. El problema es que se encontraba entre la espada y la pared: o bien juega o bien continúa su trabajo, finalmente ganó el miedo que se apoderó de ella, y siguió sometida hacia la casa de su señora. En esta situación es necesario hacer una pregunta: ¿Si dicha niña hubiera tenido un protector, se habría rendido? La

falta del protector o de la seguridad le enseña al hombre a someterse incluso al destino.

Se nota muy claramente en la obra de Rulfo que a muchas personas no les importa lo que el destino les ha prescrito. No tienen una opinión concreta sobre un tema cierto; es decir, siguen el paso del prójimo. Esto se debe a su crianza desde pequeños; ya que aprenden a ser mansos, obedientes, o quizás las condiciones de su propia vida no les permiten protestar; porque de simple, tienen pensado que lo que el destino les concede se trata de un juicio final; que entristecerse al respecto se considera una mala forma de pensar. "En la madrugada" es un cuento que bien refleja esta idea:

> **¿Qué pasó luego? Yo no lo supe. No volví a trabajar con él. Ni yo ni nadie, porque ese mismo día se murió.**
>
> **¿No lo sabía Vd.? Me lo vinieron a decir a mi casa, mientras estaba acostado en mi catre, con la vieja allí a mi lado poniéndome fomentos y cataplasmas. Me llegaron con ese aviso. Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo. ¿No cree usted que matar a un prójimo deja rastros? Los debe de dejar, y más tratándose de un superior de uno [...].** (***El llano en llamas,*** pág. 73)

Asimismo, en otra parte del mismo cuento dice:

> **Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenía muy mal genio. Todo le parecía mal.** (***Ibid.,*** pág. 75)

Vemos muchas repeticiones de estas frases que indican que él no mató a su patrón; pero que se somete y obedece lo que dicen los terceros, aunque de una forma satírica:

> **Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser.** (***Ibidem***)

Lo más sorprendente es que el pobre Esteban sospechaba que él mismo hubiera matado a don Justo; porque, de simple, no había ninguna justificación razonable que pudiese causar esto. Es digno mencionar que Esteban lo decía estando en la cárcel: ***"La idea de que matara a don Justo lo es externo, pertenece al nivel de los rumores (díceres) emitidos por otros. No piensa en términos de ser culpable o no del asesinato porque no está consciente de un impulso interno de matar a don Justo"***[179]**.** Tal sumisión dominante en la mayoría de los cuentos de Rulfo se puede deber a un estado de oscurecimiento de la conciencia, como por ejemplo, en "Macario", cuyo protagonista no se acuerda de que ha ahorcado a alguien, como le han acusado. En "No oyes ladrar los perros" el padre no se da cuenta de que el hijo ha muerto; y en "La Cuesta de las Comadres" el asesinato se realiza en un estado casi de embelesamiento[180].

---

[179] William Rowe, "La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 244.
[180] ***Ibid.,*** pág. 243.

"Otra imagen de entrega y rendición se ve en el hombre que resistía a la policía cuando intentaba detenerle, sabiendo él el destino que le esperaba"[181]**.** El narrador en el cuento titulado "Acuérdate" dice:

> **Lo detuvieron en el camino. Iba cojeando, y mientras se sentó a descansar llegaron a él. No se opuso. Dicen que él mismo se amarró la soga en el pescuezo y que escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran.** (***El llano en llamas,*** pág. 145)

En realidad, esta sumisión tiene una semilla en el pasado. Cuando este hombre era niño no tenía a quien le cuidara ni le defendiera. Era alumno en la primaria cuando le echaron en presencia de sus compañeros al verle jugar a marido y mujer con su prima. Nadie le defendió ni le concedió otra oportunidad, ni trataron de cuidarle en vez de obligarle a vivir en la calle. Tampoco su madre le hizo vivir a su amparo, todo lo que le preocupaba a ella era entrar en líos con hombres. En consecuencia, el resultado es tener un miembro de la sociedad tan contradictorio; medio delincuente y medio niño. Mató a un hombre por la ira que tenía hacia todo el mundo y obedeció a las autoridades como un niño dócil a la hora de recibir el castigo apropiado.

En comparación con la obra árabe, Yūsuf Idrīs nos introduce los dos casos o las dos caras de la moneda: el hombre sometido y rebelde. El primero se representa en "El columpio". En este sentido, estamos hablando de personajes callados, obedientes y satisfechos con las adversidades del destino:

---

181 Juan Rulfo, ***El llano en llamas,*** traducción e introducción de Ali Al-Bamby, ***As-sahl Yaḥtareq,*** El Cairo, Maktabat al-Usra (Biblioteca de la Familia), 2013, pág. 23.
"وصورةٌ أُخْرَى للإذعانِ والاستسلامِ نراها في هذا الرَّجُلِ الذي لم يقاوِمْ السُّلْطاتِ عِنْدَ إلقائِها القبضَ عليهِ وهو يعلَمُ المَصِيرَ الذي ينتظرُهُ". (La traducción es mía)

Le arrastraron a la jefatura y le interrogaron antes de meterlo en un oscuro calabozo. Tuvo todo tipo de sensaciones antes de perder el conocimiento, y ya no le importaba que lo degollaran o lo estrangularan. ¿Qué le podían hacer, tirado en el suelo de la celda y habiéndose orinado encima, pálido y en otro mundo?

'Abdel-Laṭīf no permaneció mucho tiempo en la cárcel porque murió[182]. (***Arjaṣ layālī,*** pág. 105)

Está claro que 'Abdel-Laṭīf no dejó a su heredero, Muḥammad, más que la pobreza, la enfermedad y la sumisión.

Durante sus muchos y largos periodos acostado, Muḥammad se preguntaba con extrañeza y con astucia del enfermo: ¿de dónde sacarán para comer? La respuesta a esta pregunta no le importaba ni a él ni a su hermana ni tampoco a su madre [...][183]. (***Ibid.,*** pág. 106)

Esta sumisión absoluta puede crear una especie de indiferencia por la que se caracterizan sólo los muertos. Creemos, también, que Muḥammad no difiere mucho de ellos.

Muḥammad, acostado encima del horno, también se preguntaba, con astucia, por la toca roja y limpia de su madre y sus ojos constantemente pintados, sus ardientes mejillas, y sus tacones cuyas venas casi se transparentaban. Todo eso cuando aún no habían pasado dos meses desde la muerte de su padre. Muḥammad se preguntaba y luego no se preocupaba

---

[182] (Ya hemos mencionado el texto árabe en la página 75).

[183] "وكان محمد في خلال رقداتِهِ الكثيرةِ الطويلةِ يتساءَل في عَجَبٍ وَفِي دَهَاءِ مَرِيض: مِنْ أيْنَ يأكلون؟ ولم تكُنْ إجابةُ السؤالِ تَهُمُّه أو تهُمُّ أختَهُ أو أمَّه...". (Traducción de Aly Tawfik)

por la respuesta. Miraba su prominente barriga que impedía a sus ojos ver el mundo [...][184]. (***Ibidem***)

En realidad, Muḥammad no tenía derecho a contradecir; porque no había alternativas. Él no podía trabajar, tampoco su madre y su hermana dominaban una artesanía o sabían ganar el pan. Por ende, él vio que era mejor callarse haciendo caso omiso a lo que pasaba a su alrededor. Muḥammad con el paso del tiempo se había acostumbrado a aceptar toda situación.

El segundo caso consiste en la actuación de rebeldía que no acepta ningún tipo de rendición como la postura de los personajes de "Al-haŷŷāna":

Cuenteros y testigos cuentan lo que vino después. Cómo se humillaron los tiranos ante el alcalde, casi besándole las sandalias, cómo lloraba Ŷāser tratando de congraciárselo y rogándole que les devolviera los fusiles, para evitar mil desgracias. Los relatos difieren en cuanto a la respuesta del alcalde, pero están de acuerdo en que el hombre se burló de ellos y les informó de que no estaba en sus manos, aunque sabía, como todo el mundo sabía, quiénes eran las buenas gentes que lo habían hecho[185]. (***Arjaṣ layālī,*** págs. 55-56)

Al cotejar entre los cuentos de Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs, se deduce que los protagonistas de aquél son pacíficos, sometidos y obedientes y, de algún modo, sufren un estado de oscurecimiento de conciencia. Así que García Rey dice: ***"Es***

---

184 "وكان محمد في رَقْدتِه فَوقَ الفُرنِ يتساءلُ فِي مَكْرٍ أيضًا بينه وبين نفسه، عن قَمْطَةِ أُمِّهِ الحمراءَ النظيفةِ، وعينيْها اللتَيْنِ كثيرًا ما زارهما الكُحْلُ، وخدودِها الملتهبةِ، وكعوبِها التي يقفزُ منها الدم .. كل هذا ولم يمضِ على وفاةِ أبيه شهرانِ، يتساءل محمد ثم لا يهتمُّ بالإجابةِ فقد كان ينظرُ إلى بَطْنِهِ العَالِي، وقد أخفَى الدُّنيا عن عينيهِ...". (Traducción de Aly Tawfīk)

185 "وقصَّ الرواةُ وشهودُ العَيَانِ ما جرى بعد هذا. وكيف تذلَّلَ الطُّغاةُ إلى العمدَةِ وكادوا يقبِّلون مداسَه، وكيف بكى جاسرْ وهُو يستعطفُ الرَّجُلَ وَيَرْجُوهُ أن يعثُرَ لَهُمْ على البنادِقَ حتى لا يروحوا في ألفِ داهْيَة. واختلفت الرواياتُ في ردِّ العمدةِ ولكنَّها اتفقتْ على أنَّ الرَّجلَ استعبطَ عَلَيْهِم وأفهمهُمْ أنَّ الأمرَ قدْ خرج من يده، مع أنه يعرفُ، وكلُّ الناسِ يعرفون مَن هُمْ أولادُ الحلالِ الذِين فعلوها". (Traducción de Rosa Yolanda Berzosa Moreno)

que los seres de este mundo responden constantemente con la impasibilidad, así elijan la queja de autoconmiseración, ya la acción violenta, como un crimen. La postura es la de la aceptación, una resignación que se abandona a la suerte que el destino depara…"[186]. Los protagonistas del escritor egipcio se dividen en dos grupos: unos se parecen, en gran medida, a los rulfianos; y los otros disfrutan de una índole revolucionaria que no acepta ni opresión ni tiranía.

2.5. Comportamiento de los esposos y su impacto en la nueva sociedad

Creemos que este elemento refleja más el tejido componente de cada sociedad; porque es el núcleo que la forma. Por una parte, si la familia tiene unas bases firmes, valores y principios rectos, habrá una generación de lo mejor, libre de problemas y crisis éticos. Por otra parte, la descomposición familiar es la peste que perjudica cualquier sociedad. Veremos en las páginas siguientes el efecto de la familia en los hijos, la imagen del hombre y la mujer, como constituyentes de la familia, en ambas obras. Está claro que cuando hablamos de los defectos y los problemas de una sociedad debemos tratar la familia; porque desempeña un papel importante en este sentido.

"En la madrugada" es un cuento que refleja el trato entre los esposos. Cuando el hombre volvió a casa dolido, porque su patrón le pegó muy fuerte, su mujer le recibió con beneplácito:

> **Siento que me quedé dormido de a tiro y que cuando desperté estaba en mi catre, con la vieja allí a mi lado consolándome de mis dolencias como si yo fuera un chiquillo y no este viejo desportillado que soy yo.** (***El llano en llamas,*** pág. 73)

---

[186] José Manuel García Rey, "La plática: una memoria colectiva de la desgracia", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 180.

Entendemos por este fragmento que la mujer es muy cariñosa con su esposo; le consuela y se le alivia los dolores sin que él se le pida. De todos modos, Rulfo retrata una imagen ideal de la mujer en este cuento, sin que haya ninguna referencia a los hijos.

Si imaginamos que los personajes evolucionan, una mujer parecida a ésta en el cuento "No oyes ladrar los perros" es la razón por la que un hombre lleva a su hijo pesado, travieso y delincuente, encima de sus hombros, una distancia muy larga para encontrar un médico que le examine:

> **Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.** (***El llano en llamas,*** pág. 71)

Esto quiere decir que la memoria de su mujer es la que empujó al padre a llevar a su hijo. Decir esto estando muerta la mujer es más efectivo que decirlo en su vida. Cosa que nos hace pensar en lo buena que era aquella mujer. Algo parecido ocurre en "Abū Sayyīd". El título del cuento es el mote del protagonista cuyo nombre propio es Ramaḍān. Un policía de tráfico que, repentinamente, quedó sexualmente impotente. El esposo probó todos los remedios médicos, religiosos y psicológicos. Este hecho duró un espacio de tiempo muy largo durante el cual se olvidó de su hijo Sayyīd. No pensaba más que en sí mismo; cómo recuperar su hombría perdida. En tal ámbito cargado de melancolías y presiones, Ramaḍān ofreció a su mujer divorciarse de ella, a lo que ésta le contestó rechazando y acordándole de su hijo:

— ¿Pero qué barbaridad estás diciendo, Ramaḍān ? Tú eres mi padre, mi hermano, mi vida, la niña de mis ojos, y yo valgo menos que la tierra que pisas, soy tu criada, amor mío. ¿Qué dices? Yo ya estoy canosa, y tú tienes el pelo blanco, ¿vamos a hacer como dos chiquillos? ¿Está bien eso, Abū Sayyīd?

Dejó tras ella a Ramaḍān, que se palpó las arrugas del rostro, se acarició la cabeza casi calva [...] contempló al joven como si lo viera por primera vez desde hacía años. Sayyīd estaba echado delante de él[187]. (***Arjaṣ layālī,*** pág. 38)

Luego, se dirige Ramaḍān a su hijo diciendo:

Sayyīd, Sayyīd… ven, Sayyīd, siéntate a mi lado, mi querido hijo. ¡Dios mío, como has crecido, ya eres tan alto como yo! Déjame que te dé un beso…[188]. (***Ibidem***)

En estos dos ejemplos, parece claro que la madre desempeña un papel importante en la cohesión de la familia y la reconciliación interna entre los padres y los hijos. Las palabras de N'aīma y la repetición del mote "Abū Sayyīd" inducían a que Ramaḍān se diera cuenta de su hijo y empezara a cuidar de él.

"Paso del Norte" es un ejemplo prototípico de la descomposición familiar. Es un hombre joven que quería hacer fortuna; por lo que decidió ir a los Estados

---

187 "يا عِيبْ الشُّوم يا رمضان .. إيه الكلامْ دِه، دا انتَ أبُويَه وأخُويَه وتاج راسِي .. دانت في عِينِي مِن جِوَّه .. هو أنا أسْوى الأرضْ اِللِّي بِتمشِي عَلِيها .. دانا خدَّامتَك يا حبيبي .. بقى ده كلام .. مَقْصُوصِي شابْ .. وشعرك اِبْيَضّ .. ونعمل زي العيال .. دا ..دا .. يِصَحّ .. يابو سيِّد.
وتركتْ وراءَها رمضانَ يتَحَسَّسُ تجاعيدَ وجهِهِ، ويُمَلِّس علىَ رأسِهِ التي كادتْ تَخْلُو مِنَ الشَّعْرِ [...] وتأمَّلَ الصبيَّ وكَأَنَّهُ يراهُ لأولِ مرةٍ مُنْذُ سَنَوَاتٍ!.. (Traducción de Rosa Yolanda Berzosa Moreno)

188 "سيد .. يا سيد .. تعالَ يا سيد .. أُقْعُدْ هِنا جَنْبِي .. أَيْوَهْ كِدَهْ .. يا بْنِي يا حَبِيبِي .. باسم اللهِ ما شَاءَ الله .. وِكْبِرْتْ يا سَيّد .. بَقِيتْ طُولِي .. خَلِّينِي أَبُوسَك يا سيد ..". (Traducción de Rosa Yolanda Berzosa Moreno)

Unidos dejando a su mujer y a sus hijos con su padre, quien tenía una situación económica desahogada y que aceptó a su pesar diciendo al comienzo:

> **¿Y quién crees que soy yo, tu pilmama? Si te vas, pos ahí que Dios se las ajuarié con ellos. Yo ya no estoy pa crear muchachos, con haberte criado a ti y a tu hermana, que en paz descanse, con eso tuve de sobra. De hoy en adelante no quiero tener compromisos.** (***El llano en llamas,*** pág. 135)

Al joven le augura el fracaso como si fuera un hecho consumado. Cuando volvió encontró que su padre había abandonado a su familia. Asimismo, la mujer, siéndole infiel, había dejado a los hijos buscando su propia fortuna con otro hombre. Al final, vemos los niños en una situación lamentable.

Es una familia totalmente descompuesta. Un padre adinerado, pero que priva a su único hijo tan pobre de sus bienes y de vivir con él en la misma casa. Miguel Manrique comenta: ***"Se trata de un padre tiránico, que le quiere cobrar al hijo la manutención de la familia mientras se encuentra fuera. También le augura el fracaso […] Al volver el protagonista tiene que enfrentarse […] a su derrota, la penuria económica y la destrucción de la familia, ya que su mujer ha huido con otro"***[189]. Rulfo deja este cuento abierto, pues no sabemos si ha encontrado a su mujer. Pensando en los hijos, encontraremos que la falta de la conclusión de este cuento empeora la situación de los hijos; porque el tiempo pasa sin que ellos sienten una estabilidad moral o física. Incluso el hombre siente mucha fatiga por la busca inacabable de su mujer. Según Luis Harss: ***"Su mujer lo ha dejado***

[189] Miguel Manrique, ***art.cit.,*** pág. 86.

'abandonando' a sus hijos, desaparece tras ella, destinado a vagar por la región como un alma en pena"[190].

Parece que la idea de la huida de la mujer con otro hombre sin que su esposo se entere, es dominante en los cuentos de Rulfo. Ya que repite tal idea en más de un cuento, como por ejemplo: en "Talpa", "Paso del Norte" y "Anacleto Morones". En "Talpa", Natalia, la mujer de Tanilo, es infiel. La mujer deja a su esposo enfermo solo y se aleja para hacer el amor con el hermano de éste, lo que significa una destrucción familiar doble, propiamente dicha. La relación se vuelve imposible, por un lado, entre los cónyuges, y por otro lado, entre los hermanos. Cuando muere Tanilo el destino tiene un vital papel en separar la pareja ilegítima. En "Anacleto Morones" la hija de Anacleto deja también a su esposo:

> **— ¿Para dónde la mandaste, Lucas? Nos conformamos con que siquiera la hayas metido en el convento de las Arrepentidas.**
>
> **— No la metí en ninguna parte. La corrí. Y estoy seguro de que no está con las arrepentidas; le gustaba mucho la bulla y el relajo. Debe de andar por esos rumbos, desfajando pantalones.** (***El llano en llamas,*** pág. 174)

Una familia totalmente descompuesta. Lucas Lucatero mató a su suegro Anacleto Morones y su esposa, la hija de éste, le dejó yendo con otro sin que se preocupara por aquel que había asesinado a su propio padre.

Así como, el trastorno familiar puede destruir el concepto general de la familia. Un viejo patrón que tenía muchas vacas estaba siempre de mal genio. Hacía el amor con su sobrina. Su vida no tenía significado y no hacía más que insultar y pegar a su criado. No consideraba que lo que hacía con su sobrina fuera

[190] Luis Harss, ***op.cit.,*** pág. 321.

un error garrafal, hasta el punto de que tenía la intención de informar al señor cura del asunto, pero al final, temió que le culpara.

> **"En la madrugada", un viejo terrateniente vive con su sobrina, pero aquí la relación no está basada en la acostumbrada prepotencia del fuerte sobre el débil, sino en el amor. El viejo se lamenta que estas cosas sean mal vistas por el cura, a quien le horrorizaría la sola mención de un casamiento, diciendo que es un incesto y se armaría un lío grandísimo[191].**

Yūsuf Idrīs configura también en unos cuentos la mujer insatisfecha, infiel y la que siempre incita al esposo a seguir un camino de perdición. En "El testimonio" la mujer de don El Ḥefnī, profesor de química, rechazó dejar El Cairo para ir con él a Damieta. Una vida de un hombre tan bueno se amargó por la insatisfacción y la codicia de su esposa. Ya que no quería acompañarle ni le convencía el dinero que se le trasfiriese. Por supuesto, una mujer como ésta no podría educar a su hijo ni cuidar de él como es debido. El hijo dejó la escuela preocupándose sólo por ligar chicas. Por fin, divorció a la esposa, mas no alcanzó retornar a su hijo al camino recto otra vez. En consecuencia, la vida del profesor se volvió un infierno del cual no pudo fugarse por el egoísmo, la indiferencia y la codicia de su esposa.

Hemos mencionado antes que el carpintero 'Abdel-Laṭīf, protagonista de "El columpio" murió en la cárcel. Antes de su defunción, estando aún enfermo, su mujer le incitaba a tomar opio para poder hacer el amor mucho con ella. Tras su muerte, su mujer tuvo una relación ilegal con uno de sus amigos ricos. La hija también, tuvo relaciones con el mismo hombre, mientras que el hijo enfermo hacía

[191] Miguel Manrique, ***art.cit.,*** pág. 89.

caso omiso a lo que ocurría a su alrededor. Esto nos impulsa a adivinar que aquella mujer era como un fermento corruptivo que envenenó a toda la familia.

Otro ejemplo está en el cuento "Una tarea". 'Abduh se vio obligado a vender su sangre porque no tenía para comer; pero, a decir verdad, la razón principal fue el comportamiento de su mujer con él:

> **La conducta de su mujer con él era inconstante. Cuando llegaba con las manos llenas, le sonreía y casi hacía albórbolas, y a lo largo de la semana, cuando se iba a dormir no le dejaba dormir, sólo le hablaba de sus piernas menguadas y su cara pálida, y le contaba llorando con palabras entre cortadas, lo que decían las mujeres del pasillo de él, y cómo la insultaba Ḥamīda cuando discutía con ella por su marido, que vendía su sangre[192].** ***(Arjaṣ layālī,*** pág. 165)

Así observamos que en la mayoría de los cuentos de Rulfo e Yūsuf Idrīs la existencia de una mujer fiel y prudente es la razón principal de la fuerza de la familia. Asimismo, el padre puede desempeñar el mismo papel; uno llevó a su hijo encima de sus hombros, como en "No oyes ladrar los perros" y otro se negó a acoger a su hijo en su casa, como en "Paso del Norte". El joven que quería viajar confesó ante su padre que no había recibido ningún tipo de cuidado ni de nada:

> **Ya le digo, la semana pasada comimos quelites, y ésta, pos ni eso. Por eso me voy. Y me voy entristecido, padre, aunque usté no lo quiera creer, porque yo quiero a mis muchachos, no como usté que nomás los crió y los corrió.** (***El llano en llamas,*** pág. 136)

---

192 "وكانت حالةُ امرأتِهِ معه علىَ كَفِّ عفريتْ، فحين يُقبِل وفي يدِه ما في يدِه تبتسمُ لهُ وتكادُ تُزَغْرِدُ. وحين ينامُ طِيلةَ الأُسبوعِ لا تدعُه ينامُ وإنَّما تُحَدِّثُهُ عن رِجْلَيْه الرَّفِيعتَيْنِ ووجهِه الذي يَصْفَرُّ، وتقصُّ عليه في كلماتٍ مبتورةٍ عابِرَةٍ ما تقولُه نساءُ الحِتَّةَ عنه، وكيف عايَرَتْها حميدة حِينَ تَشَاجَرَتْ معها بزوجِها الذي يبيعُ دَمَه". (Traducción de Rosa Yolanda Berzosa Moreno)

De ahí, deducimos que la relación entre el hombre y su mujer no es más feliz que la que hay entre el padre y el hijo. También, hay muchos aspectos parecidos entre la vida conyugal según la configuración de Rulfo e Yūsuf Idrīs. Así como, la familia, para ambos autores es la piedra angular de una sociedad coherente, fuerte y exitosa.

2.6. Dialéctica del pesimismo y el optimismo

No hay lugar a dudas de que los problemas sociales pueden crear una corriente pesimista que ve mal toda cosa circundante. Algunos escritores tratan estas circunstancias tal como son, como una especie de reflexión auténtica o una réplica a la vida cotidiana. Mientras que otros tratan de embellecer la vida dando el mismo mensaje. Puede que la realidad sea chocante y de lo peor, pero que está al alcance de un autor retratarla como adivina; un futuro próspero, poniendo una conclusión esperanzadora, o llamando la atención a un elemento que acabe con el problema existente. A Este tipo de escritores se les llama optimista. Por el contrario, hay otro tipo que refleja la vida tal como es, o el peor sector de la misma, sin mencionar ninguna solución, o, al menos, una sensación que acabe con la decepción y el desengaño que se le apoderan del hombre. Por supuesto a este tipo se le denomina pesimista. Se pueden hacer unas referencias a estos dos términos en nuestras obras objeto de estudio.

La realidad de Rulfo en unos cuentos, aunque retrata las situaciones con mucha amargura, deja una posibilidad al optimismo. En “La Cuesta de las Comadres” los hermanos Torricos, delincuentes, fueron matados como una especie de justicia; en “Es que somos muy pobres” todo el mundo estaba seguro

de la muerte de la vaca Serpentina, pero que aspiraban a que el becerro estuviera aún vivo, para que la chica no cayera en el abismo de la perdición; en "En la madrugada" el criado fue acusado de matar a su patrón, pero en realidad, no había ninguna evidencia que le condenara; en "Talpa" la imagen de Tanilo separó la pareja ilegítima. En "¡Diles que no me maten!" Juvencio fue ahorcado por haber matado a don Lupe, su compadre. En "Paso del Norte", el joven fue en busca de su mujer. Es un cuento inconcluso en el cual no sabemos si el esposo encontró a su mujer o no. En "La herencia de Matilde Arcángel" Euremio, padre, no cuidaba de su hijo Euremio. Siempre le privaba de su cariño y su dinero. El padre era muy rico. Tras el asesinato del padre, el hijo fue el que le llevó delante de él en el caballo tocando la flauta con una melodía triste.

> **Y es que Rulfo nunca se manifiesta en sus relatos, obstinado en la desgracia. Suele dejar una puerta abierta a la vida, al optimismo. No obstante, en este cuento nos hace ver la importancia que los fenómenos naturales tienen en la vida de los campesinos; y si éstos, por naturaleza, son inevitables, nos hace ver también cómo en la mano del hombre está prevenir lo que el hombre mismo ocasiona o, al menos, colaborar en su favor[193].**

Esto no significa que Rulfo sea optimista, sino que siente un poco de optimismo, aunque la gran mayoría de sus cuentos son pesimistas. Nos basta mencionar la crueldad de sus personajes o la muerte; unas ideas siniestras.

La muerte, paradójicamente presente en la mayoría de los cuentos, como dice Ana María López, no es solamente representativa de algo pasado. En la obra de Rulfo no sólo podemos ver un mundo muerto, sin esperanza ni posibilidad de resurgir; un mundo en el que imperan las bajas pasiones, la opresión del

[193] Ana María López, ***art.cit.,*** págs. 177-178.

campesino, cuya vida en algunos-relatos carece de sentido, la esterilidad del suelo; no, el mundo que Rulfo nos presenta no está anquilosado y falto de potencia para nacer, es un mundo abierto al futuro y varios de sus cuentos nos llevan a esta conclusión[194].

Thomas E. Lyon dice al respecto: ***"Los hombres creados por Rulfo se esfuerzan por adquirir justicia, dignidad y una vida completa, pero todos son frustrados por su propio pasado"[195].***

Lo mismo ocurre en los cuentos de Yūsuf Idrīs. Ya no podemos decir que este autor sea pesimista u optimista. La cosa es que intenta dejar, en las situaciones más difíciles, una apertura por la cual sus personajes respiran el aire de un ámbito mejor y un futuro esperanzador. Podemos ver cómo, en el cuento "Testimonio", el profesor de química, muy pobre, con aspecto descuidado y que tenía muchos problemas, se encontró con un alumno suyo quien se volvió médico. En el cuento "Abū Sayyīd", el protagonista quien perdió su hombría, se decepcionó de hallar un remedio, se acordó de su hijo y le prometió hacerle vivir una vida muy acomodada. En "Un recado", el soldado que acompañaba a la mujer loca y le soportaba mucho a pesar de las situaciones vergonzosas y difíciles en las que le metía a lo largo del cuento, fue a comprarle una comida y una bebida. Asimismo, rogó a su nuevo acompañante que cuidara mucho de ella.

De ahí, se puede decir que tanto Rulfo como Yūsuf Idrīs reflejan, en unos cuentos, la realidad dejando una sensación de optimismo. El pesimismo para

---

[194] ***Ibid.,*** págs. 173-174.

[195]Thomas E. Lyon, "Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo", en ***Anales de Literatura Hispanoamericana,*** Núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, Instituto de Cultura Hispánica, Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1975, pág. 310.

ambos es atemperado. Refiriéndose a "El llano en llamas", comenta Rodríguez Alcalá que ***"el pesimismo rulfiano [...] se nos aparece como atemperado [...]"***[196].

No obstante, ambos autores, en general son pesimistas en lo que se refiere a la vida rural y al ambiente campesino. Observamos, como ya hemos dicho en el capítulo primero, que Rulfo trabajaba en la ciudad, sin embargo no se ve ninguna crítica sobre la vida urbana en su obra. Todas las críticas que hace giran en torno al campo y a la vida rural. Tengamos "Luvina" a modo de ejemplo:

> **[En] el cuento "Luvina" se presenta un pueblo abandonado, solitario, donde parece que sólo salen voces de las tumbas. Todos los personajes están ubicados en un pueblo desértico y los únicos que hablan son los muertos; los mejores testigos son las piedras y las casas desoladas; a veces parece que también habla el viento como una presencia extraña del mundo de los vivos**[197]**.**

El propio Rulfo dice en este cuento:

> **Dura lo que debe durar. Es el mandato de Dios –me contaron-. Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba.** (***El llano en llamas,*** págs. 127-128)

Rulfo, al parecer, no ve ninguna hermosura en dicho ámbito:

---

[196] Hugo Rodríguez Alcalá, "Análisis estilístico de ***El llano en llamas***, de Juan Rulfo", en ***Cuadernos Americanos,*** Núm. XXIV, (Mayo-Junio), México, 1965, pág. 234.
[197] Arturo Azuela, ***art.cit.,*** pág. 48.

Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa. (***Ibid.,*** pág. 121)

Al cotejar entre el pueblo y la ciudad Yūsuf Idrīs prefiere siempre la vida urbana y hace una crítica dura contra la vida campesina dentro del marco del ambiente, igual que Juan Rulfo, y del progreso tecnológico. En "Las noches más baratas" el autor dice:

Ante él se extendió una oscuridad intensa en la que anidaban casas bajas y sombrías, frente a las que reposaban montones de estiércol como tumbas largo tiempo abandonadas. Nada indicaba que allí vivieran criaturas hacinadas bajo los techos, salvo algunas lámparas, dispersas en el vacío sombrío, como ojos de diablos agazapados de los que se desprendiera un fuego cuya luz de color rojo intenso se difuminaba en la distancia, ahogándose en la negrura de la charca[198]. (***Arjaṣ layālī,*** pág. 11)

Lo que pasa es que la descripción del pueblo en que vive 'Abdel Karīm no es más feliz que la de los otros pueblos que trata Yūsuf Idrīs. Los pueblos para el escritor egipcio son casi parecidos y tienen en común muchos problemas.

Por lo que respecta a la postura congelada del pueblo hacia la tecnología, se observa el tema del cuento "El deseo" que revela la postura del campesino hacia la ciudad que se trata –según Kurper Shoek- de una mezcla de miedo, oscuridad,

---

[198] "وانبسط الظلامُ الكثيرُ أمامَه حيثُ تُعَشِّشُ البيوتُ المنخفضةُ الداكِنَةُ. وتَرْقُدُ أمامها أكوامُ السِّباخِ كالقُبُورِ الَّتِي طال عليها الإهمالُ، ولا شيءَ بَقِيَ يَدُلُّ على الأحياءِ المُكَدَّسِينَ تحت السقوفِ إلا مصابيحُ متناثِرةٌ في الدائرة المظلمةِ الواسعةِ وكأنها عيونُ جِنِّيَّاتٍ رابِضاتٍ يَقْدَحُ مِنْهَا الشَّرَرُ، ويأتي نورُها الأحمرُ الداكنُ مُتَبَخْتِرًا من بعيدٍ لِيَغْرَقَ في سَوَادِ البِرْكَةِ". (Traducción de Fernando Ramos López)

dudas y aspiración a la burla de los medios urbanos[199]. Al Bora'ī es un campesino del Alto Egipto, encuentra vacía la habitación del teléfono en la casa del alcalde del pueblo. Aprovecha la oportunidad para hablar por primera vez en esta máquina extraña. Levanta el auricular y llama a la Comisaría, que cuando contesta: "Diga, Mīt Ġunaim". El campesino perplejo no pudo nada más que farfullar y tartajear. Cuando el empleado de la Comisaría pierde la paciencia y empieza a insultar, Al Bora'ī, recuperando su comicidad, tira el auricular insultando también a la Comisaría y sale fuera con profundo sentimiento de alivio. Kurper Shoek comenta:

> **Al Bora'ī representa el campesino que no quiere ni puede comunicarse con un mundo más avanzado que se encuentre fuera del marco del pueblo, un mundo rechazado tras un intento fracasado. Igual que [...] el cojo en el cuento de "A Asiūṭ", pues sigue el mismo ritmo del perdedor cómico que no se lamenta por su privación de los beneficios de la civilización tecnológica[200].**

Nosotros no nos adherimos a la idea de Anīs Manṣūr respecto al pesimismo y al optimismo de Yūsuf Idrīs:

> **Quizás la realidad o la objetividad, mejor dicho, es la que le hizo pasar por encima del pesimismo o el optimismo, la pasión, el amor y el odio. Sus personajes no son optimistas ni pesimistas. El profesor indignado se veía satisfecho, el policía de tráfico que perdió su hombría no estaba desesperado, y cuando le pidió a su mujer que aceptara el divorcio, rechazó, y él se acordó de su hijo y de su hombría pasada.**

---

[199] Véase Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 131.

[200] ***Ibid.,*** pág. 132.

"ويمَثِّل البرعيُّ القرويَّ الذي لا يريد ولا يستطيع الاتصالَ بعالَمٍ أكثرَ تقدُّمًا، يقع خارجَ حدودِ مجتمعِ القريةِ، فيرفضُهُ بعدَ محاوَلَةٍ عابِثَةٍ. ومِثْلُهُ مِثْلُ [...] الأعرجِ في قصةِ (على أسيوط) فهو نَمَطُ الخاسرِ المرحِ الذي لا يأسَفُ على حِرْمَانِه من فوائدِ الحضارةِ التكنولوجيَّةِ". (La traducción es mía)

Añade Anīs Manṣūr:

> **No oímos ni una sola risa ni vemos ninguna lágrima… Los niños se enterraban sin funerales, el vigilante que esperaba estar solo para manipular el teléfono, lo oyó por primera vez, llamó a la Comisaría que la insultó, entonces le dejó atrás, tampoco se rió[201].**

Creemos que esto no tiene nada que ver con el pesimismo ni el optimismo, puesto que se puede encontrar un cuento pesimista, pero que tiene un aspecto que resucita la esperanza en el alma. En este caso no podemos negar la negrura del cuento ni la apertura por la que aspiran los personajes a un cambio mejor. En otras palabras, el profesor El Ḥefnī estaba enfadado con su situación miserable (pesimismo), y vio que uno de sus alumnos antiguos se volvió médico, cosa que le llevó a contentarse y a verlo como una muestra de su éxito como profesor (optimismo), etc.

Así observamos aspectos de pesimismo y optimismo en los cuentos de ambos autores; aun en los cuentos pesimistas hasta cierto punto, se observa un rayo de esperanza. No obstante, ambos autores tienen una visión pesimista en su totalidad en lo que se refiere al pueblo y a la vida campesina en general.

---

[201] AA.VV., ***Dr. Yūsuf Idrīs bi qalam hā'ulā'a*** (Dr. Yūsuf Idrīs por estos autores), ***ed.cit.,*** pág. 134.

"ولعلَّ الواقعيَّة أو الموضوعية على الأصحّ هي التي تجعله مُنَزَّهًا عن التفاؤُلِ أو التشاؤمِ، مُنَزَّهًا عن العاطفةِ، عن الحب والكره. فشخصياتُهُ ليستْ متفائلةً ولا متشائمةً. فالمدرسُ الساخطُ قانعٌ، وعسكريُ المرورِ الذي فَقَدَ رجولتَه ليس يائسًا، وحين يطلبُ إلى زَوْجَتِه أنْ تَنْفَصِلَ عَنْهُ، تتشبَّثُ بِه، ويتذكَّرُ أنَّ لَه ابنًا وأنَّهُ كَان رَجُلًا.

ولا نسمعُ ضَحِكَةً واحِدةً أَوْ نَرَى دَمْعَةً وَاحِدةً في قِصَصِهِ .. فالأطفالُ تُدْفَنُ بلا مآتمَ ولا جنائزَ، والخفيرُ الذي يتربَّصَ بالتليفونِ ويسمعه لأول مرةٍ وينادي المركزَ ويلعنُه ثم يتركُ التليفونَ وراءَه لا يضحكُ...". (La traducción es mía)

2.7. Injusticia y marginación

Es normal en una sociedad que tiene todos los problemas y defectos que dominen la marginación y la injusticia. En una sociedad casi primitiva la ley que la reina es consuetudinaria y, a veces, injusta para muchos. Hemos mencionado la marginación y la injusticia como un mismo elemento; porque la marginación forma parte de ésta. Cuando, por ejemplo, el Gobierno atiende a unos miembros de la sociedad, no haciendo caso a otros, esto es una especie de marginación o injusticia. En ambas obras objeto de estudio, hay muchos aspectos de injusticia ejercida por los responsables, es decir, por el Gobierno. A veces estos aspectos parecen patentes y, otras veces, latentes.

En "Nos han dado la tierra", de Juan Rulfo, como un resultado de la revolución, el Gobierno decidió repartir las tierras agrícolas entre la gente. Está previsto que este reparto se efectúe con igualdad y transparencia; pero la realidad es totalmente diferente. Se piensa que la tierra se reparte solamente entre los agricultores; pero la resolución establece que la tierra se da a cada diez personas, sean quienes sean. Los campesinos fueron los más perjudicados; porque no sabían ni leer ni escribir, ni sabían cómo hacer los trámites. Además, preferían trabajar en tierras de otros. Otro caso que hace que la gente se renuncie a estas tierras, está en que la tierra no es válida para sembrar. A este respecto Ernest Benn Ltd comenta: ***"En 'Nos han dado la tierra', incluso el gobierno posrevolucionario es ajeno a los profundos sentimientos del campesinado. Los campesinos saben, sin tener***

que pronunciar las palabras, que la tierra que quieren está en el valle, pero lo que les dan es el llano sin agua"[202].

Rulfo, al exponer tal problema a través del diálogo entre el responsable del Gobierno y los labradores, lo hace con un lenguaje satírico por parte del empleado, mostrándonos un diálogo vivo y revelador:

> **— No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.**
>
> **— Es que el Llano, señor delegado…**
>
> **— son miles y miles de yuntas.**
>
> **— Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua […] la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano […].**
>
> **— Eso manifiéstenlo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.**
>
> **— Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano… No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho.**
>
> **Pero él no nos quiso oír.** (***El llano en llamas,*** pág. 42)

Así vemos claro la futilidad de la vida del ciudadano para el Gobierno que no se preocupa, de algún modo, por él. Según Thomas E. Lyon: ***"Nos han dado la tierra' hace ver al hombre […] penosamente la futilidad de la existencia y las injusticias impuestas desde arriba. La sede del gobierno […] no se mueve por***

---

[202] Ernest Benn Ltd, ***A literary History of Spain, Spanish American Literature since Independence,*** traducido por Carlos Pujol, ***Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia,*** 9ª. ed., Barcelona, Ariel, S. A., 1993, pág. 318.

nada ni nadie; el hombre de pie […] tiene que ceder paso, hacer la voluntad del gobierno, caminar de un lugar a otro"[203].

Este relato no se trata de imaginación ni contiene una pizca de exageración; pues es una realidad vivida. Esta historia ha sido mencionada en más de una referencia. A modo de ejemplo, en ***Los nuestros*** de Luis Harss[204] y en "Juan Rulfo, tantas historias…", de Manuel Quiroga, donde en esta última dice: ***"Nunca se da tierra para vivir […] sino un lugar seco y aburrido, un llano demasiado grande para poderle convertir en un hogar y un medio de vida. Son cosas de la historia. Sucedió lo mismo en Crimea[205]".***

Siempre las leyes injustas y la mala burocracia son la base de la crisis, en este sentido. Los superiores –responsables- son los que dictan las leyes y los reglamentos. Hechos estos ya a sus beneficios, aparecen la injusticia, el terror y la depresión.

En el cuento titulado "A Asiūṭ" se observa que el médico maltrataba a un enfermo y le envió a otras clínicas que nada tenían que ver con el estado médico del enfermo. Tras haberle hecho pasar un recorrido muy largo entre las diferentes clínicas le insultó y le ordenó rehacer tal recorrido otra vez, como si fuera un juguete, no humano de carne y hueso. El médico empezó el diálogo con el enfermo diciendo:

> **— Pero, hombre de Dios ¿No te envié a cirugía hace una semana? ¿Para qué has venido otra vez aquí? Existe algo que se llama recepción, ¿comprendes, ignorante?**

---

[203] Thomas E. Lyon, ***art.cit.,*** pág. 307.
[204] Luis Harss, ***op.cit.,*** pág. 316.
[205] Manuel Quiroga Clérigo, ***art.cit.,*** pág. 98.

— ¡Y lo lleva escrito! –saltó diciendo el enfermo también a gritos. ¡Incluso lo trasladen en coche! ¡Vaya poca vergüenza que tiene la gente!

— ¡Óigame, señor bey! De cirugía me han mandado a interna, de interna a infecciones, de infecciones a la dermatología… y aquí estoy otra vez. ¡Llevo una semana durmiendo en la acera, señor bey! Y al fin…

— ¿Y qué quieres que te haga? ¿Qué culpa tengo yo? ¿Acaso estoy obligado a ser un asilo o una pensión? […] Te enviaré de nuevo a cirugía[206]. (***Arjaṣ layālī,*** págs. 25-26)

Ninguno de los responsables en ambas obras atiende al público. Si generalizamos esta idea para abarcar el gobierno, deduciremos que éste no interviene en los asuntos de la gente sino para detener a alguien –para Rulfo- o para frenar un comportamiento liberal y humano, e imponer la dictadura y la tiranía –como en "Al-haŷŷāna" de Yūsuf Idrīs. En el cuento "Luvina" el profesor intentó convencerle a la gente de Luvina que se fuera a todo lugar cuya tierra fuera buena, y el gobierno les ayudaría. A lo que le contestaron:

—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor?

¿Tú no conoces al gobierno?

Les dije que sí.

— […] Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.

---

206 - "يا بَنِي آدمْ .. أنا مِش محوِّلك من أُسبوع لعيادِة الجِّراحة .. ايه اللي جابَكْ هِنا تاني؟ .. هنا يا مُغَفَّل حاجة اسمَها الاستقبالْ بسْ .. فاهِم ..
وقف التُّومرجِي يُشَاطِرُ في الزَّئيرِ ويقولُ:
- دا مكتوب له .. يُحوَّل في عربة كمانْ .. أمَّا ناسْ ما بْتِخْتِشِيشْ ..
- يا خِيه يا سَعَادِة البِيه .. ما الجِراحة حوَّلَتْ لباطنية .. وباطنية حوَّلَتْ لسرية .. وسرية حوَّلَتْ لجلدية .. وآديني رِجِعتْ تاني .. وبقَالِي أُسْبُوعْ يا سَعَادِة البِيه بارْقُدْ على الرَّصِيف .. وآخـ ..
- طَب وحاعمِلَّكْ ايه؟ .. وأنا مالي يا أَخِي؟ .. أنا ملزومْ؟ .. أنا ملجأْ؟ .. أنا لوكاندة؟ .. أنا حاحَوِّلَكْ الجِّراحة تاني ..".
(Traducción de Fernando Ramos López)

Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.

Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de los muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe. (***El llano en llamas,*** pág. 127)

Ésta es la desgracia. Cuando el poder cuya responsabilidad es hacer reformas tangibles no se mete sino para perjudicar, entonces se trata de una calamidad. José Manuel García Rey dice al respecto: ***"Y este pesimismo es llevado al extremo cuando se trata de la ley escrita o ejecutada por la fuerza y al hombre político que la promulga y ejerce –es responsable de ella- convirtiéndose en agente de la desesperanza"***[207].

La marginación da toda su medida en "El día del derrumbe", en el cual ocurrió un derrumbe, una catástrofe en la cual muchas casas se cayeron y murió mucha gente y cuando llegó el Gobernador, en lugar de ayudar a los vivos y consolar y apoyar a los desgraciados, se hizo una fiesta por la visita donde hubo mucha comida y bebida. El Gobernador dio un discurso con palabras poco usuales de las que nadie entendía su significado. Se gastaron miles de pesos en comida de lujo y en cerveza objeto de admiración de todo el mundo. De ahí, este cuento es uno de los mejores ejemplos que se dan en el caso de la marginación y el olvido. Hay, pues, un gran abismo entre el pueblo y el Gobierno o, incluso, una contradicción de intereses. De esto habla García Rey diciendo:

[207] José Manuel García Rey, ***art.cit.,*** pág. 185.

Aquí aparece la infinita lejanía entre los dos mundos, entre el medio urbano y el rural, entre el rico y el pobre, y en última instancia, entre el poder y la impotencia. Y para mostrarnos ese abismo encuentra Rulfo la solución técnica ideal enfrentándonos a esos dos mundos a través de sus discursos radicalmente diferentes. Uno espontáneo, pesimista, simple, olvidadizo –el del narrador-, el otro lleno de retórica, demagogia y arrogancia del político hábil […][208].

Al parecer, para Yūsuf Idrīs, hay una contradicción entre el pueblo y la autoridad, ya que no se puede negar que sus ideas le llevaran a crear la mayor contradicción posible entre los dos estilos que demostraban deshonra de los partidarios del Rey Fārūq y el comportamiento noble de ‘Abdel-Qāder, representante del auténtico Egipto. Cuando el narrador contempló la cara del agonizante, comprendió inmediatamente las características innegables de la personalidad patriótica[209].

Asimismo, la opresión genera violencia. Sin ninguna justificación razonable, tres personas de Al-haŷŷāna, cuya única misión era restringir las libertades personales, vinieron a un pueblo. Trataron a la gente con crueldad y violencia. Esto parece muy evidente en el cuento que lleva el mismo título. Circunstancia que hizo que la gente se volviera furiosa:

Los comercios estaban paralizados, los que trabajaban en la ciudad no tenían pan, y no habían rezos, ni culto, ni veladas. Sólo golpes, ofensas,

---

[208] ***Ibidem.***
[209] Véase Kurper Shoek, ***op.cit.*** pág. 115.

escarnio, como si el pueblo con sus habitantes, fuese la finca de sus padres"[210]. (***Arjaṣ layālī,*** pág. 55)

Este comportamiento tuvo otra reacción por parte de un conjunto de jóvenes del pueblo encabezado por Mursī Abū Ismā'īn:

> **Son unos jóvenes del pueblo, aventureros, que se rebelaban contra la situación a que llegó el pueblo. La gente repentinamente vio Al-haŷŷāna corriendo por aquí y por allí espantados. Este correr originó más extrañeza que horror. Ya que no llevaban sus trajes ni sus botas pesadas, ni tenían los látigos a la mano, sino que se veían descalzos, desnudos, y se mesaban los negros cabellos[211].**

La marginación tiene unos efectos negativos como la inseguridad de la región marginada que, a su vez, conduce a la matanza y a la venganza. En "El hombre", ***"El fugitivo que quería matar al asesino de su hermano, al no encontrarlo, mata a la familia y huye velozmente seguido por el único deudo de las víctimas, que aparece entonces. Rulfo quiere señalar la inseguridad de la zona, donde falta la justicia y cae el primero que surge"[212].***

Esta venganza y la ley del talión no se conciben en una sociedad con una organización civil e institucional sino más bien en comunidades marginadas y poco desarrolladas[213]. En el cuento "El hombre" no podemos decir que exista sistema judicial que se denomine "venganza pública" ante "la venganza privada";

---

[210] "والدكاكينُ وَقَفَتْ حالُها والعامِلُونَ بالبندرْ لا يجدون الخبزَ، ولا صلاةً ولا عبادةً أو سهرْ، وإنما ضربٌ وإهانةٌ ومسخرةٌ وكأنما البلدُ بأناسِهَا عِزْبَةُ أبيهِمْ". (Traducción de Rosa Yolanda Berzosa Moreno)

[211] Magdī Al-'Afīfī, ***op.cit.,*** pág. 222.
"مجموعةٌ مِن شباب القريةِ المغامرين الذين تمرَّدوا على الحالَة التي وَصَلَتْ إليها البلدةُ، حيث فوجئَ الناسُ بالهَجَّانَةِ وهُمْ يَجْرُونَ هُنا وهناك هالِعِينَ، وما أَثَارَ جَرَيَانُهُمْ الخوفَ بِقَدْرِ ما أَثَار الاستغرابَ، فما كانوا يرتَدُون بِدَلَهم أو أحذيتَهم الثقيلةَ، وليسَ في أيديهم كرابيجُ، وإنما حفاةً عراةً وقد نُكشتْ شعورُهُم السوداءُ الغامقةُ". (La traducción es mía)

[212] Ana María López, ***art.cit.,*** pág. 178.

[213] Véase Carmen de Mora, ***op.cit.,*** pág. 166.

pero la falta de preocupación por el mundo rural refuerza el desentendimiento de los campesinos de los principios de la civilización y el progreso. Los mandatos del gobierno no llegan a tales pueblos, cosa que Rulfo configura en el cuento, como dice Carmen de Mora, a través de ***"no permitir que la voz del licenciado intervenga y sólo la deja entrever en el monólogo del borreguero; así a través de las rústicas palabras del personaje, de manera oblicua, mediante sus sencillas e ingenuas apreciaciones se deja entrever la distancia insalvable entre los dos grupos sociales"***[214].

Esto demuestra hasta cierto grado que la ausencia de las leyes justas y la marginación crean personas violentas.

Es bien sabido que la ley es algo superior que no se debe violar y las personas que la ejecutan son inferiores. En este sentido, a nuestro ver, el cuento de "Macario" puede aceptar una explicación que se basa en un entendimiento simbólico del mismo, que radica en que Macario, el idiota, (responsable o representante de la ley) ejerce impasiblemente su crueldad con los animales y acepta sin reproches la que sobre él ejerce su madrina (la ley). Puede que haya una persona no cualificada cuya misión es ejecutar una ley de una manera violenta, siendo esta ley, además, inaceptable por la gente. Llegando a este punto, se entiende la razón por la violencia, el terrorismo y la crueldad.

Este idiota es el mismo en el cuento "Oprimido" de Yūsuf Idrīs; pero no es idiota, sino que es otro representante de este papel (la persona no cualificada). La injusticia en tal cuento no significa que este personaje sea inocente. La historia del cuento gira en torno a un médico adicto al hachís. Un día le tocó trabajar en el

[214] ***Ibid.,*** pág. 168.

turno nocturno en la recepción. Estuvo fumando hachís hasta que sus ojos ya no eran ni totalmente rojos ni totalmente blancos, sino de un color rosáceo albino. De repente, entró en su despacho un oficial acompañado de dos soldados. Trajeron a uno que había fumado hachís. Cuando lo atraparon tragó la pieza que tenía. Los ojos del oficial también no eran totalmente rojos ni blancos, sino rosáceos albinos. El practicante le hizo un lavado de estómago al acusado. Un rato después, volvió con la pieza a la mano. Todos se pusieron a describir y estimar tal pedazo de hachís, como expertos y adictos. El culpable se echó a gritar diciendo que él era oprimido.

A nuestro juicio, este acusado es culpable e inocente al mismo tiempo. Es decir, es culpable porque fuma drogas, y oprimido, en comparación con los demás: el oficial, los dos soldados, el médico y el practicante. Todos cometen el mismo error que hace el propio hombre detenido, siendo ellos los representantes de la justica y de la ley. No obstante, él es acusado mientras que ellos son sus carceleros y quienes extraen las evidencias que le condenan. Es una paradoja y una opresión aparentes.

Por fin, deducimos que Rulfo e Yūsuf Idrīs reflejan en muchos cuentos unos aspectos de injusticia y marginación. Unos defectos que tienen malas consecuencias. Asimismo, hay muchos rasgos parecidos entre ambos volúmenes en cuanto a la realidad social, en general, y los problemas que sufren ambas sociedades.

III. Capítulo tercero

Análisis formal: convergencias y divergencias

Este capítulo se divide en tres apartados que tienen mucho que ver con la realidad social: lenguaje y estilo, los personajes y el ambiente. En lo que se refiere al lenguaje y el estilo hay muchos rasgos lingüísticos y estilísticos semejantes en ambas obras. Creemos que las condiciones parecidas crean personajes parecidos también, cosa que nos hace hablar sobre este punto. Al final, vemos que es necesario arrojar la luz sobre el paisaje en que viven estos personajes, como una documentación de tal realidad.

3.1. Lenguaje y estilo

El lenguaje y el estilo son unos medios por los que se comunica el mensaje. Cada quien tiene un lenguaje y un estilo diferentes a los de otros y por los que se caracteriza y se reconoce. En este punto vamos a esclarecer las convergencias y divergencias en lo que respecta al lenguaje y el estilo de ambos autores. Como hemos mostrado previamente las similitudes y diferencias temáticas en las dos obras, creemos que hay muchos rasgos lingüísticos en común que ponen al descubierto la realidad social.

Como una identificación a la realidad social, Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs colocan un lenguaje real con el que hablan personajes reales. En "Paso del Norte", "El hombre" y "Nos han dado la tierra" Juan Rulfo utiliza un lenguaje regionalista por excelencia. En "El hombre" Rulfo dice: ***"Volvió a hacer la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba por el rumbo por donde había venido".*** (***El llano en llamas,*** pág. 66) En "Paso del Norte":

> **¿Por qué rumbo dice usted que arrendó el arriero con la Tránsito?**
>
> - **Pos por ahí. No me fijé.**

- **Entonces orita vengo, voy por ella.**
- **¿Y por dónde vas?**
- **Pos por ahí, padre, por onde dice que se fue.** (***Ibid.,*** pág. 141)

En estos dos fragmentos parece claro que, a nivel lingüístico, Rulfo utiliza el lenguaje con el que hablan sus paisanos. El verbo *arrendar* significa, según el ***Diccionario de Sinónimos, Antónimos, Parónimos***: "Alquilar, ceder, rentar, transferir"[215], mientras que en la zona jaliscense tiene otro significado. Ortega Galindo dice: ***"[…] Rulfo ha puesto mayor color local en la expresión de sus personajes, por lo que se deduce que la significación de arrendar como ir, marchar, pertenece sin duda a un regionalismo jaliscense que Rulfo conoce bien"[216].***

Así como, Ortega Galindo nos llama la atención a que Rulfo utiliza el verbo *andar* para dar un significado diferente al del verbo *caminar*. No podemos decir que Rulfo invente un significado preciso para cada uno de ambos, pues es un lenguaje regional. Rulfo dice en "Nos han dado la tierra": ***"Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado".*** (***El llano en llamas,*** pág. 40) En el mismo cuento también menciona: ***"Este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando".*** (***Ibid.,*** pág. 42)En "El hombre" se lee: ***"Camino y camino y no ando nada".*** (***Ibid.,*** pág. 68)Pues el verbo *andar* en estas frases se refiere a una trayectoria cumplida, mientras que *caminar* es movimiento sin sentido, o recorrido hacia atrás o inútil[217].

---

[215] ***Diccionario de Sinónimos, Antónimos, parónimos,*** Lima-Perú, 1ª. ed., Lexus Editores, 2008.
[216] Luis Ortega Galindo, "El español de España y de América", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 115.
[217] Véase Luis Ortega Galindo, ***art.cit.,*** pág. 115.

Se deduce que Rulfo escribe las palabras como se pronuncian en la realidad. Es decir, se trata de una documentación del lenguaje jaliscense en aquel tiempo. También, menciona palabras propias de la gente de Jalisco. Vamos a mencionar unos ejemplos, como muestra de lo que decimos, de "Paso del Norte", págs. 137-141: "¿Y *pa onde* te vas, si se puede saber?". Quiere decir *para dónde*, pero escribió ambas palabras como las pronuncia la gente de Jalisco. "*Ora* ya no", quiere decir *ahora* ya no. "Ya *naide* cría puercos en este tiempo". A veces, se ve que en algunas palabras unas letras se alternan, y otras veces, una letra se sustituye por otra, como: "Anda a mercar *güevos*", en vez de *huevos*, también, *güeso*, en vez de *hueso* "y gana su buen dinerito". El diminutivo es generalmente frecuente en América latina. "¿Y quién crees que soy yo, tu *pilmama*?". En este caso, se observa que Rulfo emplea palabras utilizadas solamente en el ambiente de las acciones del cuento; pues se refiere con tu *pilmama* a tu *nodriza*. "Dios se las ajuarié con ellos", significa *se las arregle*. "Me la *malorió*", es decir, *maltrató*. *Aluego*, es *luego*. "entre los *tules*", significa entre los *juncos*. "Por *tarugo*", significa por *tonto*. Asimismo, Rulfo utiliza expresiones jaliscenses en el cuento, como: "hasta me *cusiliaron a los gendarmes*", es decir: *me echaron a la policía*, "*pácatelas y pácatelas*", que significa *dale que dale*. Luego, observamos que esta gente no pronuncia la *d* que se encuentra al final, y para compensar la realidad del sonido Rulfo pone tilde sobre la última letra. "*usté* ni se las huele", "es la *verdá*", "Me vienes a buscar en la *necesidá*", "*Ciudá* Juárez", "la *Mercé*".

El lenguaje culto o coloquial se limita, en la lengua castellana, a emplear unas palabras cultas o coloquiales. Por lo tanto, el análisis lingüístico de la obra de Juan Rulfo no tiene otras dimensiones que se vayan muy lejos del marco de la literatura. Mientras que en la lengua árabe cada país tiene un dialecto coloquial que puede considerarse, de una u otra forma, como una lengua diferente. En este sentido creo

que se está hablando de una cuestión de identidad y universalidad o localismo de la literatura árabe. A modo de ejemplo, si unos escritores egipcios escriben solamente en lenguaje coloquial, al parecer, comprender la obra por parte de gente de otros países árabes representará un serio problema. Entonces, una obra magistral puede permanecer encerrada dentro de su literatura nacional por estar escrita en lenguaje regional.

El lenguaje de Yūsuf Idrīs provocó una tempestad entre los críticos en aquel entonces. A Ṭāha Ḥusain le gustaba su literatura; pero en cuanto al lenguaje que utilizaba, le aconsejó mucho usar el lenguaje culto; porque la literatura sublime se preocupa por mejorar el nivel de la realidad y por la configuración de las acciones. Por otra parte un literato no se parece a un fotógrafo; pues aquél configura y añade una cosa con la cual se infiltra en la profundidad de las conciencias y los corazones, y le permite alcanzar todo lo que quiera del alma humana[218].

El lenguaje narrativo de los cuentos de Yūsuf Idrīs es culto, mientras que el lenguaje dialógico es, en su gran mayoría, coloquial. Aḥmed Moḥamed Fu'ād está de acuerdo sobre lo que se acaba de decir; mas expone el punto sobre el que los críticos discuten: ***"Los intentos de los críticos se centraron en su gran mayoría en las razones que le empujaban*** **[a Yūsuf Idrīs]** ***a utilizar el lenguaje coloquial en el diálogo, sin hablar del lenguaje narrativo culto"[219].***

---

[218] Véase AA.VV., ***Dr. Yūsuf Idrīs bi qalam hā'ulā'a*** (Dr. Yūsuf Idrīs por estos autores), ***ed.cit.,*** pág. 9.

[219] Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***op.cit.,*** pág, 158.
"إنَّ محاولاتِ النقادِ تركَّزَتْ فِي الأعَمِّ الأغلبِ على الأسبابِ الَّتِي دَفَعَتْهُ (يوسف إدريس) لاستخدامِ العامِّيَّةِ في الحوارِ، دُونَ أنْ تتطرَّقَ إلى لغةِ السَّردِ التي اعتَمَدَ فيها علَى الفُصْحَى". (La traducción es mía)

Los que rechazaban utilizar el lenguaje popular en la literatura tenían pensadas otras dimensiones que tenían que ver con la tradición, la identidad y la cultura árabes. Dimensiones que se extendían a la política, a la religión y a la ideología.

> **Es natural que la discusión sobre estas cuestiones condujera a la división del campo literario de una manera frecuente a campamentos contradictorios. Además, y como resultado de la intervención de la problemática del lenguaje en otras cuestiones sensibles –religiosas, políticas e ideológicas- estas discrepancias pueden considerarse como el criterio de la formación política y cultural de los participantes en ellas[220].**

El segundo grupo al cual pertenecía Yūsuf Idrīs opinaba que el uso del lenguaje coloquial en los diálogos y la frecuencia de las expresiones populares en la narración coincidían obviamente con la realidad absoluta que caracterizaba muchas obras de Yūsuf Idrīs . Así como, limitarse a utilizar el lenguaje culto en los cuentos que retrataban la vida del público habría sido contradictorio con el uso de los temas populares y con la egipcianidad del cuento[221]. De ahí, se puede entender la razón de la provocación de esta tempestad.

Magdī Al-ʻAfīfī dice:

> **حِين ذهب إلى المَطْبَعَةِ وفُوجِئَ بِتغييرِ العُنْوانِ من (أَرْخَصْ لَيَالِي) إلى (أَرْخَصْ لَيَالٍ) فأوْقَفَ الطَّبْعَ مُصِرًّا علَى أنْ يكونَ العُنْوانُ كما وَضَعَهُ (أَرْخَصْ لَيَالِي) وعِندَما قَالُوا له إنَّ قواعدَ اللغةِ تأبَى ذَلِكَ، قالَ لهم: إنِّي أَلْتَزِمُ في كتابتي قواعدَ الحياةِ لا قواعدَ اللغة"[222].**

---

[220] Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 158.
"فَمِنَ الَّطبيعي أنْ تفضيَ مناقشةُ هذه المسألةِ إلى انقِسامِ الوَسَطِ الأدبيّ –مّرَّةً بَعدَ أخرى- إلى معسكراتٍ متضادةٍ. وفضلًا عن ذلك، نتيجةً لتداخلِ المشكِلَةِ اللُّغَويَّةِ فِي عديدٍ من المسائلَ الأُخرى الحسَّاسةِ –الدينيةِ والسياسيةِ والأيديولوجيةِ- فإنَّ هذه الخلافاتِ تصبحُ أقربَ إلى أَنْ تكونَ محكَّ التكوينِ السياسيّ والثقافيّ للمشاركِينَ فِيها". (La traducción es mía)
[221] ***Ibid.,*** pág. 163.
[222] Magdī Al-ʻAfīfī, ***op.cit.,*** pág. 179.
"Cuando fue [Yūsuf Idrīs] a la imprenta y encontró que el título se había modificado de *Arjaṣ layālī* (lo que se considera un error sintáctico) a *Arjaṣ layālen* pidió detener la impresión

Estamos de acuerdo con la opinión de Ṭāhā Ḥusain; porque creemos que no es preciso, para ser realista, escribir en lenguaje coloquial. Naguib Mahfuz es uno de los mejores escritores realistas árabes, a sabiendas de que escribía en lenguaje culto. Asimismo, el lenguaje culto será más fácil de entender para los que saben árabe. Y puede relativamente refinar la sensación y elevar el nivel cultural del público.

ʻAlī Al-Rāʻī se hace a la idea del escritor egipcio, pero expone una cuestión estilística. Hemos dicho previamente que Yūsuf Idrīs escribía como hablaban sus personajes y dedicaba el lenguaje culto a la narración. Este crítico está totalmente de acuerdo sobre este punto; pero se pone en desacuerdo sobre intercalar expresiones coloquiales en la narración e intentar hacerlas cultas[223]. Creemos que ʻAlī Al-Rāʻī tiene razón, sobre todo, Yūsuf Idrīs lo hace sin necesidad artística urgente. También, se puede notar que estas expresiones coloquiales se componen de palabras cultas, pero la expresión entera es coloquial. En el cuento "Las noches más baratas" encontramos muchos ejemplos:

- "وَلَمْ يَعُدْ يعرِفُ موضعَ قدَمَيْهِ الكبيرتَيْنِ المُفلطَحَتَيْنِ اللَّتَيْنِ تشقَّقَ أسفلُهُمَا حتَّى يكادُ الشقُّ يبلغُ المِسْمَارِ فلا يبينُ له رأسٌ"

Esta expresión "No se volvió capaz de determinar el lugar que pesaban sus pies grandes y planos agrietados por debajo hasta el punto de que cada grieta podía

---

insistiendo en que el título se quedara como lo había escrito. Y cuando le dijeron que las reglas gramaticales árabes no aceptaban esto, les dijo: "Me comprometo cuando escribo a las reglas de la vida, no a las de la lengua"[222]. (La traducción es mía)

[223] Véase AA.VV., ***Dr. Yūsuf Idrīs bi qalam hā'ulā'a*** (Dr. Yūsuf Idrīs por estos autores), ***ed.cit.,*** pág. 94.

albergar un clavo con tornillo y todo” es coloquial, pero está insertada en la narración.

- "ويبصُقُ علَى البلدِ الخائِبِ الَّذي أصبحَ كُلُّهُ صِغارْ فِي صِغارْ"

La traducción literal de esta expresión es como sigue: “Y escupe sobre El pueblo desviado que se puso niños en niños”, lo que significa está lleno de niños. Es una expresión coloquial también, pero Yūsuf Idrīs quería aplicarle las reglas gramaticales árabes.

- "والَّتي لوْلا دناوتُهُ"

“Sin su glotonería”. El vocablo دناوتُهُ es coloquial, mientras que en el lenguaje culto es دناءتُهُ lo que demuestra que él prefería los vocablos coloquiales. "

- "وأذنُهُ لا تسمعُ حِسًّا ولا حركةً" Sin que sus oídos escucharan ruido ni movimiento.
- "بلْ كانَ مُخُّهُ أروقْ مِنْ ماءِ الطُّرُمبَة وأصْفَى مِنَ الْعسلِ الأبيَض"

“Su mente estaba más transparente que el agua del surtidor y más clara que la miel".

- "أين يذهبُ وهو أنظفْ مِنَ الصِّينِي بعدَ غسِيلِه"

“¿Dónde podía ir a pasar la noche, más limpio que un plato de porcelana recién lavado?”

- "كان الشيطانُ ساعتَها شاطرًا"

“En aquel momento, el diablo se había mostrado ladino”.

- "نامتْ عَلَيْهِ البَعِيدُ أثْقَلَ حائِطٍ"

“Que la pared más pesada se caiga sobre él”.

- وهل الذي يُزَمِّرْ يُغَطِّي ذَقْنَهْ؟"

Esta expresión significa “¿Sirve de algo esconder la mano tras tirar la piedra?” Pero en árabe es una expresión coloquial hecha culta por el autor.

- "ويعتِبُ بينَه وبَيْنَ نَفْسِهِ علَى الذي رزقَه بسِتَّةِ بُطُونٍ تأكلُ الطُّوبْ"

"Luego masculló un reproche contra aquel que le había adjudicado seis bocas capaces de tragarse hasta las piedras".

Hemos escogido estos ejemplos para esclarecer la idea planteada. Tampoco estoy de acuerdo sobre tal uso de expresiones coloquiales en un tejido o nivel culto. Habría sido más conveniente utilizar sus equivalentes cultas. Tales expresiones representarán un serio problema incluso para los árabes no egipcios. Así como, no van a proporcionar el cuento por un sabor egipcio típico; porque de simple el cuento cabe esta egipcianidad en otros elementos fuera del lenguaje. ‘Alī Al-Rā‘ī dice: ***"La cuestión no se trata de una composición correcta o incorrecta, el problema radica en que recurrir a convertir el lenguaje coloquial en culto, da una impresión general de debilidad de expresión"[224].***

Muy independientemente de las críticas duras dirigidas a Yūsuf Idrīs al respecto, él tenía la intención de renovar la literatura árabe con su concepción antigua que daba toda su medida al refinamiento del lenguaje. De ahí, notamos el nivel lingüístico de Yūsuf Idrīs. Es un lenguaje más simple que –según Nagāt ‘Alī- se inclina a los marginados y a los pobres, y se aleja del árabe clásico acercándose a la realidad viva[225]. En este sentido, Ŷāber ‘Aṣfūr hace una pregunta sobre la razón por la que Yūsuf Idrīs adopta esta metodología de escitura:

> **¿Acaso este lenguaje destacado que utiliza Yūsuf Idrīs y lo llamó Ṣalāḥ ‘Abdel-Ṣabūr "la elocuencia nueva", o "la retórica del lenguaje coloquial" es resultado de la huida de Yūsuf Idrīs de las épocas de la tradición y su**

---

[224] ***Ibidem.***
"والمسألةُ ليستْ مجرَّدَ تركيبٍ معيَّنٍ أو عدَمَ سلامتِهِ، المشكلةُ هيَ أنَّ اللُّجوءَ إلَى الترجمةِ مِنَ العامِّيَّةِ يتمخَّضُ دائمًا عن انطباعٍ عامٍّ بركاكةِ التعبيرِ". (La traducción es mía)

[225] Véase Nagāt ‘Alī, ***op.cit.,*** pág. 81.

dedicación al presente, o es su proyecto de escritura y su búsqueda de la originalidad que se infiltra horizontalmente en el presente sin que se extienda verticalmente de las raíces del pasado?[226]

Juan Rulfo se parece mucho al escritor árabe en lo que se refiere al uso lingüístico. Según Jorge Rodríguez Padrón: ***"Rulfo ha entendido siempre el ejercicio de la escritura como algo muy simple y elemental también […] En la narrativa hay tres pasos: […] el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma"***[227]. A pesar de que Yūsuf Idrīs no utiliza un lenguaje elocuente, a menudo, observamos en él una dimensión poética, como es el caso de Rulfo. En el cuento titulado "Testimonio" Yūsuf Idrīs dice:

> **Me detuve un instante y, en seguida, empezó a venirme a la memoria todo lo que yo sabía sobre aquel hombre como luces tenues y lejanas. Me aferré a unos débiles hilos que me unían a una antigua etapa de mi vida, y empecé a tirar de ellos cuidadosamente. Cada vez que tiraba, mi memoria recuperaba un día… varios días… algunos años, no pocos, que había pasado en la escuela secundaria de Damieta. Con ellos recuperaba los años de juventud con los que la magia de Damieta jugueteaba y se entretenía, y los deseos de adolescencia me empujaban, solo y extraño, al mundo de la ciudad cubierta por una poética neblina que envolvía a la gente, la soledad y el silencio**[228]**.** (***Arjaṣ layālī,*** pág. 19)

---

[226] Ŷāber 'Aṣfūr, "Hal yamūt hāḏā al-zammār" (¿Acaso muere este oboísta?), en la revista ***Ibdā',*** (Creación), Núm. 9, Al-Hai'aā al-Miṣrīyyā al-'Āmmā le-l-Kitāb (Institución Egipcia General del Libro), El Cairo, septiembre de 1991, pág. 25.
"هلْ هذهِ اللغةُ المتميّزةِ التي يستخدمُها يوسف إدريس والَّتي أطْلَقَ عَلَيْهَا صلاح عبد الصبور اسمَ "الفصاحةِ الجديدةِ" أوْ "بلاغةِ العامِّيَّةِ" ناتِجَةٌ عنْ نفورِ يوسف إدريس مِنْ أزمِنَةِ التُّراثِ واستغراقِهِ في الزَّمَنِ الحاضرِ، أم أنَّها ناتِجَةٌ عن مشروعِهِ فِي الكتابةِ، وبحثِه عنْ الأَصَالَةِ الَّتي تتسربُ أُفُقيًّا في الحاضرِ دُون أن تمتَدَّ رأْسِيًّا منْ جُذُورِ المَاضِي". (La traducción es mía)

[227] Jorge Rodríguez Padrón, "El más allá de Juan Rulfo; Algunas notas en torno a 'Luvina", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 249.

[228] "وتوقفتُ لحظةً، وفي ثانيةٍ واحدةٍ كانَ كلُّ شَيءٍ أعرفُه عنْ الرَّجُلِ قد بدأ يبرُقُ في ذاكرَتي كالأنوَارِ الخافِتةِ البعيدةِ. وأمسِكُ وعْيِي بخيوطٍ واهيَةٍ تربطني بجزءٍ قديمٍ منْ حَيَاتي، وراحَ يَجْذِبُهَا بِرِفْقٍ. وفي كلِ جَذْبَةٍ كنتُ أستعيدُ يَوْمًا، وأيَّامًا، وسنواتٍ غيرَ

Este lenguaje poético se trata de una parte del tejido narrativo. Ninguno de los personajes pobres y simples de Yūsuf Idrīs habla de esta manera. Sin embargo, la situación en que estaba el protagonista era muy extraña, cosa que conviene expresarse con un lenguaje muy refinado. Observamos la misma idea en el cuento "Luvina" de Juan Rulfo. Un pueblo mítico que las palabras frecuentes no pueden describirlo; por consiguiente, el autor recurre a utilizar un lenguaje poético:

> **Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo.** (***El llano en llamas,*** pág. 119)

Y en otro lugar del mismo:

> **Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo… siempre.** (***Ibid.,*** pág. 122)

En "En la madrugada" Rulfo dice:

> **Las nubes de las noches durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados.** (***Ibid.,*** pág. 70)

Y en el mismo cuento menciona también:

> **Las luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer**. (***Ibidem***)

قليلةٍ قضيتُها في مدرسةِ دمياط الثانويَّةِ وأستعيدُ مَعَهَا أحلامَ صِبَايَ، وَسِحْرِيَّةِ دِمياط تتقاذفُهَا وتلهُو بِها، وأمَانِي مُراهَقَتي وهي تدفعُني وحيدًا، غريبًا، في عالَمِ البلدةِ الذي يكسُوهُ ضبابٌ شَاعِريٌ يلُفُّ الناسَ والوِحدةَ والسُّكُونَ .." (Traducción de Aly Tawfik)

Parece claro que Rulfo maneja el lenguaje. Sabe hablar como cada uno de sus personajes, lo que significa que sabe el lenguaje de cada clase de la sociedad. Asimismo, habla como poeta. Cosa que llevó a Miguel Manrique a prever que Rulfo podía escribir poesía: ***"Si Rulfo tiene obra en verso es una lástima que no se conozca. La visión que tendríamos de su maestría en el manejo del lenguaje – o mejor, en la traslación que de él hace por medio de sus personajes- sería más amplia que la que de momento poseemos"***[229].

Esta realidad nos hace pensar -como dice Julio Rodríguez-Luis- que el texto rulfiano carece de todo tipo de ambigüedad[230]. A Rulfo no le gustaba hablar como un libro, como él mismo dice: ***"Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito, sino escribir como se habla"***[231]. A veces este lenguaje se convierte en una síntesis popular-poética implicada por la imaginación literaria. Según Isabel de Armas: "***[…] la realidad humana que nos cuenta es la crónica, la historia o el testimonio de las gentes de Jalisco, aunque transformada, poetizada y misterizada por la imaginación del autor***"[232].

Hemos mencionado antes unos ejemplos del cuento "Paso del Norte" que reflejan el nivel lingüístico popular. Sin embargo, cuando habla un profesor como en el caso de "Luvina" se observa que el nivel se difiere mucho:

> **Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso:**

---

[229] Miguel Manrique, ***art.cit.,*** pág. 87.
[230] Véase Julio Rodríguez-Luis, "La función de la voz popular en la obra de Rulfo", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 139.
[231] Isabel de Armas, ***art.cit.,*** pág. 70.
[232] ***Ibidem.***

aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto. (***El llano en llamas,*** págs. 120-121)

En lo que se refiere a Yūsuf Idrīs. Vamos a mencionar un diálogo entre un responsable en el hospital y un hombre pobre que vende su sangre:

"- لا ..
- .. أنيميا ..
- أنِميةٌ ايهْ؟ ..
- .. فَقْرْ دَمْ ..
- وِمَالْه؟ ..
- .. ما يِنْفَعْشِي ..
- وِبَعدِين؟ ..
- .. لَمَّا تِقْوَى ..
- أنا قويْ أَهُهْ .. أهِدّ الحيطة ..
- هبوطْ في القلب ..
- مالكوش دعوه ..
- .. تموت ..
- أنا راضي ..
- .. صحِّتَكْ .. الإنسانية ..
- وِدِي انسانية يا جِدْعَان؟! ..
- مش ممكن ..
- يعني مافِيش فايدة؟ ..
- .. ولا عايدة .."[233]. (***Arjaṣ layālī,*** pág. 166)

---

233 "Responsable: No.
Hombre: ¿Por qué

- Anemia.
- ¿Qué es anemia?
- La sangre disminuida.
- ¿Y qué pasa?
- No sirve
- ¿Y entonces?
- Cuando estés fuerte.
- Estoy fuerte que puedo destruir una pared.
- No te aguantaría el corazón.
- Eso no os importa.

Hemos dicho que Rulfo e Yūsuf Idrīs escriben como habla la gente en la realidad. Notamos que el hombre pronuncia mal la palabra *anemia* y no sabe su significado. Asimismo, utiliza expresiones populares como *puedo destruir una pared*. Mientras que el responsable habla desde una perspectiva científica utilizando términos médicos y teniendo en cuenta la salud del hombre, y no compran esta vez su sangre por un principio, aparentemente, humano.

Los dos autores utilizaron unas técnicas lingüísticas para fortalecer el concepto de la realidad en ambas obras. Hemos hablado anteriormente de la constatación, un término que significa describir las cosas sin mezclarlas con el tejido de las acciones del cuento. A este respecto, Carmen de Mora dice: ***"Un estilo marcado por la sutileza con que el autor sabe camuflarse tras sus personajes; él apenas narra, no explica nada, se limita a presentar un paisaje, a unos personajes que parecen tener vida propia y dejar al lector inmerso en el murmullo de sus monólogos y el laconismo de sus voces"***[234]**.** Los dos autores evitaron este defecto e insertaron la descripción dentro de los acontecimientos. En este sentido, utilizaron, muchas veces, verbos de sema visual. En lo que se refiere a Rulfo, Varela Jácome comenta:

> **En cambio, el narrador, para corroborar la fidelidad de su testimonio con las próximas experiencias del destinatario en Luvina, emplea reiteradamente el cronotipo de verbos de sema visual: "Ya mirará usted"/**

- Tu salud… ¡Es por humanidad!
- ¿Qué humanidad, tíos?
- No puede ser.
- ¡Vamos!, ¿qué no hay manera?

- No, ninguna. Pues vete". (La traducción es mía)

[234] Carmen de Mora, ***op.cit.,*** pág. 154.

"Ya lo verá usted"/ "Usted verá eso"/ "Nunca verá usted"/ "Usted lo verá ahora que vaya"/ "Los mirará pasar como sombras"[235].

En otro cuento titulado "Nos han dado la tierra" Rulfo dice: "alguien se asoma al cielo, estira los ojos"/ "miramos una nube negra"/ "ahora si se mira al cielo se ve la nube aguacera"/ "nos habíamos detenido para ver llover"/ "no vi llover nunca sobre el llano"/ "vuelvo hacia todos lados y miro el llano… se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga"/ "uno los ve allá". (***El llano en llamas,*** págs. 39-42)

Asimismo, el diálogo de Yūsuf Idrīs va puro y natural; un diálogo de personajes de carne y hueso; con frases dialógicas cortas e intensivas, sin intervención descriptiva ni de comentario, sino que se limita a mencionar algunas señales cuyas indicaciones resumen muchos párrafos narrativos[236]. En el cuento titulado "Una mirada", (págs. 16-17) utiliza verbos de sema visual por las mismas razones:

Fijo la vista en la niñita desconcertada	- وأنا أُحدِّقُ في الطفلةِ الصغيرةِ الْحَيْرَى
Al estar oculta la cabeza bajo la carga, ni siquiera puede vérsela	- فما كنتُ أرى لها رأسًا وقدْ حَجَبَهُ الحِمْلُ
No aparté mis ojos de ella	- ولم أحوِّل عيني عنها
La observé asombrado	- وراقبتها في عجب
Luego miraba aquí y allá	- ثُمَّ تنظرُ هنا وهناكَ
La observé detenidamente hasta quedar	- راقَبْتُهَا طويلًا حتَّى امتَصَّتْنِي كلُّ

[235] Benito Varela Jácome, "Discurso narrativo de Luvina", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 264.
[236] Véase Magdī Al-'Afīfī, ***op.cit.,*** pág. 189.

absorto por sus movimientos	دَقيقةٍ مِنْ حركاتِها
Y antes de ocultarse vi que se detuvo	- وقبل أن تختفي شاهدتُها تتوقف
Su cara morena detraída seguía con la vista una pelota de plástico	- كانَتْ واقفةً في ثَبَاتٍ تتفرَّجُ ووجهُهَا المنْكَمِشُ الأسمرُ يُتابِعُ كُرَةً مِنَ المَطَّاطِ
No reparó en mí	- لم تلحظني
Y echó una larga mirada a los niños que estaban jugando a la pelota	- وألقتْ عَلَى الكُرةِ والأطفالِ نظرةً طويلةً".

Un curioso paralelismo asemeja los cuentos rulfianos y los de Yūsuf Idrīs por la afinidad de los motivos que representan en este sentido una especie de inspiración en ambos: ***"caras tristes y trabajadas por el dolor, destinos marcados por la fatalidad […]"***[237].

Otro rasgo parecido consiste en la repetición de una expresión o de una palabra, muchas veces tanto en el mismo cuento como en otros de la misma colección. Previamente hemos mencionado unas frases que sirven de ejemplos de sema visual. Así como, sirven de la repetición de la cual estamos hablando: "Ya mirará usted"/ "Ya lo verá usted"/ "Usted verá eso"/ "Nunca verá usted"/ "Usted lo verá ahora que vaya"/ "Los mirará pasar como sombras". Asimismo, en el cuento "Acúerdate" uno de los personajes repite: Acuérdate de Urbano Gómez"/ "Acuérdate que le decíamos el abuelo"/ "Acuérdate del relajo que armaba"/ "Acuérdate que a su madre le decían la Berenjena"/ "Acuérdate que nos vendía clavellinas"/ "Nos traficaba a todos, acuérdate"/ "no te has de acordar de eso"/ "Tú te debes acordar de él". (***El llano en llamas,*** págs. 142-144) En "En la madrugada"

[237] Carmen de Mora, ***op.cit.,*** pág. 155.

Rulfo dice: Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo”/ “yo bien que me acuerdo de hasta el momento que le pegué al becerro”/ “Me acuerdo muy bien que se lo dije, ¿cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre?”/ ¿Con qué dicen que lo maté? ¿Qué dizque con una piedra, verdad?”/ “Que dizque lo maté. Bien pudo ser”/ “Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser”. (***Ibid.,*** págs. 70-75)

La reiteración de una palabra, expresión, o frase es una característica estilística del escritor egipcio también. ***“Quizás uno de los fenómenos estilísticos sobresalientes es la reiteración. Lo que significa remencionar una palabra o una expresión tal cual en una sola frase y en el mismo párrafo en un lugar o más del mismo cuento”***[238]**.** En el cuento “Una tarea” (págs. 160-166)Yūsuf Idrīs dice:

- كان عَبْدُهْ في حاجةٍ إلَى قِرشَيْنِ	‘Abduh necesitaba sin una mala piastra
- فقَدْ أمْضَى عُمْرَهُ باحثًا عن القِرْشَيْن	se había pasado la vida buscando alguna piastra
- كان عَبْدُهْ في حاجةٍ إلَى قِرشَيْنِ	‘Abduh estaba sin una mala piastra
- وخِلَالَ الأسْبوعِ كان عَبْدُهْ لا يزالُ فِي حاجَةٍ إلى القِرْشَيْنِ	Durante una semana ‘Abduh estaba necesitando una mala piastra
- ومشى عبده وهو غير ثابت وسأل عن القرشين	‘Abduh se marchó, inseguro, y preguntó por las piastras
- ومِنْ جَدِيدٍ أصبحَ عَبْدُهْ فِي حاجَةٍ إلَى قِرْشَيْنِ	Y otra vez ‘Abduh estaba necesitando una mala piastra

[238] Aḥmed Moḥamed Fu’ād, ***op.cit.,*** pág. 181.
"لعلَّ مِنْ أبرزِ الظوَاهرِ الأُسلوبيَّةِ في السَّردِ القصَصِيّ عنْدَ يُوسُفْ إدْرِيس أسلوبُ التِّكْرَارِ، ويُقْصَدُ بِه هُنا إعادةُ ذِكرِ كلمةٍ أوْ عبارةٍ بلفظِهَا ومعناها في الجملةِ الواحِدَةِ، بلْ والفِقْرةِ الواحدةِ في مَوْضِعٍ أوْ أكثرَ مِن قِصَّةٍ قَصِيرةٍ واحدَةٍ". (La traducción es mía)

Asimismo, en el cuento “En la noche” (págs. 172-184) dice:

ellos no sabían nada de la cuartilla del maíz	- كانوا لا يعرفون كِيلةِ الأَذْرَةِ
¡Una cuartilla de maíz, muchachos!	- كِيلةْ الدُّرَة يا وْلَادْ!
‘Auf se olvidó de sí mismo, del mercado de ganado, de la cuartilla de maíz	- ونَسِيَ عُوفْ نفسَهُ وسوقَ الماشيةِ والكِيلَةَ
¿Dónde está, buen hombre, el dinero de la cuartilla de maíz que me dijiste que me traerías dentro de un minuto?	- فِينْ يا راجِلْ حَقّ كِيلةْ الدُّرَة اللي اِنتَ قايِللي دقيقة واحدة وحاجِيبُه؟!
¡Por Dios! ¡De aquí no me muevo hasta que me des el dinero de la cuartilla	- واللهِ ما نِي مَنْقُولة ألاَّ أمَّا تْجِيبْ حَقّ الكِيلَة
Más de uno de los allí reunidos hubieran deseado alargar la mano a la descolorida cartera, sacarla y dejar caer en la mano de ‘Auf el dinero de la cuartilla	- وتمَنَّى أكْثَرُ مِنْ جَالِسٍ أنْ يَمُدَّ يَدَهُ إلَى محْفَظَتِهِ الكَالِحَةِ ويَسْتَخْرِجَهَا ثُمَّ يُسْقِطَ فِي يَدِ عُوفْ ثَمَنَ الكيلَةِ
Para seguir preguntando en secreto por el dinero de la cuartilla de maíz	- ليستأنف همسه وسؤاله عن ثمن الكيلة

Esta reiteración, o bien de Rulfo o bien de Yūsuf Idrīs, tiene una función importante; pues hace un énfasis de la idea que el autor quiere trasmitir. Rulfo habla sobre la verdad de la descripción de un pueblo infrahumano, y la sumisión de sus personajes, mientras que Yūsuf Idrīs habla sobre la penuria y la necesidad de sus personajes.

Un aspecto importante también en ambos libros es la parquedad lingüística. Rulfo e Yūsuf Idrīs dicen muchas cosas en pocas palabras. Cosa que corresponde a

la naturaleza del cuento, en lo que se refiere a la concentración y a la intensidad. No se encuentra ninguna palabra sobra o sin función en las dos obras. Esta parquedad puede representarse en las frases cortas e intensivas o en otras largas pero sin redundancias. Vamos a mencionar algunos ejemplos rulfianos como muestra de lo que decimos:

- "Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo". (Nos han dado la tierra)
- "Había un desparramadero de piedras duras y filosas como troncones que parecían crecer con el tiempo". (La cuesta de las comadres)
- "Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar". (Luvina)
- ¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo… todas juntas, apretadas, apretadas como en manojo, chorreando sudor y con los pelos untados a la cara como si les hubiera lloviznado. (Anacleto Morones)

Así parece claro que el estilo de Rulfo es muy conciso, expresivo, intensivo y concentrado. A veces, utiliza frases que se componen de una sola palabra o dos. A modo de ejemplo, dice: "Después nos detendremos. Después". "Ella nada más". (Talpa) "Mucha más gente que nunca". "Hicimos eso y esperamos. La madrugada estaba comenzando a dar luz a las cosas. Se oía que algunos cantaban. Eran voces de hombres y de mujeres". (El llano en llamas). Se nota que, a veces, Rulfo no sigue la composición sintáctica castellana correcta; ya que, se ven unas frases que se componen de una sola palabra u otra sin verbo. El autor mexicano nos informa

siempre de palabras que faltan como es el caso en el paisaje y los recursos alimenticios. Luis Harss comenta: ***"El estilo es tan escueto como sus paisajes. Lo marcan la disciplina y la economía. Su efecto es acumulativo. Tiene la fuerza del impulso irresistible"***[239].

Asimismo, el estilo de Yūsuf Idrīs se caracteriza por la parquedad y la intensidad. Ṭāhā Ḥusain quien dirigía siempre crítica muy dura contra Yūsuf Idrīs dijo: ***"Es imposible suprimir ni una palabra sobra de los cuentos de Yūsuf Idrīs"***[240]. En su colección objeto de estudio hay un cuento titulado "Una mirada". Este cuento se compone aproximadamente de una página y media. Lleva un significado muy amplio y arroja la luz sobre un serio problema egipcio: el trabajo de los niños y la privación de su infancia. En tal cuento no se puede encontrar ni una sola palabra que no tenga función lingüística o un significado profundo. Vamos a mencionar un fragmento del mismo:

> **No supe qué le rondaba por la cabeza, ya que, al estar oculta bajo la carga, ni siquiera pude vérsela. Simplemente ocurrió que, tras un instante de espera y una vez seguros de que todo iba bien sujeto, continuó su camino susurrando palabras de las que mis oídos no captaron más que "mi señora".**
>
> **Mientras atravesaba la ancha calle llena de coches, no aparté mis ojos de ella, ni de su viejo y ancho vestido, que parecía como el trapo que limpia el horno, ni tampoco de sus piernas, que asomaban bajo la falda rasgada como dos estacas.**
>
> **La observé asombrado. Fijaba en el suelo sus pies descalzos como las patitas de un polluelo, se agitaba al andar, luego miraba aquí y allá con las pequeñas aberturas negras azabache de su cara y daba varios pasos firmes; a**

---

[239] Luis Harss, ***op.cit.,*** pág. 324.

[240] Citado por Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 140.

"مِن المستحيلِ أنْ تحذفَ كلمةً واحدةً زائدةً مِنْ قِصَصِ يوسف إدريس". (La traducción es mía)

veces se tambaleaba un poco, pero, inmediatamente, reanudaba la marcha[241].

(***Arjaṣ layālī,*** pág. 16)

Es un lenguaje intensivo. En lo que se refiere a Rulfo, a veces, se observa que él escribe frases cortas como un medio de intensidad lingüística. Cosa que nos hace pensar en palabras existentes en la profundidad del texto, pero no están escritas. Quizás la situación no permita que el autor hable mucho sobre la tristeza que se le apodera; por lo tanto, prefiere el laconismo. ***"No reparó en mí. Tampoco se detuvo mucho rato. Y de nuevo sus patitas se pusieron en marcha. Antes de volver la esquina, se giró despacito. La carga giró con ella y echó una larga mirada a los niños que estaban jugando a la pelota. Se la tragó el callejón"***[242]. (***Ibid.,*** pág. 17)

Los personajes de ambos autores, no aceptan, a veces, la realidad; por consiguiente, los dos recurren a utilizar un lenguaje satírico, para referirse a una situación ridícula o infrahumana, para demostrar que se trata de poca lógica o para burlarse de algo. La gente de Luvina está harta de su situación lamentable y el gobierno hace caso omiso a ellos. Rulfo utiliza la sátira muchas veces para clarificar que la gente está ahogada de la marginación del Gobierno, como en Luvina:

---

241 "ولستُ أَدرِي ما دارَ في رأسِها فما كنتُ أرى لها رأسًا وقدْ حَجَبَه الحِمْلُ. كلُّ ما حدثَ أنَّها انتظرتْ قليلًا لتتأكدَ مِنْ قبْضَتِهَا ثُمَّ مَضَتْ وَهِيَ تُغَمْغِمُ بِكَلَامٍ كَثيرٍ لَمْ تلتقطْ أُذُنِي مِنَهُ إلا كلمةَ (سِتَّي)...
ولمْ أُحوِّل عَيْنِي عنْها وهي تخترقُ الشارعَ العريضَ المزدحمَ بالسَّيَّاراتِ، ولا عَنْ ثَوْبِها القديمِ الواسعِ المُهَلْهَلِ الَّذي يُشْبِه قطعةَ القُمَاشِ التي يُنَظَّفُ بِها الفُرنُ، أَوْ حتَّى عن رِجْلَيْهَا اللَّتَيْنِ كانَتَا تُطِلاَّنِ مِنْ ذَيْلِهِ المُمَزَّقِ كمِسْمَارَيْنِ رَفِيعَيْنِ.
ورَاقبتُها في عجبٍ وهي تنشُبُ قدَمَيْها العاريَتَيْنِ كمخالبِ الكتكوتِ في الأرضِ، وتهتزُّ وَهِيَ تَتْحرَّكُ ثم تنظرُ هُنا وهناكَ بالفتْحَاتِ الصغيرةِ الدَّاكِنَةِ السوداءَ فِي وَجْهِهَا، وَتَخْطُو خُطُواتٍ ثابتةٍ قليلًا وقدْ تتمايلُ بعضَ الشَّيْءِ، ولكنَّها سُرعانَ ما تستأنِفُ المُضِيَّ".
(Traducción de Fernando Ramos López)

242 "ولمْ تلحظْنِي، وَلَم تتوقفْ كثيرًا، فمِنْ جديدٍ راحتْ مخالبُهَا الدقيقةُ تمضِي بها. وقبْلَ أن تنحرفَ، استدارتْ عَلَى مَهَلٍ، واستدارَ الحِمْلُ مَعَهَا، وألقتْ عَلَى الكُرَةِ والأطفالِ نظرةً طَويلةً. ثُمَّ ابتلعتْهَا الحارَةُ". Traducción de Fernando Ramos (López)

- ¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al Gobierno?

- Les dije que sí.

- También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es la madre del gobierno. (***El llano en llamas,*** pág. 125)

Y en "En la madrugada" el viejo Esteban estaba muy enfermo hasta el punto de que no podía enderezarse. A pesar de esto, le acusaron de matar a su patrón. Él veía ridícula la acusación, pues, dijo: ***"Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser".*** (***Ibid.,*** pág. 75)

Al hacer una comparación entre Rulfo e Yūsuf Idrīs en este sentido, encontramos que aquél se burla del Gobierno y de la ley, mientras que el escritor egipcio se burla de algunos actos religiosos superficiales, desde su punto de vista, y de los aristocráticos. Yūsuf Idrīs describe la situación de los derviches de la Señora Zainab en el cuento titulado "Un recado":

Alguien que pasaba por la acera, arrojó la colilla de su cigarrillo junto al shayj. Con gran parsimonia, el anciano extendió la mano, cogió la colilla y, con placer manifiesto, aspiró profundamente, dejando escapar a continuación un humo denso. Mientras el humo se elevaba alrededor de su rostro, el anciano proyectó una larga mirada sobre Al-Šabrāwī, diciéndole con toda calma:

Di: No hay más dios que Alá[243]**.** (***Arjaṣ layālī,*** pág. 132)

---

[243] "وَمَرَّ واحِدٌ مِن فَوْقِ الرَّصِيفِ ورمى بعُقْبِ سيجارةٍ وجاءتْ في مُتَناوَلِ الشَّيخِ. وفي اتِّزانٍ واطمئنانٍ وثباتٍ مَدَّ الشيخُ يَدَهُ والْتقطها، وَشَدَّ منها نفسًا عميقًا وأخرجَ دُخَانًا كثيرًا مِنْ جَوْفِهِ وهُو نائِمٌ مُلْتَذٌّ، وأطلَّ بِنظرةٍ سعيدةٍ على الشَّبْراوِي وحلقاتُ الدخانِ تَلْهو في بُطءٍ حَوْلَ وَجْهِهِ وقالَ بِكُلِّ ثَبَاتٍ: وَحِّدْ الله".
(Traducción de Fernando Ramos López)

-

Parece claro el estilo burlesco de este derviche mendigo. Asimismo, en el mismo cuento Yūsuf Idrīs dice:

> **Cuando la noche y el silencio avanzaban y los devotos se amontonaban resoplando junto al muro, como monos al final de un largo día de baile y de saltos, Al-Šabrāwī se dio cuenta de que su irritación había desaparecido. Sólo le incomodaban los ronquidos [...] capaces de angustiar a la señora en su mausoleo[244].** (***Ibid.,*** págs. 132-133)

Y en el cuento "Un cuarto plantel" un bey se despertó muy activo, se dirigió directamente a su tierra y decidió trabajar. Cogió un hacha y dio casi veinte hachazos, cosa que le causó una angina de pecho. Yūsuf Idrīs configura la vida muy acomodada de los aristocráticos mediante un lenguaje satírico y picante:

> **El bey notó su presencia y abrió los ojos, apretó mansamente su pecho, volvió la cara hacia el otro lado, y dijo todavía jadeando:**
>
> - **¡Ay...!¡Un infarto, Na'mat! Se acabó.**
>
> **La señora se empalideció y las gotas de sudor empezaron a salir a través de la crema de su cara; estaba conmovida, e intentando sonreír sin lograrlo, dijo:**
>
> - **No, por favor, no, cariñito. ¿Cómo va a ser un infarto, hombre?**

---

244 "وحِينَ تقدَّمَ الليلُ، وسكنتْ الدنيا، وتكوَّمَ مَحَاسيبُ الستِّ يَغُطُّونَ بِجُوَارِ الحائِطِ كالقرودِ الَّتي أنهكها يومٌ مشحونٌ بالَّرقصِ والنَّطِّ، كان هو يتساءلُ عمَّا أزال الغضبَ منه فلا يجيبُهُ إلاَّ الشَّخِيرُ الذي كاد يُقلقُ السَّيِّدةَ فِي مقامِهَا". Traducción de (Fernando Ramos López)

- **Créeme, es un infarto…! ¡Ay, mi corazón, mi costado, me hormiguea el brazo…! […] Que no, que no… mi pecho, el lado izquierdo… ¡Ayudadme, traed al doctor! ¡De prisa, socorredme!**[245] (***Ibid.***, pág. 121)

El símil es un rasgo estilístico de ambos autores. Hacen siempre comparaciones con cosas concernientes al ambiente en que viven sus personajes, como una aproximación lingüística a la naturaleza geográfica. Y a veces, no se tratan de comparaciones, sino, de un estilo propio del autor, siempre dice: *como si fuera*, *como si estuviera*, etc. El número de estos símiles es elevado, sobre todo en la obra rulfiana. Por ejemplo, vamos a mencionar los símiles que existen en dos páginas solamente del cuento que le da título a la colección mexicana.

- Les relumbraba la cara de sudor, como si la hubieran zambullido en el agua al pasar por el arroyo.
- de modo que aquello era como tirarles a boca de jarro y hacerles pegar tamaño respingo de la vida a la muerte…
- sólo se veía a los que estaban acostados en mitad del camino, medio torcidos, como si alguien los hubiera venido a tirar allí.
- Sentíamos las balas pajueleándonos los talones, como si hubiéramos caído sobre un enjambre de chapulines.
- Corrimos. Llegamos al borde de la barranca y nos dejamos descolgar por allí como si nos despeñáramos.

---

245 "وأحسَّ بِهِمْ البِيهْ ففتَح عَيْنَيْهِ وضغطَ بِرِفْقٍ على قلبِه وأزاحَ وجهَهُ إلى النَّاحِيَةِ الأُخْرَى وكانَ لا يزالُ يلهثُ حين قال: آهْ .. ذَبْحَة .. ذبحة صَدْرِيَّة يا نِعْمَتْ .. خلاص.
وبُهِتَتْ السِّتْ، وبدأَتْ ذرَّاتُ العَرَقِ تخترقُ الكِرِيمَ الَّذي فوقَ وجهِهَا، واقشعرَّتْ شفتاها وهي تقولُ مَحاولةً دون جدوَى أنْ تبتسمَ:
- اِخْصْ عَلِيكْ يَا سِمْسِمْ .. ذَبْحِةْ اِيهْ يا شِيخْ ..
- وحْياتِكْ ذبحَة .. آه .. قلبي .. جنبي .. دِراعي. دِراعي مِنَمِّلْ [...] أبدًا يا ناسْ .. أبدًا .. بِزِّي الشِّمَال .. اِلحقُونِي .. هاتو دكتور .. بِسرعة .. الحقوني .. (Traducción de Aly Tawfik)

- Pero él también nos miraba sin decirnos nada. Era como si se nos hubiera acabado el habla a todos o como si la lengua se nos hubiera hecho bola como la de los pericos y nos costara trabajo soltarla para que dijera algo.
- con aquellos ojos que él tenía, todos enrojecidos, como si los trajera siempre desvelados. (***El llano en llamas,*** págs. 95-96)

En comparación con la obra de Yūsuf Idrīs, se observa que éste hace símiles; pero no son muchos como los que hace Juan Rulfo. También, vamos a hacer una encuesta de los símiles que se encuentran en dos páginas de un cuento titulado "El incidente", (págs. 58-59) como ya hemos realizado previamente con Rulfo.

- فلا سِمنةٌ تُبْرِزُهُ، ولا أكتافٌ ممشوقةٌ تُنْسِيكَ رُفْعَهُ، وإنَّما شيئانِ هاكِعَانِ مضمومانِ تَتَعلَّقُ عليْهِما سُتْرَتُهُ كأنَّها مُعَلَّقَةٌ علَى شَمَّاعَة ..

pues no había grasa alguna que le sobresaliera, ni unos hombros anchos que hicieran olvidar su estatura, sino dos cosas que reposaban juntas y de las que colgaba una chaqueta como si estuviera en una percha…

- فقدْ كان يخطرُ فيها وكَأَنَّهُ لا يزالُ يخطرُ في الْجُبَّةِ والقُفْطَانِ، ويَمُدُّ يدَهُ وكأنَّها لا زالتْ طَلِيقَةً فِي الكُمِّ الوَاسِعِ الهِفْهَافْ..

porque se balanceaba dentro, como si todavía llevara el jubón o el caftán, y su mano se alargaba, como si estuviera aún suelta en la ancha y ondeante manga…

- لأنَّ تفاحةَ مَعَهُ هذهِ المَرَّةَ، هادِئَةً بِجُوَارِهِ كالْحَمَلِ الرَّضِيعْ

porque, esta vez, Tuffāḥa estaba con él, tranquila, a su lado, como un lechal

Su corazón latía con alegría, orgulloso del Nilo que había asombrado a Tuffāḥa […] como si ese fuera su Nilo y todo El Cairo una de sus fincas…	- وقلبُه يُرَفْرِفُ بِالفرحةِ وهو فخورٌ بالنِّيلِ الَّذي أدْهشَ تُفَّاحة […] وكأنَّ ذلكَ البحرَ نِيلُهُ، والقاهرةَ بِحالِهَا إحدى ضِيَاعِهِ

Para concluir, hay muchos rasgos lingüísticos y estilísticos comunes en ambas obras cuya totalidad corresponde al tema de la realidad social.

3.2. Personajes:

En el capítulo primero, en la parte concerniente al cuento, hemos mencionado que hay tipos del cuento: cuento fotográfico que se preocupa solamente por la acción, y el cuento personaje que habla sobre un personaje y le considera el eje del cuento, etc. Además de estos tipos, para el cuento, la existencia del agente o el personaje que realiza una acción es imprescindible. Este personaje puede ser un individuo; pero si el cuento se atiende a la acción, puede que haya una multitud de personajes. Ambos autores pudieron con maestría configurar el personaje individuo y la multitud de la gente.

Juan Rulfo escribió ambos tipos, personaje y acción. En lo que se refiere al primer tipo se puede mencionar: “La cuesta de las Comadres”, “Es que somos muy pobres”, “En la madrugada”, “Talpa”, “Macario”, “¡Diles que no me maten!”, “Paso del Norte”, “La herencia de Matilde Arcángel” y “Anacleto Morones”. En cuanto al segundo tipo están: “Nos han dado la tierra”, “El hombre”, “El llano en

llamas", "Luvina", "La noche que lo dejaron solo", "Acuérdate", "No oyes ladrar los perros" y "El día del derrumbe".

Así como, Yūsuf Idrīs tiene cuentos personaje y otros acción. Los cuentos personaje se representan en: "Las noches más baratas", "Una mirada", "El testimonio", "A Asiūṭ", "Abū Sayyīd", "El incidente", "Cinco horas", "Un deseo", "Lo mejor del mundo", "Un cuarto plantel", "Un recado", "Baṣra", "La máquina", "Una tarea" y "En la noche". Mientras que los cuentos que se basan en la acción son: "A la ligera", "Una apuesta", "El columpio", "El funeral" y "Un oprimido".

Aḥmed Moḥamed Fu'ād dice en lo referente a los protagonistas de los cuentos de Yūsuf Idrīs que tanto en los cuentos acción como en los cuentos personaje el escritor egipcio cuenta con el protagonista por ser el eje del cuento. El cuento titulado "Un cuarto plantel", por ejemplo, se basa en mayor grado en el personaje del bey muy rico de quien se apoderó el deseo de trabajar en el plantel de los jazmines, pero se puso enfermo tan pronto como emprendió el trabajo. Por consiguiente, se puede decir que los cuentos de Yūsuf Idrīs, incluso los que dependen de la acción, cuentan con el personaje del protagonista[246].

Los personajes de Rulfo son mexicanos de primera, en lo concerniente al lenguaje, al dialecto, a la realización del trabajo, a la mentalidad, etc. Asimismo, hay muchos rasgos comunes entre los personajes de la colección mexicana y los de la egipcia, en lo que atañe a la simplicidad y la naturalidad. Son ejemplos reales del ambiente circundante. Los personajes de Yūsuf Idrīs son egipcios hasta la médula y reflejan el ambiente egipcio verdadero, su naturaleza popular y su color típico[247].

---

[246] Véase Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***op.cit.,*** pág. 125.
[247] ***Ibid.,*** 115.

Hay muchas relaciones con la acción del cuento y los personajes. Debe haber una concordancia entre la descripción física del personaje y la acción. Por ejemplo, en "En la madrugada", se observa que Rulfo retrata el personaje obrajero como muy débil: ***"que las vacas estaban reflacas. Todo le parecía mal; hasta que yo estuviera flaco no le gustaba. Y cómo no iba a estar flaco si apenas comía".*** (***El llano en llamas,*** pág. 75) También, en "Luvina" dice: ***"Porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice... Y mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas".*** (***Ibid.,*** pág. 126)Los ejemplos son muchos, lo que nos importa es enlazar la descripción del personaje con el tema del cuento. Esto también existe en la obra árabe. 'Abdel Karīm tiene una nariz larga y arqueada, toda cubierta de pequeños orificios negros, y piernas gruesas e inflamadas. El Ḥefnī Muṣṭafā Efendi, profesor de química, es una persona buena e ingenua a la vez. Es obeso, tiene un cuello invisible oculto detrás de la enorme papada que colgaba de su mentón, un grueso rostro con gruesas arrugas, su chaqueta desteñida, sus pantalones rellenos con las hinchadas piernas, por lo que parecían calcetines largos. El traje de Ramaḍān que llevaba cosidos botones dorados, brillantes, le venía sobrado en los hombros y apretado en el vientre, y lo redondeaba, dándole la forma de un melón por delante; sobre su casco relucía aquella grasa que no conseguía ocultar toda la suciedad y el deterioro que atesoraba. Su cabeza casi carece de pelo. El rostro de 'Abdel Nabī está lleno de arrugas que demuestran una bondad fea. Asimismo, el beduino es alto, enjuto, con una túnica de indiana vieja que revelaba unas piernas con la piel pegada a los huesos. Así como, 'Abdel-Laṭīf tiene un rostro pálido con agujeros antiguos. También el enterrador tiene el pelo muy blanco como el de los conejos, y las pupilas enrojecidas y libres de párpados.

El lector puede pensar en personajes caricaturescos, es decir, puede que haya una especie de exageración en la configuración de sus aspectos. Esta observación, a nuestro juicio, se debe a la imaginación. El autor puede escribir un acontecimiento real pero añade algo imaginativo, lo mismo ocurre con los personajes, o bien de Rulfo o bien de Yūsuf Idrīs.

Entonces, ambos autores crean el personaje, a veces, para la acción, como hemos visto en Rulfo e Yūsuf Idrīs. Aḥmed Haikal comenta: ***"El objetivo entero al que se dirige la obra de Yūsuf Idrīs es encarnar el personaje egipcio humano con sus aspectos, características, penas, esperanzas, anhelos, angustias, problemas y cuestiones"***[248]**.** En consecuencia, se observa que el escritor egipcio se preocupa por las dimensiones, la externa y la interna, de los personajes. Aḥmed Moḥamed Fu'ād a este respecto comenta:

> **A pesar de la concentración de Yūsuf Idrīs en la dimensión física, pudo retratar todas las dimensiones del personaje. Esto demuestra que la preocupación por hacer una configuración externa del personaje no significa descuidar de su dimensión social y psíquica, sino que se considera un aspecto constructivo que crea las dimensiones del personaje de una forma completa**[249]**.**

Tanto los personajes rulfianos como los de Yūsuf Idrīs se encuentran aislados de todo progreso y del mundo circundante. Son personajes miserables y pobres que intentan resistir a las dificultades de la vida. Viven en una sociedad plagada de violencia y masacres. A modo de ejemplo, en "Nos han dado la tierra", los

---

[248] Aḥmed Haikal, "Al-Nasīŷ al-qaṣaṣī 'enda Yūsuf Idrīs" (El tejido cuentístico de Yūsuf Idrīs), Revista de Al-Helāl, Núm. de Septiembre, 1972, pág. 107.
"إنَّ الْهَدَفَ الكُلِّيَّ الَّذِي تَتَّجِهُ إلَيْهِ كلُّ أعمالِ يوسف إدريس هو تجسيدُ الشَّخصيةِ المِصريةِ الإنسانيةِ بِكُلِّ ملامِحِهَا وسِمَاتِها وآلامِها وآمالِها وأشواقِها وهُمُومِها ومشكلاتِها وقضاياها". (La traducción es mía)

[249] Aḥmed Moḥamed Fu'ād, ***op.cit.,*** págs. 129-130.
"وعلى الرَّغْمِ مِنْ تركيز يوسف إدريس على البُعْدِ الجِسميّ فقد استطاعَ رسْمَ أبعادِ الشَّخصيةِ كُلَّها، وهذا إن دَلَّ فإنما يَدُلُّ على أن الاهتمامَ بِرَسْمِ الشَّخْصِيَّةِ مِن الخَارِج ليْسَ معناهُ عَدَم العنايةِ بالبُعْدِ الاجتماعِيّ والنَّفسِيّ للشّخْصِيَّةِ، وإنَّما يُعَدُّ هذا مَلْمَحًا بِنَائِيًّا لتصويرِ أبعادِ الشخصيةِ على نَحْوٍ متكاملٍ".
(La traducción es mía)

protagonistas son cuatro. Van a la tierra que les ha dado el gobierno. Es una tierra infértil en la cual es imposible sembrar nada, es incluso, pedregosa. Podemos imaginar la tristeza que se apodera de ellos, pero no tienen más remedio que intentar. "Es que somos muy pobres" es un cuento cuyo título puede reflejar su contenido. Cuando se inundó el río arrasó la vaca de Tacha que se consideraba su único capital. Por lo tanto, estaba lista a seguir el camino de la prostitución. Los personajes de Luvina son mansos y sumisos. Viven en una zona estéril en la cual no puede vivir ni animales ni nada. Los chicos cuando alcanzan la pubertad viajan a otros lugares para mantener a sí mismos y a sus familias. Los viejos no abandonan el pueblo por fidelidad a los muertos enterrados allí.

En lo que concerniente a la violencia, hay más de un cuento que la trata, entre ellos está el cuento que le da título a la colección, que habla de la revolución de los cristeros y su fracaso. En esta revolución murió un número muy elevado de los mexicanos, de ambas partes: de los revolucionarios y del gobierno. En "El hombre" Rulfo habla sobre la marginación de una zona del país por parte del gobierno, lo que la convierte en una zona del país, ésta se convierte en una zona acosada por el retraso, la ignorancia, la violencia y las leyes consuetudinarias. Rulfo habla en este cuento del talión. Una tradición defectuosa que se arraiga por el descuido del gobierno. El cuento "La Cuesta de las Comadres" trata la marginación de un pueblo olvidado por el gobierno, cosa que permite que tal pueblo esté dirigido por un conjunto de matones.

Yūsuf Idrīs crea personajes que se parecen a los de Rulfo en lo que atañe a los problemas que les azotan. En "Las noches más baratas", 'Abdel Karīm no tiene dinero ni comida en casa. Para pasar el tiempo recurre a hacer el amor con su mujer. En consecuencia, cada año tiene un hijo nuevo que necesita gastos adicionales. Así se agrava el problema. "Una mirada" es un cuento muy breve que

alberga un tema importante y un serio problema: la cuestión del trabajo de los niños. Unos inocentes que se privan de su derecho de disfrutar de los años de niñez. Incluso, asumen la responsabilidad de sus familias, cosa que nunca es aceptable por la lógica. En "La apuesta", un beduino pasa por un tugurio por la tarde y se sienta allí para disfrutar de una pizca de descanso. Hace una apuesta con los presentes y les declara que puede comer cien higos chumbos. De hecho, los come todos, sólo para saciar el hambre, aunque esto puede causarle muerte.

Los personajes violentos están presentes también en la obra de Yūsuf Idrīs. El cuento titulado "Al-Haŷŷāna" abarca muchos actos de violencia. Los tres hombres de Al-Haŷŷāna que vienen de Sudán son muy crueles y azotan a la gente e, incluso, al alcalde del pueblo. Les pegan de una manera cruel que hace que los hombres chorreen lágrimas y sollocen. Un grupo del pueblo decidió echarles del pueblo. Planificaron robar sus escobetas máuser. Cuando lo hicieron los Al-Haŷŷāna corrían como locos casi desnudos. La gente del pueblo soportó, como consecuencia de este hecho, la violencia y las angustias del gobierno. Asimismo, "Cinco horas" es un cuento que relata el asesinato de 'Abdel-Qāder Ṭāha por parte de los oficiales del Palacio Real. Yūsuf Idrīs narra en tal cuento los incidentes que pasaron a lo largo de cinco horas en el quirófano en las que el autor intentó, en cuanto pudiera, salvar la vida de 'Abdel-Qāder. Una época que estaba repleta de turbulencias políticas.

Kuerper Shoek comenta respecto a los personajes de Yūsuf Idrīs:

> **Los personajes de estos cuentos son muy aislados e intentan resistir ante las grandes dificultades, pero al final se encuentran con lo más difícil. Son personajes que crecen en una sociedad egoísta y cruel, en la cual la astucia sustituye los sentimientos, y sus relaciones familiares representan el nivel**

más bajo del cuidado falso. No creen en sus sueños por tener un futuro feliz y su goce se limita a beber, de vez en cuando, un té, fumar narguile, un poco de hachís, o tomar opio, y acariciar de una manera gruesa a las esposas[250].

Los personajes de Rulfo están encuadrados dentro del pueblo mexicano y trabajan en pocos oficios relativos a la tierra y al pueblo. Incluso los funcionarios mencionados en la colección, se preocupan sólo por entregar tierra a los solicitantes. Sin embargo, hay otros papeles en el volumen, pero son pocos en comparación con los mencionados en la obra egipcia.

En "Nos han dado la tierra" los cuatro hombres son labradores y quienes les entregan la tierra son funcionarios gubernamentales. Los personajes de "La Cuesta de las Comadres" son campesinos matones y asaltadores. "Es que somos muy pobres" y "El hombre" se componen de campesinos. Los personajes de "En la madrugada" son arriero, patrón, sacerdote y ama de casa. En "Talpa" se encuentran un paciente, su esposa, sacerdotes y peregrinos. El personaje llamado Macario que le da título al cuento es loco. "El llano en llamas" y "La noche que lo dejaron solo" se componen de soldados, oficiales, labradores revolucionarios y asaltadores. Los personajes de "Diles que no me maten" son patrón, pastor, coronel y sargentos. Los personajes de "Paso del Norte" son labrador, mercader y poeta. "Luvina" se compone de campesinos y un profesor. "Acuérdate" alberga un estudiante que se volvió, cuando se hizo mayor, soldado y una mujer pobre. Los personajes de "La herencia de Matilde Arcángel", son campesinos, terrateniente, arrieros, revolucionarios y soldados. En "Anacleto Morones" están un matón, sacerdote,

---

[250] Kurper Shoek, ***op.cit.,*** pág. 121.
"والشخصياتُ –فِي هذِهِ القِصَصِ- أفرادٌ معزولونَ، يُحاولونَ الصُّمودَ فِي وجهِ المَصَاعبَ الوبيلةِ، فلا يواجِهُهُ –في النِّهاية- غَيْرُ أسوئِها. إنَّها شخصياتٌ تحيا في مجتمع أَنَانِيّ، قاسٍ، يَحُلُّ فِيه المكرُ محلَّ المشاعِرَ، ولا تُمَثِّلُ العلاقاتُ الأُسَرِيَّةُ فيه سِوَى أدنى درجاتِ الحمايةِ العاريةِ. وتتهاوَى أحلاَمُهُم بالمُسْتَقبلِ السَّعيدِ، وتتقلَّصُ متعتُهُمْ لِتُصْبِحَ فِي حدودِ كوبِ شايٍ بيْنَ الحِينِ والحِينِ، أو تدخينِ "الجُوزَة" أو القليلِ مِن الحَشِيشِ أوْ الأَفْيُونِ، وبعضِ المُدَاعَبَاتِ الخَشِنَةِ مَعَ الزَّوْجَاتِ". (La traducción es mía)

santo falso, beatas, mujer cualquiera. Los personajes de “El día del derrumbe” son el Gobernador, el presidente del ayuntamiento y el pueblo sufrido.

Tenemos pues algunos personajes, como: coronel, sargento, sacerdote, ladrón, beata, soldado, campesino, empleado, obrajero, Gobernador, presidente del Ayuntamiento, profesor, poeta, pastor, matón y terrateniente.

En lo que se refiere a los personajes de Yūsuf Idrīs, comenta Ṣabrī Ḥāfeẓ:

> **El mundo cuentístico de Yūsuf Idrīs cabe todos los componentes de la sociedad egipcia, en cuanto a la edad y a los estamentos, sin que haya confusión entre las características de cada estamento, o sin que esta expansión afecte mal a la complejidad de las relaciones de reacción y contradicción entre estas clases, a partir del fondo de la escala social del pueblo y la ciudad, hasta la cima de su escala, representada en los aristocráticos acomodados, a partir de las clases clásicas prestigiosas bien conocidas y clasificadas hasta las nuevas capas desconocidas, como los intermediarios, malversadores, traidores y aquellos que es difícil considerarles pertenecientes a una capa bien conocida y clasificada[251].**

En el volumen árabe hay mucha variedad. A modo de ejemplo, mencionamos labrador, abogado, médico, servidor, profesor, estudiante, paciente, soldado de tráfico, entrometido, militar, chulo, ama de casa, extranjero, oficial, enfermero y enfermera, conductor, carpintero, shayj, sepulturero, bey, jardinero, mecánico, parado, policía y drogadicto.

---

[251] Ṣabrī Ḥāfeẓ, “‘Aṣabun ‘āren yanbeḍ bi ḥobb miṣr” (Nervio desnudo que late con el amor a Egipto), ***Revista de Adab wa naqd*** (Literatura y crítica), El Cairo, Núm. de Diciembre de 1987, pág. 13.
"إنَّ عَالَمَ يوسف إدريس يتَّسِعُ لمختلِفِ شرائِحِ المجتمعِ المصريةِ العُمْريةِ والطبقيةِ، دُونَ أن يَطمِسَ هذا الاتِّساعُ تمايُزَ كُلِّ شريحةٍ، أو ينالَ من تعقيدِ علاقاتِ التَّفاعُلِ والتَّناقُضِ بيْنَهُمَا، بدءًا بِقاعِ السُّلَّمِ الاجتماعيِّ فِي القريةِ والمَدِينةِ على السَّوَاءِ، وحتَّى ذُرْوَةِ هذا السُّلَّمِ مِنْ أبناءِ الأرِسْتُقْراطِيَّةِ المُرْهَفِين، بدءًا من الطَّبقاتِ القَدِيمَةِ العَرِيقَةِ الرَّاسِخَةِ المَعَالِمِ، الواضحةِ التصنيفِ، وحتَّى الطبقاتِ الهُلامِيَّةِ الجديدةِ مِن السَّماسِرَةِ والهَلاَّبِينَ والعُمَلاءِ ومَن يستعصي عَلى التصنيفاتِ المعروفةِ أو الجاهزةِ إدراجُهُمْ في جماعةٍ مُتَبَلْوِرَةِ الملامحَ واضحةِ القَسَمَاتِ". (La traducción es mía)

Así, se observa que ambos autores arrojan la luz sobre muchos sectores de la vida campesina y crean personajes que corresponden a las acciones de los cuentos. Sin embargo, hay muchas exageraciones en la configuración de los personajes. Descripción que los convierte en personajes caricaturescos cómicos sin que ellos se enteren de ello[252].

En lo que respecta a los nombres de los personajes, se observa que ambos autores dan nombres que corresponden a su personalidad que coincide, a su vez, con la acción del cuento. No es preciso que el significado del nombre o el apodo coincidan con la naturaleza de su trabajo, sino con el tiempo en que vive y la clase a que pertenece. Rulfo no da nombres a todos los personajes de sus cuentos. En "Es que somos muy pobres", el narrador, a pesar de que tiene un papel en el cuento, no sabemos nada de él, ni siquiera su nombre.

> **Mi hermana y yo volvimos a ir por la tarde a mirar aquel amontonadero de agua [...] Allí nos estuvimos horas y horas sin cansarnos viendo la cosa aquella.** (***El llano en llamas,*** pág. 56)

Lo mismo hace Yūsuf Idrīs con algunos de sus narradores que desempeñan un papel principal en sus obras, como en "Una mirada", en el cual el cuento se narra en primera persona:

> **Era extraño que una niña de su edad se atraviese a pedir, inocente y candorosamente, a un hombre mayor y desconocido como yo, que le modificara la carga [...].**
>
> **Sin salir de mi asombro, fijé la vista en la niñita desconcertada y corrí a salvar la carga. Intenté por todos los medios equilibrar la fuente, pero se le torcía la bandeja; si cambiaba la bandeja de posición, se le torcía la fuente, y**

[252] Véase Nagāt 'Alī, ***op.cit.,*** pág. 158.

cuando lograba colocar ambas, se le torcía la cabeza. Finalmente, conseguí estabilizar la carga y, para más tranquilidad, le aconsejé que volviera al horno, que aún quedaba cerca, que dejara allí la bandeja y regresara más tarde a recogerla[253]. (***Arjaṣ layālī,*** pág. 16)

A veces, Rulfo narra en tercera persona, sin embargo, no menciona el nombre del personaje, por lo que entendemos que es un caso general y una acción frecuente. Por ejemplo, en el cuento "El hombre", el autor habla del talión y la sangre derramada en México por este concepto equivocado. Se refiere a lo largo del cuento al protagonista por *el hombre*. Es decir, no se trata de un personaje determinado, sino que es una cuestión de una sociedad, nación, o generación. Asimismo, Yūsuf Idrīs , siendo médico, habla sobre la situación lamentable de los hospitales y el maltrato que reciben los enfermos mediante el cuento titulado "A Asiut". Señala al enfermo con يا بَنِي آدَمْ "hombre de Dios", يا مُغَفَّلْ "tonto", وكادَ الرَّجُلُ أنْ يَبْتَسِمَ "el hombre estuvo a punto de sonreír".

Como Yūsuf Idrīs es experto en los trámites médicos, nos pudo reflejar con maestría los problemas que enfrentan a los enfermos y los maltratos que ellos reciben. Así como, no mencionó el nombre de este personaje, a nuestro juicio, como referencia a un problema frecuente, que no es propio de este hombre. Los ejemplos de esta idea son muchos. Nos basta mencionar lo que dijo Magdi Al-Afifi al respecto:

El autor puede dar nombres a los personajes según un prejuicio y una valoración por él de sus comportamientos, o bien el nombre coincide con los

---

253 "كان غريبًا أنْ تسألَ طفلةٌ صغيرةٌ مثلُها إنسانًا كبيرًا مِثلي لا تعرِفُه في بساطةٍ وبراءةٍ أنْ يُعَدِّلَ مِن وَضْعِ مَا تَحْمِلُهُ... ولَمْ تَطُلْ دَهْشَتِي وأنا أُحَدِّقُ فِي الطِّفْلَةِ الصَّغِيرةِ الحَيْرَى، وأسرعْتُ لإنْقاذِ الحِمْلِ. وتلَمَّسْتُ سُبُلًا كثيرةً وأنَا أُسَوِّي الصِّينيَّةَ فيَمِيلُ الحَوْضُ، وأُعَدِّلُ مِن وَضْعِ الصَّاجِ فتميلُ الصينيةُ. ثُمَّ أضبِطُهُمَا معًا فيميلُ رأسُها هِيَ. ولكنني نجحتُ أخيرًا فِي تَثْبِيتِ الْحِمْلِ، وزيادةً فِي الاطمئنانِ، نصحتُهَا أنْ تعودَ إلَى الفُرْنِ، وكَانَ قَرِيبًا، حيْثُ تَتْرُكُ الصاجَ وتعودُ فتأخُذُه". (Traducción de Fernando Ramos López)

calificativos y comportamientos del personaje o va al contrario, a fin de burlarse de él. De ahí, Yūsuf Idrīs da nombres a los personajes de muchos de sus cuentos y, a veces, no lo hace, pues, le basta mencionar un pronombre, un mote, sobrenombre, oficio, o grado de parentesco. En "Una mirada" le basta mencionar "la niña creada". En el cuento "A la ligera" menciona el trabajo del señor abogado que estaba de vuelta de Alejandría en autobús, así como, el médico; porque el oficio de cada uno es general [...] En "Abū Sayyīd" llama el personaje "Ramaḍān" y le da el sobrenombre "Abū Sayyīd", pues en la dualidad de la pasión paterna y el calificativo de hombría se basa el cuento. Y en "En la noche", mezcla entre el nombre del campesino miserable 'Abdel-Raḥmān y su apodo por el que es conocido "'Auf", quien actúa como entretenedor y consolador de sus amigos y camaradas del pueblo cuando pasan las tertulias nocturnas espontáneas[254].

Ambos autores pudieron configurar con acierto las acciones realizadas por una multitud de personas. Respecto a Rulfo, las acciones corrían muy fácilmente; porque, de simple, no había nada que las obstaculizase. En tales cuentos Rulfo arroja la luz sobre las acciones más que los personajes. Por lo tanto, no sentimos ninguna dificultad en la lectura. Mientras que Yūsuf Idrīs arroja la luz sobre los personajes. Cosa que dificulta la lectura; porque crea una especie de confusión y el lector necesita leerlo otra vez para enlazar los aconteceres con los personajes, como en el caso de "Al-Haŷŷāna" y "Lo mejor del mundo". ***"Cuando este método se realiza de una forma constante, en algunos casos, puede conducir a malas***

---

[254] Magdī Al-'Afīfī, ***op.cit.,*** pág. 124.
"فَقَدْ تأتي تسميةُ المؤلفِ للشخصياتِ تتضمنُ حُكْمًا مُسَبَّقًا عَلَيْهَا وَتَقْييمًا مِن المؤلفِ لسلوكِهَا سَوَاء أكان الاسمُ يَتَّفِقُ مَعَ صفاتِ الشَّخْصِيَّةِ وسلوكِها، أو يتناقضُ مع سُلُوكِ الشَّخصيةِ وصفاتِها بقَصْدِ السُّخْريةِ مِنْها والتهكمِ عَلَيْها. ومِنْ ثَمَّ فإنَّ يوسف إدريس يضعُ أسماءَ للشخصياتِ في كثيرٍ مِن القِصَصِ، وأحيانًا يُخْرِجُ الشخصيةَ بِلا اسمٍ مُكْتَفِيًا بالضميرِ، أو اللقبِ، أو الكُنْيَةِ أو المِهْنَةِ أوْ القَرَابَةِ. في قصةِ "نظرة" يَكتَفي بذكرِ "الطفلة الخادمة". وفي قصةِ "ع الماشي" يذكرُ مِهنةَ الأستاذِ العائدِ مِن الإسكندريةَ فِي الأتوبيسِ وهو المحاميُّ، وكذلك الطبيب، لأنه مهنةُ كلِّ منهما عامةٌ [...] وفي قِصَّة "أبو سيد" يتلازمُ الاسمُ "رمضانْ" مع الكُنْيَةِ "أبو سيد" في ثُنَائيةِ عاطِفَةِ الأُبُوَّةِ وَصِفَةِ الذُّكُورَةِ، تقومُ عَلَيها الحكايةُ ويُبنَى عليها الخطابُ. وفي قصةِ "في اللَّيْلْ" يَمزجُ بين اسْمِ الفلاحِ البائِسِ "عبد الرحمن" ولقبِهِ بينَ أهل قريتِهِ "عُوفْ" الذي يقومُ بِدَوْرِ المُسَلِّي والمُرَقِّهِ عَنْ أَصْدِقَائِهِ وزُملائِهِ فِي البلدةِ حِينَ يَعْقِدونَ سَامِرَهُمْ اللَّيْلِيَّ التِّلْقَائِيَّ". (La traducción es mía)

consecuencias. El cuento "Al-Haŷŷāna" se compone de 25 personajes, cada cual tiene un nombre destacado. Y como el tema es relativamente simple, la multitud de los personajes aumenta la debilidad de la estructura cuentística"[255].

Por fin, los personajes de ambos autores son agentes de acciones parecidas; por consiguiente, resultan parecidos entre sí, en lo que se refiere a los oficios, la mentalidad, los objetivos por los que luchan, etc. Ambos autores no mencionan tiempo de sus cuentos, cosa que demuestra que tales personajes viven al margen de la historia, o quizás sean la cuestión de cada sociedad y época. Pues, por lo muchos que son no es necesario fijar un tiempo para ellos.

3.3. Ambiente

Hemos mencionado en el capítulo primero que ambos autores crecieron en un ambiente rural, en unas condiciones adversarias que formaron su talento creativo. Es lógico que cuando uno empieza a escribir literatura, lo primero que hace es apuntar sus impresiones sobre la realidad en que vivía. Eso es lo que hicieron los dos autores; pues pudieron describir bien sus ambientes. Observamos que Rulfo consideraba que el ambiente en que vivía no era natural, no era como el de todo el mundo o mucho peor, sino uno fantástico que no existía en la tierra como si fuera una pesadilla. Es una tierra árida y dura. Rulfo dice en el cuento titulado "Luvina":

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no

---

[255] Kurper Shoek, ***op.cit.***, pág. 155.
"ويُؤَدِّي هذا النَّهْجُ –في بعضِ الحَالاَتِ، عِندما يَتِمُّ تنفيذُهُ بصورةٍ ثابتةٍ- إلى نتائجَ سيئةٍ: فقِصَّةُ "الهَجَّانَة" مُكَدَّسَةٌ بِما لا يَقِلُّ عَنْ خَمْسٍ وعشرينَ شخصيةً، تحملُ كلٌّ مِنها سَمْتًا مُمَيَّزًا. وطالَمَا أنَّ الموضوعَ بسيطٌ نِسْبِيًّا فإن هذا الحَشْدَ مِن الشَّخْصِيَّاتِ يُزِيدُ مِن ضَعفِ بِناءِ القِصَّةِ". (La traducción es mía)

hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda y la loma que sube hacia Luvina la nombran Cuesta de la Piedra Cruda. (***El llano en llamas,*** pág. 119)

Está previsto que un ambiente como éste está aislado, nadie vive en él. Sin embargo, Rulfo siempre habla de la gente de Luvina. ***"No encontramos ni historias de venganza ni acciones violentas. El actante principal de relatos es el paisaje, la tierra árida y dura de Luvina, una tierra difícil de imaginar para quien no la haya visto nunca"***[256].

El escritor egipcio habla siempre de un paisaje real. Es un ambiente concreto que existe en la realidad. Yūsuf Idrīs lo describe como cosa que provoca la angustia y la tristeza en el alma.

Ante él se extendió una oscuridad intensa en la que anidaban casas bajas y sombrías, frente a las que reposaban montones de estiércol como tumbas largo tiempo abandonadas. Nada indicaba que allí vivieran criaturas hacinadas bajo los techos, salvo algunas lámparas, dispersas en el vacío sombrío, como ojos de diablos agazapados de los que se desprendiera un fuego cuya luz de color rojo intenso se difuminaba en la distancia, ahogándose en la negrura de la charca[257]**.** (***Arjaṣ layālī,*** pág. 11)

Luego el autor nos describe el estado psíquico del protagonista al pasar por una zona como ésta:

---

[256] Carmen de Mora, ***op.cit.,*** pág. 168.

[257] "وانبسط الظلامُ الكثيرُ أمامَه حيثُ تُعَشِّشُ البيوتُ المنخفضةُ الداكِنَةُ. وتَرْقُدُ أمامها أكوامُ السِّباخِ كالقُبُورِ الَّتِي طال عليها الإهمالُ، ولا شيءَ بَقِيَ يَدُلُّ على الأحياءِ المُكَدَّسِينَ تحت السقوفِ إلا مصابيحُ متناثِرةٌ في الدائرة المظلمةِ الواسعةِ وكأنها عيونُ جِنِّيَّاتٍ رابِضاتٍ يَقْدَحُ مِنْهَا الشَّرَرُ، ويأتي نورُها الأحمرُ الداكنُ مُتَبَخْتِرًا من بعيدٍ لِيَغْرَقَ في سَوَادِ البِرْكَةِ".

(Traducción de Fernando Ramos López)

La vista de 'Adel Karīm se perdía en la oscuridad vacía y, mientras giraba la cabeza de un lado para otro, el olor del agua putrefacta de la charca serpenteaba siguiendo el arco de sus fosas nasales. Entonces, sintió que la angustia le impedía respirar. Apretó los puños, y se encorvó aún más hasta que casi se le cayó la capa al borde de la charca[258]. (*Ibidem*)

Hemos notado que el ambiente de ambas obras es indiscutiblemente repugnante. El ambiente de Yūsuf Idrīs es, pues, aceptable, mientras que Rulfo insiste en afirmar que este ambiente odioso no puede ser un seno para humanos; porque se trata de un infierno. ***"En 'Luvina', la vitalidad sobrecogedora del paisaje, los indicios que a través de él se manifiestan, crean un ambiente fantasmagórico"[259].***

Algunos de la gente de Luvina lo han abandonado por tales problemas, angustias y malas condiciones climáticas:

En "Luvina", por ejemplo, las malas condiciones climáticas han hecho que los habitantes abandonen el pueblo. Un viejo relata lo que ha pasado y le aconseja a un joven visitante no ir por allá, a ese infierno por el que sólo andan los espectros. Pero el viejo con todo y la fatalidad, no se ha ido de forma definitiva del lugar y permanece en él como en un intento de recuperar algún día la iniciativa y empezar a ganarle terreno a la adversidad[260].

Aunque el paisaje egipcio provoca angustias para sus ciudadanos, es bien amado. Los egipcios viajan a otros países, quizás por las malas situaciones

---

[258] "وَتَشَتَّتَ بصَرُ عبدِ الكَرِيمْ فِي الظَّلامِ الفَاضِي، ودَارَ بِرَأْسِهِ هُنا وهُناك، ورائحةُ المَاءِ الصَّدِئِ فِي المُسْتَنْقَعِ تتلوَّى مع تقوُّسِ خياشيمه. وفِي الحالِ شَعَرَ بالضِّيقِ يكتمُ فتحاتِ أَنْفِه، فشَدَّدَ مِن قَبْضةِ يَدِهِ، وزَادَ انْحِنَاءَهُ، وكاد يرمي (بالبِشْتِ) على حافَّةِ البِرْكَةِ". (Traducción de Fernando Ramos López)

[259] Jorge Rodríguez Padrón, ***art.cit.,*** pág. 255.
[260] Miguel Manrique, ***art.cit.,*** pág. 88.

económicas del país, o por el entorno geográfico que conduce a la melancolía. Sin embargo, sienten anhelo incomparable hacia su país natal, y muchos vuelven por esta razón. En "Lo mejor del mundo", Yūsuf Idrīs describe el estado físico de los personajes que estaban en el barco de vuelta a Alejandría:

> **'Awaḍ Efendi miró a los presentes, sin poder creerlo, sentía que recuperaba la flor de la juventud, lleno de alegría escuchando las bocas que repetían Egipto, Egypt, l'Egypte, Alessandria, Cairo, Alex…**
>
> **No muy lejos el profesor entablaba su primera conversación con el pintor, hombro con hombro, mirando hacia la costa lejana.**
>
> **-¡Es que se le echa de menos…!**
>
> **-¡Cómo me apetece una tortillita de ta'miyya caliente…!**
>
> **-¡Dios mío! ¡Claro que se le echa de menos, Dios mío! ¡Cómo palpita mi corazón!**
>
> **-¿Cómo es posible que éste sea el mismo Egipto que yo dejé tan harto?**
>
> **-Por Dios, ¿no notas su olor?**[261] (***Arjaṣ layālī,*** pág. 98)

Los egipcios aspiraban a volver a su patria lo antes posible. Los jóvenes de Luvina lo dejaban tan pronto como alcanzaban la pubertad. No vivía en él sino los viejos y las mujeres mantenidos por tales jóvenes quienes trabajaban en otros lugares y volvían a sembrar a un niño nuevo en el vientre de sus mujeres. Estos viejos vivían allí sólo para quedarse al lado de las reliquias de sus muertos. Rulfo dice en Luvina ***"Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú,***

---

[261] "وَتَلَفَّتَ عوض أفَنْدِي إِلى الوَاقِفِينَ غيرَ مُصَدِّقٍ وَأَحَسَّ بِنَفَسِهِ يَسْتَعِيدُ عُنْفُوَانَ شَبَابِه وكُلُّ ما فِيه مرَحٌ وهُو يَسْمَعُ الأفْوَاهَ تُرَدِّدُ .. مِصْرْ .. إيجِيبْتْ .. لِيجِيبْتْ .. الِسَاندريَّا .. كايْرُو .. أَلِكْسْ ..
وغيرَ بَعِيدٍ كان يدورُ بَيْنَ المُدَرِّسِ والرَّسَّامِ أوَّلُ حُوَارٍ لهما على الباخِرَةِ، وَهُما وَاقِفَانِ كَتِفًا إلى كَتِفٍ وعيونُهُمَا عِندَ الشَّاطِئِ البعيدِ:
- يا أَخِي لَهَا وَحْشَة ..
- ياه .. الواحدْ نِفْسُهْ فِي قُرْصْ طَعْمِيَّة سُخْنْ.
- الله .. دي فِعْلًا لِيها .. الله .. الواحِدْ قَلْبُهْ بِيدُقّ ..
- بَقَى هِيَّ دِي اللِّي الوَاحِدْ سَابْهَا قَرْفَانْ.
- بِزِمِّتَكْ مِشْ شَامِمْ الرِّيحَة؟ .. (Traducción de Fernando Ramos López)

estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad –me dijeron-. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos". (***El llano en llamas,*** pág. 127)

Pilar Rodríguez Alonso dice al respecto: ***[…] Son tierras secas, cálidas y desoladas, sometidas desde hace años a un proceso de desplazamiento humano hacia el norte, hacia Tijuana, con la esperanza de trabajar como braceros una vez cruzada la frontera. Los que no se van están en el fondo presionados por un sentimiento de fidelidad a los muertos***[262]***.***

Se observa también que Rulfo no describe el ambiente como se hace en la literatura realista, a diferencia de Yūsuf Idrīs quien describe los lugares como si estuviera viviendo allí una buena hilera de años. En el cuento "Al-Haŷŷāna" están la tierra del príncipe, el establo de la finca contigua, las dos acequias del sur, la estación del tren, el poyo del señor 'Omar, la casa grande del alcalde, la cafetería, las calles y las casas que se abren las horas del día para cerrarse por la noche y en las cuales se habla de Al-Haŷŷāna. Todos son vocablos que se incorporan a formar la acción a pesar de la variedad de sus personajes[263].

Rulfo no describe el ambiente de esta manera, quizás porque se preocupe solamente por las malas condiciones climáticas: ***"Los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra".*** (***El llano en llamas,*** pág. 119) Varela Jácome ha realizado una encuesta que habla solamente sobre la destrucción del viento de Luvina:

---

[262] Pilar Rodríguez Alonso, "Rulfo y Onetti: dos itinerarios no tan distintos", ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, pág. 196.
[263] Véase Magdī Al-'Afīfī, ***op.cit.,*** pág. 277.

"No deja crecer las dulcamaras"/ "Marchita las flores del chicalote"/ "Se lleva el techo de las casas"/ "Deja los paredones lisos, descobijados"/ "Rasca como si tuviera uñas"/ "Raspa las paredes"/ "Arranca tecatas de tierra"/ "Escarba bajo las puertas"/ "Bulle dentro de uno"/ "Remueve los goznes de nuestros mismos huesos"[264].

En "Nos han dado la tierra" Rulfo describe también el ambiente, la tierra que el gobierno les ha dado, de una manera que hace que el lector piensa en un gobierno ridículo. En este sentido, Ortega Galindo dice:

El elemento más empleado por Rulfo para que la narración avance a pujos es la repetición tan obsesiva que lleva a definir el llano de nueve modos diferentes: "Este camino sin orillas"/ "Esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos"/ "El llano no es cosa que sirva"/ "Tanta y tamaña tierra para nada"/ "Costra de tepetate"/ "Este duro pellejo de vaca que se llama el llano"/ "Esa como cantera que es la tierra del llano"/ "Comal acalorado"/ "Este blanco terregal endurecido"[265].

Por fin, se deduce que Yūsuf Idrīs es más realista que Juan Rulfo a la hora de tratar el ambiente. Ambos sienten angustia por el paisaje en que viven sus personajes. Esto demuestra el patriotismo auténtico de cada uno; ya que uno de los objetivos de la crítica es hacer una reforma, a fin de mejorar la cosa que queremos mucho.

---

[264] Benito Varela Jácome, ***art.cit.,*** pág. 267.
[265] Luis Ortega Galindo, ***art.cit.,*** pág. 112.

IV. Conclusiones

IV. Conclusiones

La realidad social se refleja en la literatura como lo es en la realidad; porque cuenta una parte de la historia del pueblo. Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs se inspiraban en el mundo real para constituir el material de sus cuentos. Por eso, convierten sus experiencias vitales en cuentos muy bien escritos. Ambos saben las costumbres y las tradiciones de sus pueblos, cosa que les ayudó a reflejar bien la realidad. Su tratamiento puede ser diferente; pero las acciones de los cuentos reflejan la realidad de México y de Egipto a mediados del siglo XX.

El tema principal de los dos volúmenes es la vida infrahumana del campesinado mexicano y egipcio. Los cuentos son, hasta cierto grado, auténticos, y en ellos se retratan la vida trágica de los desheredados de la tierra y los oprimidos de una sociedad que se interesa solamente por los poderosos. Rulfo e Yūsuf Idrīs dedican la mayor parte de sus obras a la protesta social en virtud del conocimiento de la vida angustiada y miserable del proletariado de México y Egipto. Ambos han expuesto el tema de la pobreza de una manera detallada. Asimismo, los dos han estado de acuerdo sobre que la necesidad puede conducir a la perdición, o bien corporal, como falta de víveres, o bien moral, como recurrir al camino de prostitución para ganarse el pan, o de otra forma: abusar de los niños.

La falta del dinero empuja a algunos a pensar que la persona pobre es sospechosa; ya que está lista a cometer cualquier fechoría para ganar dinero. Éste es el punto de vista de Rulfo. Mientras que Yūsuf Idrīs opina que la pobreza puede conducir a la penuria, puesto que el hombre pobre no satisface sus necesidades y, por eso, sus condiciones económicas vayan de mal en peor.

La muerte es un tema común en las dos obras de Rulfo e Idrīs. Deducimos del planteamiento de Rulfo que la muerte de sus personajes es merecida; por lo tanto, expone casos de asesinato y muestra que estos personajes merecen la muerte de una u otra forma. Mientras que Yūsuf Idrīs cree que la muerte de sus personajes no tiene justificación razonable, de modo que sus personajes pueden asesinarse sin ninguna razón, cosa que nos hace pensar en mayor tragedia. Rulfo observa, en la sociedad en que vive, que la muerte es más fácil que cualquier otra cosa, incluso, el hablar. Ambos tratan el tema de la muerte como cosa fútil e insignificante.

Nos parece claro que los dos literatos han podido configurar el servilismo y el acatamiento con maestría. Rulfo no expone más que la sumisión de sus personajes. Todos son sumisos; no protestan ni resisten. Al comparar entre los rulfianos y los de Yūsuf Idrīs, vemos que éstos se dividen en dos partes; algunos son dóciles y obedientes, y otros son resistentes y revolucionarios. Ambos autores nos reflejan que la cohesión familiar es un resultado de un padre generoso y fiel, que ama a sus hijos y se cuida de ellos, y una mujer fidedigna que quiere a sus hijos y a su esposo. Asimismo, la familia es la piedra angular en la que se basa toda sociedad exitosa y coherente. El escritor mexicano y el egipcio manifiestan que la relación conyugal corresponde a la relación con los hijos al revés y al derecho.

El pesimismo aparece claro en muchos cuentos de ambos volúmenes. Sin embargo, vemos hilos tenues de optimismo. Lo que nos lleva a pensar en que ambos escritores nos dejan abierto un espacio que nos permite aspirar a un futuro mejor.

Los dos literatos critican fuertemente el ambiente en que viven, lo que demuestra su profunda preocupación por él. Si ambos elogian la vida urbana, es

porque aspiran a que la vida campesina se vuelva como la urbana, en lo que respecta al nivel de la vida.

Además, vemos claro la futilidad de la vida del ciudadano para el gobierno, el cual no se preocupa, de algún modo, por él. Las leyes injustas y la mala burocracia son la base de toda crisis. Los superiores son los que dictan las leyes y los reglamentos, realizándolos a sus beneficios, lo que manifiesta la injusticia, la inseguridad y la depresión. El gobierno se preocupa solamente por restringir las libertades personales.

La marginación puede crear problemas más serios como la inseguridad de la región marginada que, a su vez, conduce a mucha violencia y a la venganza.

Rulfo e Yūsuf Idrīs manejan un lenguaje real con el cual hablan sus personajes, hasta el punto de que ambos utilizan verbos que en el lenguaje coloquial tienen significados diferentes a los que existen en los diccionarios. Así como, ambos autores escriben las palabras como se pronuncian.

El regionalismo y la frecuencia de las expresiones coloquiales en ambas obras coincidían obviamente con la realidad vivida tanto en México como en Egipto. Yūsuf Idrīs hizo un truco que consistía en hacer cultas las expresiones coloquiales. Es una idea que se preocupa por los marginados y los pobres, y se aleja del árabe clásico acercándose a la realidad vivida. El lenguaje poético es uno de los rasgos literarios imprescindibles. Los dos autores escriben en lenguaje poético en las situaciones míticas y las poco usuales, y esto es conveniente. Asimismo, se observa que ambos autores utilizan verbos de sema visual, como ver, mirar, etc., para fortalecer el concepto de la realidad.

Ambos autores cuando quieren concentrarse en una situación o una acción recurren a repetir unas palabras, frases, o expresiones. Esta reiteración hace un énfasis de la idea o el mensaje que el autor quiere comunicar.

La parquedad también es un rasgo lingüístico de ambos autores, como si todos los cuentos se consideraran historias de desgracia; ya que en los momentos tristes el hombre no puede hablar mucho. Es una maestría que pocos la dominan. Este laconismo nos hace, también, comparar entre la falta de los recursos alimenticios, los dones de la naturaleza, y la economía lingüística. De ahí, decimos que tal brevedad tiene mucha significatividad.

Otro rasgo estilístico común radica en la sátira que utilizan ambos escritores para referirse a una situación ridícula o infrahumana, o se trata de poca lógica. Al fin y al cabo, se puede decir que ambos colocan la sátira para reflejar lo que les parece inaceptable.

Los dos utilizan el símil para acercar su literatura más a la vida real dando ejemplos de la misma.

Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs se preocupan por los personajes; porque son el eje principal en torno al que giran las acciones de los cuentos. Así como, enlazan de los personajes con el tema del cuento. Los autores, al tratar un tema de miseria, describen los personajes de una manera conveniente con el tema. También, encarnan personajes humanos y reales con sus aspectos físicos, penas, esperanzas, angustias y problemas. Y escriben acontecimientos reales; pero añaden cosas imaginativas relativas a los personajes para destacar su situación lamentable.

Los personajes de Rulfo y de Yūsuf Idrīs se encuentran aislados de todo progreso y del mundo circundante. Son personajes miserables y pobres que

intentan resistir a las dificultades de la vida. Viven en una sociedad plagada de violencia y masacres. Ambos arrojan la luz sobre muchos sectores de la vida campesina y crean personajes que corresponden a las acciones de los cuentos.

Los dos no dan nombres a muchos personajes. Estos personajes cuyos nombres son desconocidos, indican que son caso general, acción muy frecuente y cuestión de una sociedad, nación, o generación. Sus personajes son agentes de acciones parecidas; por consiguiente, resultan parecidos entre sí, en lo que se refiere a los oficios, la mentalidad, los objetivos por los que luchan, etc.

Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs no mencionan tiempo en sus cuentos, cosa que demuestra que tales personajes viven al margen de la historia, o quizás sean la cuestión de cada sociedad y época.

En lo que atañe al ambiente, Rulfo habla sobre uno mítico, que no existe en la realidad, el cual se trata de un infierno. Mientras que el ambiente de Yūsuf Idrīs es repugnante, pero tiene una ubicación real en el campesinado egipcio. El ambiente de Rulfo es odioso y nadie quiere vivir en él. Todo lo que enlaza sus habitantes con él es la memoria y la fidelidad a sus muertos. Mientras que los egipcios que dejan su patria aspiran a volver otra vez lo antes posible y sienten anhelo permanente hacia su país.

V. Bibliografía

V. Bibliografía:

5.1. Obras en español:

5.1.1. Obras de Juan Rulfo e Yūsuf Idrīs

- Rulfo, Juan, ***El llano en llamas y Pedro Páramo***, introducción de Antonio Benítez, Madrid, Casa de las Américas, 1968.
- ----------, ***El llano en llamas***, México, Fondo de la Cultura Económica, 2ª ed., 1980.
- ----------, ***Toda la obra,*** Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janiero; Lima, FCE., edición crítica, Claude Fell, Coordinador, 2ª ed., 1996.
- Yūsuf Idrīs, ***Arjaṣ layālī,*** introducción y coordinación de Eugenia Gálvez Vázquez, ***Las noches más baratas***, traductores varios, Madrid, Imprenta del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1997.

5.1.2. Obras sobre Juan Rulfo:

- Arango, Manuel A., "Aspectos sociales en tres cuentos de ***El llano en llamas,*** de Juan Rulfo: 'Macario', 'Nos han dado la tierra' y 'Es que somos muy pobres", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 375, Madrid, septiembre, 1981, págs. 627 – 634.
- Armas, Isabel de, "Todos llevan su dolor a cuestas", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, págs. 67 – 73.

- Azuela, Arturo, "Perfiles de Juan Rulfo", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 45 – 50.
- Bellini, Giuseppe, ***Nueva historia de la literatura hispanoamericana,*** 3ª ed., Madrid, Castalia, 1997.
- Benítez, Fernando, "Conversaciones con Juan Rulfo", en ***México Indígena***, México, INI, número extraordinario 1986, págs. 3-9.
- Benn Ltd, Ernest, ***A literary History of Spain, Spanish American Literature since Independence,*** traducido por Carlos Pujol, ***Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia,*** 9ª ed., Barcelona, Ariel, S. A., 1993.
- Blanco Aguinaga, Carlos, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", ed. de J. Lafforgue, en ***Nueva Novela Latinoamericana,*** Núm. I, Buenos Aires, 1972, págs. 88 – 116.
- Briante, Miguel, "Rulfo: El silencio interrumpido", reportaje publicado en dos entregas en los números 160 y 161 del 11 y el 18 de julio de 1968 de la revista ***Confirmado,*** Buenos Aires, año IV, págs. 40-43.
- Coulson, Graciela, "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo", en ***Nueva Narrativa Hispanoamericana,*** Núm. 2, California, Los Ángeles, septiembre, 1971, págs. 159 – 166.

- Durán, Manuel, ***Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo,*** México, Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación, 1973.

- Emilio Pacheco, José, "Juan Rulfo en 1959", Entrevista aparecida en ***México en la cultura***, suplemento de Novedades, México, D.F., 20 de julio de 1959, págs. 1-3.
- García Rey, José Manuel, "La plática: una memoria colectiva de la desgracia", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 179 – 186.
- Harss, Luis, ***Los nuertros,*** Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.
- Iniesta, Amalia, "Juan Rulfo y El llano en llamas", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 237 – 242.
- Leal, Luis, ***Narrativa y crítica de nuestra América,*** Compilación e introducción de Joaquín Roy, Madrid, Castalia, 1978.
- López, Ana María, "Presencia de la naturaleza, protesta sociopolítica, muerte y resurrección en ***El llano en llamas,*** de Juan Rulfo", en ***Anales de Literatura Hispanoamericana,*** Núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, Instituto de Cultura Hispánica, Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1975, págs. 173 – 190.
- Manrique, Miguel "A orillas de la vida y de la muerte", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 83 – 90.
- Mora, Carmen de, ***En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo,*** 2ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

- Ortega Galindo, Luis, "El español de España y de América", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 109 – 116.
- Oviedo, José Miguel, ***Historia de la literatura hispanoamericana, 3, Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo,*** Madrid, Alianza, 2001.
- Quiroga Clérigo, Manuel, "Juan Rulfo, tantas historias…", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 92 – 108.
- Restrepo Fernández, Iván, "La cacería de Juan Rulfo", en ***Mundo Nuevo,*** Núm. 39-40, Venezuela, Caracas, (Septiembre-Octubre de 1969), págs. 305 312.
- Revueltas, Eugenia, ***Breve Panorama de la literatura mexicana,*** México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992.
- Rodríguez Alcalá, Hugo, "Análisis estilístico de ***El llano en llamas***, de Juan Rulfo", en ***Cuadernos Americanos,*** Núm. XXIV, (Mayo-Junio), 1965, págs. 211 – 234.
- Rodríguez Alonso, Pilar, "Rulfo y Onetti: dos itinerarios no tan distintos", ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 187 – 204.
- Rodríguez Padrón, Jorge, "El más allá de Juan Rulfo; Algunas notas en torno a 'Luvina", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 249 – 259.
- Rodríguez-Luis, Julio, "La función de la voz popular en la obra de Rulfo", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 135 – 150.

- Roffé, Reina, ***Juan Rulfo, autobiografía armada*,** Barcelona, Montesinos, 1992.
- ----------, ***Juan Rulfo, biografía no autorizada***, Madrid, Fórcola, 2012.
- Rowe, William, "La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra***, págs. 243 – 247.
- Tenorio Requejo, Néstor, "Juan Rulfo: dos fechas para recordar", Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo-Lambayeque, Umbral, ***Revista de Educación, Cultura y Sociedad*,** año V, Nº 8, junio, 2005, págs. 77 – 81.
- Tijeras, Eduardo "Notas de relectura", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra***, págs. 51 – 54.
- Varela Jácome, Benito, "Discurso narrativo de Luvina", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 421 – 423, Madrid, Julio-Septiembre, 1985, ***op.cit., supra,*** págs. 261 – 275.
- Zum Felde, Alberto, ***Índice crítico de la literatura hispanoamericana,*** Méjico, Guaranía, 1959.

5.1.3. Obras generales:

- AA.VV., ***Contribuciones árabes a las identidades iberoamericanas*,** Casa Árabe, Madrid, 2009.
- Alberca Serrano, Manuel, "Aproximación didáctica al cuento moderno", ***CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*,** Sevilla, núm. 8, 1985, págs. 205 - 215.

- Amo, Mercedes del, “Situación de la novela de los años cincuenta en Egipto”, ***Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*** (Universidad de Granada), XXXIV-XXXV, (1985 – 1986), págs. 203 – 220.
- Anderson Imbert, Enrique, ***Teoría y técnica del cuento,*** Barcelona, Ariel, S. A., 1999.
- Ayala, Francisco, **La estructura narrativa,** Madrid, Taurus, 1970.
- Bleiberg, Germán y Marías, Julián, ***Diccionario de la literatura española,*** 4ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en ***Cuadernos Hispanoamericanos,*** Núm. 255, Madrid, marzo, 1971, págs. 403-416.
- ----------, ***Edgar Allan Poe: Ensayos y críticas,*** Madrid, Alianza, 1973.
- Durán Cerda, Julio, “Sobre el concepto de cuento moderno”, **Explicación de textos literarios,** Departamento de Español y Portugués, Universidad de California, 1976, págs. 119-132.
- Faria Coutinho, Eduardo de, ***La literatura comparada en América Latina: Ensayos,*** Colombia, Universidad del Valle, Noviembre 2003.
- Lagmanovich, David, **El microrrelato teoría e historia, Palencia,** Menoscuarto, 2006.
- Martín Jiménez, Alfonso, “Literatura general y literatura comparada: la comparación como método de la crítica literaria”, ***Universidad de Valladolid,*** Núm. 23, 1998, págs. 129-150.
-
- Mentón, Seymour, ***El cuento hispanoamericano,*** Vol. I, México, F.C.E., 1964.
- Mohamed Mohamed Nasr, Adel, ***Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yaḥiā***

Ḥaqqī, Nazarín y Al-Busṭaŷī como prototipos, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, abril de 2011.

- Pardo Bazán, Emilia, **La literatura francesa moderna III. El naturalismo,** Madrid, Renacimiento, 1911.
- Paredes, Juan, ***Para una teoría del relato, las formas narrativas breves,*** Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Pichois, Claude y Rousseau, Andrém, ***La literatura comparada,*** versión adaptada al español por Germán Colón Doménech, Madrid, Gredos, 1989.
- Quiroga, Horacio, "Ante el tribunal", ***El Hogar,*** Buenos Aires, 11 de septiembre de 1930, págs. 135-138.
- ----------, ***Cuentos***, México, Porrúa, 1968.
- Rodríguez, Itzel, "La vanguardia solitaria: Efrén Hernández", ***Decires, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros,*** vol. 11, Nº. 12-13, México, 2008, págs. 101 – 112.
- Romero López, Dolores, ***Orientaciones en literatura comparada,*** Madrid, Arco/Libros, 1998.
- Samamé, María Olga, "Transculturación, identidad y alteridad en novelas de la inmigración árabe hacia Chile". El presente texto es parte de una ponencia presentada en la mesa redonda ***De la Bekaa al Maipo: Huella árabe en la literatura latinoamericana***, organizada por ***Casa Árabe*** en la Feria del Libro de Madrid el 9 de junio de2008, págs. 1-15.
- Valera, Juan, ***Obras Completas, I,*** 4ª ed., Madrid, Aguilar, 1958.
- Weistein, Ulrich, ***Introducción a la literatura comparada,*** Barcelona, Planeta, 1975.

- Villalobos, Federico, ***Guía didáctica: Novelas ejemplares, de Miguel de Cervantes,*** Málaga, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, (S.F.).

5.1.4. Obras en página web:

- Adriana Herrera, Marina, "La narrativa mexicana del siglo XX", ***Cómo aprender a ser investigador,*** disponible en: http://comoaprenderaserinvestigador.blogspot.com/2012/05/la-narrativa-mexicana-del-siglo-xx.html, (fecha de consulta: 26/ 08/ 2015).
- Ayala, Francisco, "De una charla con Juan Rulfo" ***Proyecto Patrimonio, Salón de lectura en Español***, disponible en: http://www.letras.s5.com/rulfo170202.htm, (fecha de consulta: 15/ 03/ 2015).
- http://www.biografiasyvidas.com/monografia/rulfo/, (fecha de consulta: 3/03/2015).
- Luna Martínez, América, "José Revueltas o la utopía contrariada", Universidad Autónoma del Estado de México, Julio, 2006, disponible en: http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/revueltas.htm, (fecha de consulta: 30/ 08/ 2015).
- Página oficial de Juan Rulfo, dsiponible en: http://juan-rulfo.com/cronologia.htm, (fecha de consulta: 14/03/2015).
- Secretaría de Educación Pública, "Juan Rulfo, Premio Nacional de Lingüística y Literatura", disponible en: http://www.pnca.sep.gob.mx/es/pnca/Juan_Rulfo, (fecha de consulta: 10/03/2015).

5-2- المراجع العربية:

5-2-1- أعمال خوان رولفو ويوسف إدريس:

- خوان رولفو، ***السهل يحترق،*** ترجمة وتقديم علي البمبي، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2013.
- يوسف إدريس، ***أرخص ليالي،*** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

5-2-2- مراجع حول يوسف إدريس:

- أحمد محمد فؤاد، ***يوسف إدريس والنقاد، دراسة في نقد الإبداع القصصي،*** القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2010.
- أحمد هيكل، "النسيج القصصي عند يوسف إدريس"، ***مجلة الهلال،*** عدد سبتمبر، 1972، ص 106-113.
- جابر عصفور، "هل يموت هذا الزمَّار"، ***مجلة إبداع،*** العدد التاسع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر، 1991، ص 8-31.
- رشاد كامل، ***ذكريات يوسف إدريس،*** القاهرة، المركز المصري العربي، 1991.
- روبرت ب كامبل، ***أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسيرة ذاتية،*** بيروت، مركز دراسات العالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، الشركة المتحدة للتوزيع، 1996.
- صبري حافظ، "عصب عارٍ ينبض بحب مصر"، ***مجلة أدب ونقد،*** العدد 34، ديسمبر، 1987، ص 6-16.
- عبد الحميد عبد العظيم القط، ***يوسف إدريس والفن القصصي،*** القاهرة، دار المعارف، 1980.
- عبد الرحمن أبو عوف، ***دراسات في القصة المصرية المعاصرة،*** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011.
- ----------، ***فصول في السياسة والثقافة والأدب،*** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

- غالي شكري، ***يوسف إدريس، فرفور خارج السور،*** القاهرة والإسكندرية، المستقبل، 1994.
- كربر شويك، ***الإبداع القصصي عند يوسف إدريس،*** ترجمة وتقديم رفعت سلّام، القاهرة، دار سعاد الصباح 1993.
- مجدي العفيفي، ***لغة الأعماق البعيدة،*** القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2012.
- مجموعة مؤلفين، "إبداع يوسف إدريس في القصة القصيرة، تحليل ونقد"، ***مجلة الأدب المعاصر،*** العدد التاسع، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، 1969، ص 103- 119.
- مجموعة مؤلفين، ***د. يوسف إدريس بقلم هؤلاء،*** القاهرة، دار مصر للطباعة، 1986.
- منى ميخائيل، ***دراسات حول القصة القصيرة لـ: نجيب محفوظ ويوسف إدريس،*** القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.
- نجاة علي، ***المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة،*** القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2009.

5-2-3- مراجع عامة:

- أحمد درويش، ***تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي،*** القاهرة، الشركة المصرية الدولية للنشر لونجمان، 1998.
- ---------، ***نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي،*** دار غريب، القاهرة، 2002.
- جمال عبد الرحمن، "الثقافة العربية الإسلامية في آداب أمريكا الجنوبية"، تحية تقدير للدكتورة ماريا صوليداد كراسكو أورغواتي، تقديم عبد الجليل التميمي، الجزء الثاني، ***مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات،*** زغوان، 1999، ص. 31-57.
- حامد أبو أحمد، ***نجيب محفوظ والرواية العالمية،*** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.
- داوود سلوم، ***الشخصية العربية في روايات أمريكا اللاتينية،*** بيروت، دار الجيل، 1995.
- رشاد رشدي، ***فن القصة القصيرة،*** الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.
- سعيد علوش، ***مدارس الأدب المقارن،*** بيروت، المركز الثقافي العربي، 1987.
- سيد البحراوي، ***الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر،*** القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 2003.
- الطاهر أحمد مكي، ***الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه،*** القاهرة، دار المعارف، 1987.

- ---------، ***القصة القصيرة، دراسة ومختارات،*** الطبعة السادسة، القاهرة، دار المعارف، 1992.
- عطية عامر، "تاريخ الأدب المقارن في مصر"، ***فصول مجلة النقد الأدبي،*** الأدب المقارن، الجزء الثاني، المجلد الثالث، العدد الرابع، يوليو/أغسطس/سبتمبر 1983، صفحة (13-22).
- علي محمد الصلابي، ***الدولة العثمانية: عوامل النهضة وأسباب السقوط،*** القاهرة، دار التوزيع والنشر الإسلامية، 2001.
- محمد عناني، ***الأدب وفنونه،*** الطبعة الرابعة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010.
- محمد غنيمي هلال، ***الأدب المقارن،*** القاهرة، دار الهلال، الطبعة الرابعة عشرة، 2012.
- مخلوف عامر، ***مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر،*** دمشق، اتحاد الكُتَّاب العرب، 1998.

5-2-4- مراجع على الشبكة العنكبوتية:

- إبراهيم عوض، "مفهوم الأدب المقارن (2)"، ***مجلة الألوكة،*** الرابط: http://www.alukah.net/literature_language/0/87549/ ، تاريخ الرجوع إليه: 30/ 08/ 2016
- بدر إبراهيم الجهيمي، "المسلمون في أمريكا اللاتينية"، ***جريدة الرياض،*** العدد 14053، 15 من ديسمبر 2006، الرابط: http://www.alriyadh.com/209167، تاريخ الرجوع إليه2015/3/05.
- عبد اللطيف الأرناؤوط، "يحي حقي القنديل الذي ما زال نوره متألقًا"، ***الباحثون، مجلة شهرية علمية فكرية وثقافية،*** العدد الخامس والأربعون، مارس، 2011، الرابط: http://albahethon.com/?page=show_det&select_page=49&id=1145، تاريخ الرجوع إليه 23/ 05/ 2015.
- عبير سلامة، "نداهة الكتابة، نصوص مجهولة في إبداع يوسف إدريس"، الرابط: http://khatab38.blogspot.com/2011/06/7.html، تاريخ الرجوع إليه 15/ 05/ 2015.
- محمد فتحي، "يوسف إدريس. العاصفة"، ***دار أخبار الأدب،*** الرابط: http://www.masress.com/adab/3633، تاريخ الرجوع إليه: 28/ 03/ 2015.