01086

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

CONDICIÓN HUMANA Y REALIDAD SOCIAL EN LA OBRA DE JUAN RULFO. ESTUDIO CON UNA REFERENCIA ESPECIAL A LA NARRATIVA DE DHANPAT RAI SRIVASTAVA (PREMCHAND)

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

CHANDRA BHUSHAN CHOUBEY

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DIRECTOR DE LA TESIS: DR. SERGIO LÓPEZ MENA

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM, a difundir en formato electrónico y impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: CHANDRA BHUSHAN CHOUBEY
FECHA: 26/06/03
FIRMA: CL BHUSHAN CHOUBEY

MÉXICO, D.F. 2003

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

A

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico esta tesis a Jesús Gilberto González Bonilla, en reconocimiento a su gran calidad humana.

¡Muchas gracias por todo su apoyo!

Expreso mi agradecimiento a varias personas que me ayudaron a llevar a buen término la presente investigación. En primer lugar, al Dr. Sergio López Mena, director de esta tesis, por sus valiosas observaciones y su paciencia; al Mtro. Arturo Souto y a la Dra. Uma Thukral, generosos cotutores de la misma, así como a los doctores Beatriz Espejo, Eugenia Revueltas, Juan Coronado y Benjamín Preciado, revisores del trabajo.

Con especial cariño, debo mencionar a Lily González y a Damini Choubey, mi esposa y mi hija, quienes con su amor y su comprensión hicieron que la realización de este proyecto fuese menos difícil.

Agradezco a mis papás, Chura Mani Choubey y Brij Kumari Choubey, el haberme animado a viajar a México para llevar a cabo mis estudios, así como el que me hayan alentado continuamente.

Los profesores Vasant Gadre y S. P. Ganguly, de la Universidad Jawahar Lal Nehru, mostraron gran interés en mis estudios de la literatura. Los recuerdo con afecto.

El gobierno de México, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores, me otorgó una beca para efectuar los estudios del Doctorado. Le hago manifiesta mi gratitud.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

I. PERFIL DE JUAN RULFO. SUS ANTECEDENTES LITERARIOS 33

I.1. Juan Rulfo: el narrador en llamas 36

I.2. Época y el canon literario 45

II. RULFO Y EL REALISMO MÁGICO 53

II.1. El realismo mágico: definiciones y distinciones 53
II.1.1. "Realismo mágico" y "literatura fantástica" 55
II.1.2. "Realismo mágico" y "lo real maravilloso" 57

II.2. Juan Rulfo: realismo mágico "redescubierto" 62

II.3. Rulfo: ¿tradición o ruptura? 65

II.4. "Luvina": lo real y lo mágico, análisis del contenido 71
II.4.1. Presencia de la realidad 75
II.4.2. La creación de "lo mágico" mediante recursos narrativos 82

III. LA REALIDAD SOCIAL EN *EL LLANO EN LLAMAS* Y *PEDRO PÁRAMO* 89

III.1. La Revolución 92

III.2. La guerra cristera 104

III.3. El reparto agrario 110
III.3.1. "Nos han dado la tierra" 113

III.4. El gobierno y la actitud del pueblo 117

III.5. Violencia 123
III.5.1. Los caminos de la Venganza 126
III.5.2. Matar para vivir 128
III.5.3. La actitud de los verdugos: piedad o crueldad 130
III.5.4. La injusticia social y la violencia 133

IV. PREMCHAND. VIDA Y OBRA. SUS ANTECEDENTES LITERARIOS 138

IV.1. La vida de Premchand (Dhanpat Rai Srivastava) 138

IV.2. La historia literaria 141

IV.3 *Godan* y la sociedad india 147
IV.3.1. Hori: la imagen de la vida campesina 151

V. *GODAN* Y 'KAFAN', DE PREMCHAND: SUS SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS CON RESPECTO A LOS TEXTOS DE RULFO 158

V.1. Condición humana 160
V.1.1. El deseo y la esperanza 162
V.1.2. La indiferencia 166

V.2. La religiosidad 172
V.2.1. La religiosidad de los personajes en *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* 173
V.2.2. La religiosidad de los personajes en "Kafan" y *Godan* 177
V.2.3. El pecado y la culpa 182

V.3. La miseria en el campo 187
V.3.1. El éxodo: de campo a ciudad en busca de prosperidad 192

V.4. Otras similitudes y diferencias 196

V.5. Aspectos estilísticos 202

CONCLUSIONES 211

BIBLIOGRAFÍA 218

APÉNDICE 230

INTRODUCCIÓN

Cualquier disciplina humanística, sea la historia o literatura, pongamos por caso, trata de dar una interpretación del acontecer humano. Al interpretar los sucesos humanos, el historiador y el escritor manifiestan la realidad humana y la realidad social. La estructura literaria es determinada por las estructuras sociales, por la circunstancia social. El objetivo de esta tesis consiste en analizar esta circunstancia; mostrar la presencia de aspectos sociales e históricos en la obra de Juan Rulfo. En otras palabras, este trabajo expone una interpretación socio-histórica de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, estudiando los aspectos sociales e históricos en dichos textos para poder comprender la realidad de la época y la condición del hombre. Nuestra hipótesis es que en la obra de Rulfo se reflejan los aspectos de la realidad social mexicana, así como hechos que se pueden encontrar en su historia, por ejemplo, la Revolución, la guerra cristera, las reformas agrarias y educativas, etc.

Para la realización de dicho objetivo nos basamos en el enfoque socio-histórico, ya que el método sociológico lleva latente el método histórico, y no se puede separar uno del otro, es mejor combinarlos; más por propia convicción y por la naturaleza de los textos estudiados. De hecho, hablar de la realidad social exige un estudio no sólo de los factores sociales, sino del vínculo entre literatura y realidad, entre la obra y su relación con los factores históricos. Por ello, veremos el conjunto de herramientas, marcos conceptuales y puntos de vista que ayudan al investigador a conocer de mejor manera el proceso de representación y re-creación que la obra literaria conlleva.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

En el análisis contextual mostramos cómo están marcadas en la obra las relaciones entre el campesino y el poder; cómo influye la Revolución en las vidas de los personajes; cómo es la relación entre los personajes y el espacio en que viven, así como la presencia de los conflictos sociales. Analizamos los aspectos socio-históricos en la prosa de Rulfo y establecemos, en una referencia especial, sus vínculos con los textos del escritor indio Premchand[1], demostrando las semejanzas así como las diferencias entre las obras de ambos escritores. Además de la temática en sus textos, estudiamos los aspectos estilísticos, ya que una de las claves más importantes en cuanto al análisis de sus obras es la comprensión del lenguaje que utilizan uno y otro narrador. El lenguaje es un elemento importante en la creación de una obra literaria, sirve como medio para reconstituir una experiencia, una realidad o algunos fragmentos de ella. En este sentido, es de gran importancia analizar aspectos estilísticos de la narrativa de estos dos autores; ver en qué se parecen y en qué se distinguen.

En la primera mitad del siglo XX, las principales preocupaciones de la literatura hispanoamericana cambiaron y, por ende, la atención se empezó a fijar en la narrativa de los autores latinoamericanos. Uno de los países que llamó la atención fue México, por el surgimiento de narradores como Azuela, Yañez, Guzmán, Rulfo, Arreola y Fuentes. En México, desde 1916 hasta los cincuentas, la narrativa tiene

[1] El nombre original del narrador indio es Dhanpat Rai Srivastava, pero es mejor conocido por su seudónimo, Premchand. Por lo tanto, de aquí en adelante mencionaremos este último. De este autor, estudiaremos su novela, *Godan*, y el cuento "Kafan". *Godan* significa la donación de una vaca, y "Kafan" quiere decir mortaja o sudario. La novela no ha sido traducida al español. "Kafan" ha sido traducido al español con el título "El sudario" en *Antología de cuentos*, traducción, selección, introducción y notas de Álvaro Enterría, Barcelona, Torre de Viento, 2002. En esta tesis prefiero adherirme a la palabra "mortaja", en lugar de sudario, ya que ésta, en mi modo de ver, es la más apropiada y explica mejor el sentido. Las citas en cuanto a "Kafan" provienen de esta versión española, pese a algunos errores que contiene la traducción.

como tema básicamente el proceso de la Revolución, y el problema de la tierra; el estilo va de la crónica política a la denuncia social y a los postulados del arte de vanguardia. En los 50's si bien la novela se estaba transformando, en cuanto a la temática, de lo rural a lo urbano, Rulfo, aunque empezaría escribiendo novela urbana, sería luego, esencialmente, un escritor de temas rurales, puesto que México seguía siendo un país rural, donde todavía no se veían los cambios industriales que tuvieron lugar en otras partes del mundo. En otras palabras, Rulfo se forma como escritor en una época en que la forma tradicional de narrar es cuestionada, la narrativa rural empieza a olvidarse, y los temas urbanos, de la ciudad de México, comienzan a entrar en la literatura; pero el escritor jalisciense, en lugar de abandonarlos, aprovecha la fuerza de los temas rurales; habla de la vida en el interior del país, sus experiencias y frustraciones a partir de la Revolución. En efecto, el campo mexicano es el escenario en donde vemos desarrollarse los conflictos humanos universales.

Tanto *Pedro Páramo* como *El llano en llamas* contienen temas provenientes de la sociedad mexicana: la Revolución, el conflicto religioso, la cuestión agraria, la marginación de los campesinos, la violencia. Los personajes del narrador jalisciense son, en su mayoría, los campesinos. Muestra la realidad, expone la lucha de los protagonistas y el rompimiento de sus sueños ante ella. En la región que aparece en sus obras existen los caciques; así como los campesinos que no tuvieron las tierras que merecían, pues la distribución de éstas no se llevó a cabo debidamente.

El segundo postulado de esta tesis, como señalamos, trata acerca de los aspectos en que se parecen el narrador mexicano y el narrador indio. A partir del planteamiento de que en *Pedro Páramo* y en *El llano en llamas*, así como en *Godan*

y en "Kafan", se muestra una crítica de la realidad social, de la miseria campesina; en ambos se manifiesta que el cambio deseado jamás llegó al campo, y cuando parecia haber llegado, el resultado se quedó en las manos uso cuantos. La razón por la que abordamos dicho estudio es, en primer lugar, por el hecho de que, en cuanto al tratamiento de temas, ambos autores reflejan la vida en el campo, la situación social y la condición humana. En sus obras se manifiesta una interpretación del proceso histórico de la realidad social de su respectivos país, una sociedad en la que existe el poder absoluto, la explotación de los campesinos, el problema agrario. Premchand, lo mismo que Rulfo, va en busca de las raíces de esta situación, es decir, de la injusticia de un sistema social corrupto, manipulado por los caciques. Y en segundo lugar, debido a la importancia de las narrativas de estos dos autores, que alcanzaron significación más allá de las fronteras nacionales. Lo hacemos, además, ante la ausencia de estudios que establezcan relaciones, coincidencias, vasos comunicantes y diferencias entre los dos.

En la literatura hindi, durante las primeras décadas del siglo pasado, los temas se centraban alrededor de los problemas sociales; la tensión agraria se refleja en la literatura del periodo. *Godan*, como veremos más adelante, representa una renovación de dicha temática, transforma la literatura local en una literatura universal. En esta novela se ve una constante preocupación por parte del narrador ante la situación campesina, la miseria en el campo indio, al que no llegaron las reformas agrarias o los cambios que se esperaban de la revolución industrial. Belari representa a otros pueblos indios que quedaron al margen de cualquier cambio esperado, agrario o industrial. Es un pueblo como muchos otros, incapaces de alimentar a sus habitantes; y por ende, los individuos, como Gobar (uno de los

personajes de *Godan*), están obligados a emigrar a las grandes ciudades. Con respecto a su referente social, la vida de los campesinos, su marginación y la pobreza, opinan Jai Ratan y P. Lal:

> Premchand, one of the greatest writers of modern India, was the founder of a new trend in Hindi fiction; a trend to write sincerely about social realities, particularly the realities concerning the lives of the vast peasant masses of this country. He depicted with a deep understanding, the tragedy and pathos of their dark lives, their rare smiles and unceasing sorrows, their frustrations and hopes.[2]

Otro aspecto, que no está separado de la realidad social, es la condición humana —la tristeza y la tragedia que acompañan a los campesinos hasta su muerte en estos pueblos. Ambos, además de hablar de la realidad social, presentan los conflictos internos de sus personajes, como de Pedro Páramo y de Hori, cuyos conflicto y sufrimiento no se revelan sólo como un rasgo social, sino como un aspecto de la condición humana universal.

Con respecto al análisis de los aspectos estilísticos, creemos que tanto Rulfo como Premchand han creado en su obra un estilo único. El lenguaje de ambos es uno de sus logros centrales. En cuanto a los recursos narrativos, los dos comparten algunas características, aunque fundamentalmente hay más diferencias que semejanzas en estos aspectos. Ambos narradores acuden a un lenguaje que se ajusta a los personajes que proyectan, creando un estilo que se basa en la forma natural de expresarse de sus protagonistas, y mediante este lenguaje exacto y peculiar, muestran una realidad compleja. Pero, en cuanto a las diferencias en el estilo, si bien el escritor de *Pedro Páramo* renueva la forma tradicional de narrar, utilizando las formas narrativas modernas, el de *Godan* maneja una mezcla, es decir,

---

[2] Premchand, *Godan*, traducción al inglés de Jai Ratan y P. Lal, Bombay, Jaico Publishing House, 1963, p. 3.

renueva algunos aspectos estilísticos, pero no abandona del todo la forma tradicional, ya que la renovación de las técnicas narrativas en la literatura hindi se da con los sucesores de Premchand, como Ajñeya y Jainendra. Será de gran importancia el análisis de las semejanzas y las diferencias entre el estilo del escritor mexicano y el del indio.

La interpretación del significado de los textos es la actividad central de un crítico literario. Pero las incógnitas que siempre han existido son: ¿debe un crítico preocuparse por las condiciones y los límites de la interpretación de un texto?, ¿tiene relevancia la intención del autor para establecer esos límites en el análisis de un texto?, ¿deben ser clasificadas algunas lecturas como "sobreinterpretaciones"? Éstas son algunas de las preguntas que se suscitan en los libros *Interpretation and overinterpretation* y en *Los límites de la interpretación*[3], y dichas cuestiones son importantes en cuanto al análisis de un texto. La obra de Juan Rulfo no debe ser una excepción. ¿Cuáles son los parámetros y dónde están los límites, en el caso de que existan, para interpretar un texto? Antes de comenzar el análisis de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, quisiéramos mencionar algunas críticas ya existentes sobre estos textos. Desde la aparición de *El llano en llamas* (1953) y de *Pedro Páramo* (1955) han variado las críticas y reseñas sobre estos textos, unas —entre las primeras— muy meritorias y acertadas, como la de Arturo Souto Alabarce (de *El llano en llamas*)[4], a la cual nos referiremos a lo largo de nuestro estudio; otras sin méritos y, se podría decir, equivocadas, como la de Archibaldo Burns, la primera

[3] Véase Umberto Eco, Stefan Collini, ed., *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, 3ª edición, trad. al español de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 2000.

[4] Arturo Souto Alabarce, "Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *otros cuentos*", en *Ideas de México*, vol. I, núm. 4, año IV, marzo-abril, 1954, pp.182-184.

reseña (de *Pedro Páramo*). En dicha reseña, Burns dice que "*Pedro Páramo* es un conjunto de fragmentos alucinados" y que "para haber sido una obra maestra han fallado el planteamiento y el desenvolvimiento propios de la trama", que el novelista "hace una revoltura de elementos que produce confusión".[5] Sobre esta reseña opina Rulfo: "Archibaldo Burns hizo la primera reseña, negativa, en *México en la Cultura*, el gran suplemento que dirigía en aquellos años Fernando Benítez, con el título de '*Pedro Páramo* o la unción de la gallina', que jamás supe qué diantres significaba".[6] Pero, a pesar de, o más bien debido a la variedad de las críticas, acertadas o equivocadas, con el curso del tiempo ha sido valorada la genialidad de la narrativa rulfiana.

Los textos de Rulfo han sido interpretados desde los postulados más diversos que uno pueda imaginar, debido a la naturaleza de la historia que se desarrolla en ellos. Si, por un lado, algunos han intentado buscar el tema clásico de Ulises y Telémaco, otros han visto en *Pedro Páramo* la imagen viviente del cacique. Muy pocas obras de la narrativa mexicana han sido estudiadas e interpretadas desde puntos de vista tan distintos: el análisis lingüístico, el estudio mitológico, sociológico, telúrico, histórico, psicológico, realismo mágico, literatura fantástica, etc. Si algunos críticos la han catalogado dentro del género de la "literatura fantástica" y el "realismo mágico", como Ángel Flores ("Magic Realism in Latin American Fiction"), Seymour Menton (*Historia verdadera del realismo mágico*), Luis Leal, ("El cuento de ambiente: *Luvina* de Juan Rulfo", y "El nuevo cuento mexicano"), Rocío Oviedo Pérez de

---

[5] Archibaldo Burns, "Pedro Páramo o la unción y la gallina", en *México en la* Cultura, suplemento cultural de *Novedades*, núm. 321, 15 de mayo de 1955, p. 3.

[6] Citado en Raymundo Ramos, "Escribir es como beber: un infierno", en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, año IX, México, D. F., 14 de julio de 1990, p. 9.

Tudela ("Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación"), Mónica Mansour ("Rulfo y el realismo mágico"), para mencionar algunos; otros ven elementos clásicos del mito, entre los cuales se encuentran Carlos Fuentes ("Mugido, muerte y misterio: El mito de Rulfo" y *La nueva novela hispanoamericana*), Hugo Rodríguez-Alcalá ("Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Commedia*"), George Ronald Freeman (*Paradise and fall en Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity*), entre otros. Uno de los elementos de los mitos clásicos es la búsqueda del padre: "Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises".[7] Si bien en los 60's y 70's han sido frecuentes las interpretaciones mitológicas de la prosa de Juan Rulfo, relacionando sus textos, dice Friedhelm Schmidt, a los mitos clásicos de la cultura griega o a los conflictos arquetípicos supuestamente "universales",[8] en las décadas posteriores la "crítica mágicorrealista" ha llamado mucho la atención al colocar la narrativa de Rulfo dentro del "realismo mágico". Cuando a Rulfo le preguntaron: "¿Qué opina sobre las interpretaciones mitológicas que algún crítico ha hecho de su novela?", el narrador jalisciense respondió:

> Bueno, hay un señor, un paraguayo, que hizo un libro y encontró una serie de mitologías, relacionadas hasta con Dante, con el Infierno de Dante. Le fue remal haciendo esta tesis y creo que no tiene razón en lo que dice: se le pasó la mano. Hay algunos mitos, sí, pero no tantos como para hablar de la mitología romana y de Ulises, ni nada de eso.[9]

---

[7] Carlos Fuentes, "Mugido, muerte y misterio: El mito de Rulfo", en *Revista Iberoamericana*, núms., 116-117, julio-diciembre, 1981, pp. 11-21, p. 11. Sobre la "crítica mítica" de Fuentes de *Pedro Páramo*, comenta Ruffinelli: "Una interpretación mítica de la obra de Rulfo —como la que han ensayado con brillantez y persistencia Octavio Paz y Carlos Fuentes—, es seductora pues principia por instalarla en la intemporalidad de los valores universales. Corre el riesgo, sin embargo, de retacear el carácter profundamente popular, y en consecuencia social, de su visión del mundo". Jorge Ruffinelli, "Prólogo", en Juan Rulfo, *Antología Personal*, México, Ediciones Era, 1988, p. 16. [Tercera reimpresión, 1996].

[8] Friedhelm Schmidt, "Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, año XXIV, 1er semestre de 1998, p. 227.

[9] "Juan Rulfo en la Universidad Central de Venezuela", Fragmentos de una plática de Juan Rulfo con estudiantes

Otras corrientes se han limitado a las interpretaciones estructuralistas o semiológicas, como es el caso de Marta Portal (*Rulfo: dinámica de la violencia* y *Análisis semiológico de Pedro Páramo*), concentrándose en la forma narrativa, en los paralelismos textuales, en las estructuras. Mientras que algunos, como Eric Pennington, se han enfocado en el estudio psicológico. En su análisis[10], el crítico analiza el "instinto de muerte", basándose en el libro *Beyond the Pleasure Principle*, de Freud, y postula la hipótesis de que Rulfo muestra cómo Juvencio Nava, el protagonista del cuento, está influido por lo que Freud llamó el "death instinct".

Una corriente de la crítica que ha existido desde la aparición de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo* es la de las interpretaciones sociales y temáticas, que estudia los textos en su relación en el entorno social e histórico. Los estudiosos que podemos identificar dentro de esta corriente son Jorge Ruffinelli, Joseph Sommers, Carlos Blanco Aguinaga, Ángel Rama, José Carlos González Boixo, Wolfgang Vogt, Evodio Escalante, William Rowe, entre otros. Al poner en tela de juicio la validez de otras lecturas y plantear la lectura social de la prosa de Rulfo, comenta Evodio Escalante: "Aunque sería difícil, por no decir imposible, poner en duda la legalidad de otras lecturas (la simbólica, la mítica, la intimista), resulta claro que hay una inserción social en los textos de Rulfo, y que en esta inserción se juega, casi siempre, lo más importante del asunto".[11] Otro crítico que ve a Rulfo como un gran autor del campo mexicano es Homero Aridjis, quien en una entrevista dijo que, con un estilo muy

---

de la Universidad Central de Venezuela, realizada el 13 de marzo de 1974, citado en *Homenaje a Juan Rulfo a los diez años de su muerte*, en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, Nueva Época, núm. 301, enero de 1996, pp. 11-12.

[10] Eric Pennington, "Freud's Death Instinct as seen in Rulfo's '¡Díles que no me maten!'", en *Quaderni Ibero-americani*, 57-58, Giuno-Dicembre, 1984, pp. 50-52.

[11] Evodio Escalante, "Texto histórico y texto social", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (coordinador), Colección Archivos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 564.

preciso y hasta poético, Rulfo supo crear una síntesis personal, en la que sus personajes están ligados a la tierra en que viven.[12] Sin embargo, hay críticos que rechazan estas interpretaciones telúricas, como Archibaldo Burns, quien, contra la opinión de Aridjis, dice: "Yo no creo en los poderes telúricos aplicados a las cosas del espíritu. Prefiero pensar que todavía existe eso que llamamos el espíritu independiente".[13]

Así, vemos los variados enfoques en cuanto a la interpretación de una obra literaria; algunos plantean "lo mítico", otros lo opuesto; algunos se refieren a "lo mágico" y otros a "lo real". Respecto de los distintos ángulos para acercarse a una novela, dice Alberto Ruiz Sánchez: "La novela plantea, pues, como quiera que se la mire, una vasta problemática, no ya en lo que se refiere a sus alcances, a su contenido, sino a su propia esencia. Lo estupendo está en que todos creen poder definir, y nadie llega a un acuerdo".[14] En efecto, la diversidad (o "desacuerdos", como dicen algunos) de las interpretaciones, de los comentarios, es la que da vida a un texto literario, lo trasciende más allá de sus confines culturales y temporales. Dice Roland Barthes que "interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho".[15] En este sentido, pretendemos ver la pluralidad, acercar a los textos desde distintos ángulos para poder formular nuestro análisis. Varios críticos se han referido en sus diferentes estudios a la presencia de aspectos sociales en la narrativa de

---

[12] Homero Aridjis, en la entrevista con Magali Tercero, en *Sábado*, suplementocultural de *Unomásuno*, México, D. F., año IX, 2948, martes, 21 de enero de 1986, p. 23.
[13] Archibaldo Burns, en la entrevista con Nadia Piemonte, en *Sábado*, suplemento cultural de Unomásuno, México, D. F., año IX, 2948, jueves 23 de enero de 1986, p. 23.
[14] Alberto Ruiz Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, 3a edición, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1976, p. 15.
[15] Roland Barthes, *S Z*, traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 2000, p. 3.

Rulfo; no obstante, ninguno de ellos ha hecho un análisis de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de en cuanto a la presencia de la realidad social y la condición humana, es decir, cómo Rulfo logra universalizar las circunstancias y las vivencias de personajes mexicanos. Debido a la ausencia de tal estudio, creemos necesario abordar este tema; analizar dichos textos desde este ángulo. Así, pues, el presente estudio es una aproximación novedosa a la narrativa de Rulfo, aunque, debido a la diversidad o multifaceticidad de las interpretaciones existentes de la prosa de Rulfo, puede ser que unos aspectos de este estudio tengan, pese a su originalidad y novedad, alusiones a algunas interpretaciones anteriores.

Para poder formular los postulados para un análisis socio-histórico, es necesario hacer un recorrido general de los diferentes enfoques que estudian una obra literaria en relación con su entorno social, histórico y cultural. Son varias las corrientes críticas que han interpretado los textos literarios desde esta perspectiva. Y aunque los postulados de algunas de estas corrientes fueron puestos en tela de juicio, como es el caso del "criticismo histórico", que fue contrastado por el "nuevo criticismo", o simplemente "criticismo" (Cleanth Brooks), en el curso del tiempo, ambas perspectivas críticas han aprendido una de otra. Entre las vertientes más estudiadas y aplicadas a los textos literarios desde el enfoque social e histórico tenemos: la "sociología de la literatura" (*Literatursoziologie*), el "criticismo marxista", el "nuevo historicismo o historicismo", el "materialismo cultural", la "historia social de la literatura" (*Una sociología de la novela*, Lucien Goldmann; *La novela histórica* y *La teoría de la novela* de Georg Lukács), y la más reciente, la "sociocrítica" o "sociocríticas" (como unos lo prefieren llamar), la cual sería, por ser nueva, una combinación de varios de los elementos presentes en los conceptos anteriores para

la interpretación de una obra literaria. Todas éstas han coincidido en enfocar a la literatura, de una forma u otra, desde la perspectiva de su relación con el entorno en el que es producida. Es decir, dichas corrientes, el "criticismo histórico", "nuevo historicismo" y el "materialismo cultural", en su esencia comparten un rasgo común: el análisis de una obra literaria en su relación con lo social y lo histórico. Los críticos de esta corriente estudian los factores sociales e históricos, las circunstancias, las estructuras sociales o superestructuras, los cuales son fundamentales en la creación y producción de un texto literario. Hay aspectos que los distinguen, como en el caso del materialismo cultural (Raymond Williams) y el nuevo historicismo (Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, 1980).[16]

El "criticismo histórico" se refiere al estudio de una obra a la luz de la historia. La cuestión de la historia parece, en su noción convencional, ser asunto de un historiador; sin embargo, el crítico literario depende de ella para el análisis de un texto literario. No hay grandes diferencias, sino que ambos, el historiador y el crítico-historiador, comparten rasgos comunes en sus funciones, dado que mientras el primero emprende su búsqueda con el fin de revelar el curso y la naturaleza de los acontecimientos del pasado mediante datos, documentos e informaciones, el segundo va en búsqueda de la historia —a partir de la entidad literaria—, del contexto, tanto histórico (datos y hechos), como literario, es decir, en respecto de otras obras literarias de la época; los dos comparten las características funcionales. Sobre las funciones del historiador y del crítico-historiador, opina J. Jackson:

---

[16] El término "nuevo historicismo" fue acuñado por el crítico Stephen Greenblatt (*Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, 1980). Louis Mortrose define el "nuevo historicismo" como un interés combinado en la textualidad de la historia, la historicidad de los textos. "As a combined interest in the textuality of history, the historicity of texts". Véase Peter Barry, *Beginning theory, an introduction to literary and cultural theory*, Manchester and Nueva York, Manchester University Press, 1995, p. 172.

> Just as historians typically limit their investigations to the kinds of documents that have proved to be particularly reliable guides to events, historical critics typically limit their investigations of events to the kind that usually have some bearing on works of literature.[17]

No es correcto en la práctica del análisis separar la historia y la literatura, y mucho menos las funciones de las dos (la separación sólo existe a nivel teórico). Hippolyte Taine valora la literatura como un documento histórico. El objetivo del crítico historiador ("criticismo histórico") es descubrir el pasado mediante la obra literaria. Y en efecto, esto sustenta la hipótesis de que la literatura no es sólo un producto de la imaginación, sino producto de las circunstancias sociales. Taine afirma que "a través de los monumentos literarios se podría descubrir la forma en que los hombres sintieron y pensaron hace varios siglos".[18] Cabe mencionar que varios críticos rechazan la idea de Taine, de "la importancia de la historia en y ante la obra literaria", ya que para ellos esto consiste en la "reducción de la literatura a un instrumento histórico".[19] Pero no es ésta una "reducción de la literatura a un instrumento histórico", sino un reconocimiento de la importancia del pasado, de la presencia de la historia en una obra de arte. A lo largo de toda la historia literaria ha sido demostrada la relación de la literatura con las estructuras sociales y los procesos históricos. Además, hay que tener en cuenta que un crítico historiador no sólo va en busca de los documentos históricos, en búsqueda del pasado, sino también en busca de otras formas de arte, de otras obras literarias de la época, como es la tarea, más

---

[17] J. R. de J. Jackson, *Historical Criticism and The Meaning of the Texts*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989, p. 74-75.

[18] Hippolyte Taine, *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, traducción del francés por J. E. Zúñiga, Buenos Aires, Aguilar, 1955, p. 23.

[19] "To literary critics it is his reduction of literature to a historical instrument, his assumption that the past is more important than the work of literature, that seems to be a fault". J. R. de J. Jackson, *op. cit.*, p. 1.

específicamente, de los críticos pertenecientes a la escuela del "nuevo historicismo".

El "nuevo historicismo", otra vertiente del "criticismo histórico", se dedica a una lectura paralela de los textos literarios y no literarios, generalmente del mismo periodo, pero lo que distingue a estos dos de otra vertiente, llamada el "materialismo cultural" (cuyo partidario fue Raymond Williams), es que este último se refiere a la "historicidad", a un acercamiento a la obra literaria en el sentido de estructuras políticas e ideológicas, basándose en la cuestión ideológica ("la ideología", el compromiso político) de la obra y de su "circunstancia". Pero en fin, se puede ver que casi todas estas vertientes, con algunas variantes, comparten —en su esencia y en su función— la perspectiva socio-histórica de estudiar una obra literaria en su "entorno externo". Por lo demás, siempre ha habido la necesidad de ver la literatura en su función social, en el planteamiento de la idea de que "el hecho literario es un hecho social que implica una relación entre el escritor y su público, sea cual fuere ésta".[20]

Para el análisis de los textos de Rulfo desde el punto de vista socio-histórico, el cual consiste en descifrar el significado del mensaje literario mediante un análisis del contenido en la perspectiva social, histórica y cultural, es decir, analizar los acontecimientos históricos, los factores sociales y la crítica política en la obra, es necesario hablar en qué consiste este análisis y cómo la obra del narrador jalisciense se presta para lo mismo. Cabe aclarar, ante todo, que este estudio de los textos rulfianos desde el punto de vista socio-histórico no pretende abandonar la perspectiva estética, la imaginación literaria, y pretender que la obra sea un mero

[20] Arturo Souto Alabarce, *Literatura y sociedad*, México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1973, p. 9.

reflejo de la realidad. En efecto, nuestro enfoque pretende ver cómo la realidad histórica está vinculada con la imaginación, con el factor subjetivo de la historia, con las visiones internas del pueblo. Es esta combinación de elementos "subjetivos" y aspectos reales lo que distingue al narrador de *Pedro Páramo* de sus predecesores. Esta mezcla también se observa en la narración de los aspectos reales de la sociedad mediante el uso de imágenes y visiones míticas de los personajes, y es ahí (en el uso de imágenes y símbolos) donde el narrador, aparentemente, *parece eludir* una posible realidad, aunque, como estableceremos más adelante, no lo hace; más bien la trasciende. No se puede, cuando nos referimos a la realidad como mimesis, dejar de lado la dimensión imaginaria y simbólica. La realidad se ve como abarcadora de las acciones humanas, las cuales consisten también en la imaginación, los sueños, los mitos inherentes a una cultura. Cuando se habla de la reconstitución y representación de la realidad no se alude sólo a la realidad concreta y tangible, sino también a las experiencias y sentimientos comunes, o como dice Françoise Pérus, a lo "vivido", lo "sentido" y lo "percibido"; tampoco se trata de adherirnos a una representación estrictamente conceptual, como la elaborada por la teoría científica, "sino más bien una representación concreto-sensible".[21] Además, esas "vivencias", "sentimientos" y "percepciones" que la práctica literaria se propone representar y expresar —afirma Pérus— no son en rigor las estructuras sociales mismas (que sólo puedan ser "descubiertas", es decir, conocidas, mediante una

[21] Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1976, p. 33. Pérus plantea que en una primera aproximación puede decirse que la literatura busca ofrecer una representación-expresión sensible de lo "vivido", lo "sentido", lo "percibido", incluyendo las formas mismas de esa percepción, hecho que no deja de plantear por lo menos dos problemas: primero, el de la índole de esa representación, que no es una representación estrictamente conceptual, como la elaborada por teoría científica, sino más bien una representación concreto-sensible; y segundo, el de la naturaleza de esas "vivencias", "sentimientos" y "percepciones".

práctica teórico-científica), sino los *efectos* objetivos y subjetivos de tales estructuras.[22] Pérus descarta completamente el presupuesto empirista de que los efectos estructurales pueden ser "vividos", "sentidos" y "percibidos" de una manera directa y espontánea, sin mediación alguna, y —contraria a estas suposiciones empiristas— afirma:

> Sabemos que no es así y que tales efectos son siempre "vividos" e interpretados a partir de determinadas "representaciones", "concepciones" o "visiones del mundo" que, como el materialismo histórico lo ha demostrado, no son jamás categorías gratuitas o arbitrarias del "espíritu" (no siquiera del supuesto "espíritu de una época"), sino elementos determinados por una concreta estructura social. Si esta estructura es clasista, tales "representaciones", "concepciones" o "visiones del mundo" serán necesariamente *ideologías de clase* en cuyo marco serán "vividos", "sentidos" y "percibidos" los efectos estructurales que constituyen la materia prima de la práctica literaria.[23]

En este sentido, vemos que en los textos del creador de *Pedro Páramo* las vivencias, sentimientos y percepciones están presentadas y manifestadas como los efectos estructurales de la sociedad mexicana. Por ello, el análisis de los textos de Rulfo en cuanto a la representación y expresión de estos efectos estructurales, se da a través del estudio de los "elementos externos" o la "circunstancia" (en el término sartriano) en que se desarrolla y nace la obra, y tiene como hipótesis que una obra literaria influye en dicha "circunstancia", en las condiciones y estructuras sociales, y a la vez es influida, en una forma dialéctica, por ellas. José Antonio Portuondo afirma al respecto: "En cualquier forma, la literatura es influida por la existencia social e influye, a su vez, sobre ella, en interminable juego dialéctico de acciones recíprocas,

---

[22] *Idem*, p. 34.

[23] *Idem*, p. 35.

de fuerzas contrapuestas".[24] Y en el caso particular de la novela americana es necesario tener en cuenta esa "circunstancia" ambiental y personal para —como diría Alberto Ruiz Sánchez— entenderla, sentirla, pulsarla, explicársela y gozarla.[25] Viendo tales suposiciones desde otro ángulo, para los existencialistas la cuestión no consiste en *estar* (*engagée*) o *no estar* (porque no se puede dejar de estar), sino en *cómo estar*. Así, la cuestión no radica en *estar influida o no* por esa circunstancia (estructuras sociales, la visión del mundo de un grupo social, por los conflictos de una sociedad), porque la literatura no se puede escapar de esta función, sino en *cómo está influida*, es decir, de qué manera y en qué medida capta y refleja una obra los efectos estructurales de la sociedad en que nace y se consume. En las palabras de Sartre: "On n'est pas écrivain pour avoir choise de dire certainees choses mais pour avoir choise de les dire d'une certaine façon".[26]

La novela, como una forma de arte, es capaz de expresar la realidad de una sociedad, sirve como un medio para revelarla; es, a semejanza de otras formas de arte, "un organismo cultural que cumple un cometido ideal, y la manera en que cumple o no ese cometido nos ofrece un procedimiento para examinar cómo capta una cultura la realidad".[27] Cabe señalar aquí que cuando el texto tiene presente el contexto histórico, cuando revela la realidad, no se asienta en una reproducción de la misma: la realidad cotidiana tal cual, sino como debe hacer el arte. Al hablar de ella, el narrador la cuestiona, la recrea y a veces la inventa; el deber del arte consiste en la recreación, "porque si el arte no cuestiona la realidad o la recrea o la inventa, se

---

[24] José Antonio Portuondo, "Literatura y sociedad", en Cesar Fernández Moreno (coordinador), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1972, p. 391.
[25] *Cfr.* Alberto Ruis Sánches, *op. cit.*, p. 14.
[26] Jean-Paul Sartre, *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 75.
[27] J. S. Brushwood, *México en su novela*, trad. de Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1973 (Tercera reimpresión, 1998), p. 9.

convierte —como le sucedió al realismo— en lo que Luis Harss llama 'la instantánea de una situación fija'".[28]

Casi en todas las corrientes de la literatura, la realidad ha estado, de una forma u otra, presente; en la mayoría, es inclusive el objeto de la obra literaria. Respecto a la presencia de la realidad en varias corrientes de la literatura, comenta Roman Jakobson:

> Los clásicos, los sentimentalistas, en parte los románticos, aun los realistas del siglo XIX, en gran medida los decadentes, y finalmente los futuristas, los expresionistas, etc., afirmaron con insistencia que la fidelidad a la realidad, el máximo de verosimilitud, en una palabra: realismo, era el principio fundamental de su programa estético.[29]

En una obra literaria está latente su interrelación con el entorno histórico, social y cultural. En la acción misma del arte de escribir está presente la historia, y una obra literaria no puede estar alejada de su entorno socio-histórico. El valor de una obra reside en el sentido de la historia que lleva en sí y, por lo tanto, hay que estudiarla en este contexto y relacionarla con su entorno, en un tiempo dado y un espacio específico. J. C. González Boixo confirma esta necesidad de relacionar una obra literaria con su entorno y niega la autonomía total o absoluta de una obra literaria.[30] Aun cuando una obra paradigmática se desarrolla en torno a una realidad

---

[28] Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad", en César Fernández Moreno (Coordinador). *América Latina en su literatura*, . México, Siglo XXI, 1972, p. 206.

[29] Roman Jakobson, "Sobre el realismo artístico", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, preparación y presentación de Tzvetan Todorov, traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1995, p. 72.

[30] Dice Boixo sobre este aspecto:"Y es que el novelista, el escritor, pretende manifestar en su obra y ofrecer al lector una serie de 'demonios', como diría Vargas Llosa, que no son otra cosa sino la necesidad de expresar a través de un medio artístico (que en este caso es el lenguaje literario, pero que podría ser la escultura, la pintura, etc.) una manera de entender el mundo. De ahí lo difícil que resulta desligar la 'historia' convertida en literatura (o a semejanza de la realidad, aspecto que en definitiva refleja toda la obra literaria), de la 'historia' real. Consiguientemente, también habrá que hacer referencia a los datos que la 'historia' literaria haya podido tomar de la realidad, pues particularmente en la obra de Rulfo las relaciones entre ambas realidades o 'historias' son evidentes." J. C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983, p. 36.

interior y subjetiva (como *Metamorphosis* y *Colonia Penitenciaria*, de Kafka) —en un espacio literario *ficticio*, aparentando tener la autonomía literaria por sí misma— logra aludir a otra realidad, la realidad externa, la "circunstancia externa" . Dice Brushwood al respecto:

> La Novela se presta especialmente para expresar la realidad de una nación por su capacidad de abarcar tanto la realidad visible como aquellos elementos de la realidad que no se prestan a la vista. La novela paradigmática explora la realidad interior, que es la parte más profunda de las circunstancias existentes, así como los sueños que trascienden a lo visible en un sentido diferente. Puede indagar en ambas direcciones sin mitigar su propia conciencia de las circunstancias visibles, o la conciencia que el lector pueda tener de las mismas.[31]

Los textos de Rulfo no sólo están desarrollados en un entorno socio-histórico, sino que para el análisis de ellos es imprescindible un estudio desde esta perspectiva. Aparenta ser, en general, comprometedora la afirmación de que *es imprescindible el estudio de estos textos desde el punto de vista socio-histórico*, sin embargo —y más particularmente en cuanto a la narrativa rulfiana— es acertada, dado que sí hay un vínculo entre la realidad y la literatura. La cuestión de la necesidad de la historia para el análisis del contenido de la obra (o como en la noción sartrista, "historical immediacy from which the act of writing derives") surge, en primer lugar, debido a la capacidad de la literatura de manifestar el presente y, en el segundo, por el hecho de que una obra literaria es un producto de los factores socio-históricos. La noción de Sartre de "historical immediacy from which the act of writing derives", se refiere, según Edward Said, a la capacidad singular de la literatura de

---

Sobre este uso de "demonios" de Mario Vargas Llosa, dice F. Pérus que no por presentarse bajo la forma de "demonios" u "obsesiones" individuales deja de ser social. *Cfr.* F. Pérus, *op. cit.*, p. 31.

[31] J. S. Brushwood, *op. cit.*, p. 9.

revelar y manifestar el presente.[32] Así, desde esta perspectiva, resulta justificado el estudio de un texto literario desde el punto de vista "socio-histórico", su relación con los elementos "externos", con el mundo o la sociedad que lo produce y lo conserva.

Cualquier método de análisis de los textos literarios es una forma de estudiarlos y entenderlos. En este caso, el método socio-histórico es el más acertado para estudiar e interpretar la narrativa rulfiana, debido a su contenido. Al proponer la aplicación de este método, no se pretende negar la posibilidad de otro, sino que éste (el punto de vista socio-histórico), en nuestro modo de ver, es el más adecuado para el análisis de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, así como de sus semejanzas y diferencias con *Godan* y "Kafan". Cuando hablamos de la perspectiva socio-histórica, tenemos como referente también las lecturas temáticas ("ideológicas", diría Harold Bloom[33]), que se enfocan principalmente al contenido de un texto, a la supremacía de los valores de los contenidos literarios sobre los de la forma literaria.

Uno de los métodos de análisis de textos literarios es el método de la "sociocrítica", el cual es una combinación de varios de los criterios y de los conceptos que aquí mencionaremos.[34] De hecho, sería de gran apoyo en este análisis, pero,

---

[32] "This sense of writing for one's time expresses what Edward Said describes as Sartre's missionary aim of upholding literature's singular capacity to disclose and reveal the present". Steven Ungar, "Introducción", en Jean Paul Sartre, *"What Is Literature?" and Other Essays*, Cambridge-Massachussetts, Harvard University Press, 1988, p. 7. "Literature was about the world, readers were in the world; the question was not *whether* to be but *how* to be, and this was best answered by carefully analyzing language's symbolic enactments of the various existential possibilities available to human beings", Edward Said, "Opponents, Audiences, Constituencies and Community", en Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Post Townsend, Wash., Bay Press, 1983, p. 139. Citado en Steven Ungar, *op. cit.*, p. 7.

[33] Véase Harold Bloom, *The Western Canon*, Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1994.

[34] Las modalidades de trabajo de la sociocrítica - como propuesta inicial de Claude Duchet (1971) y reforzada por Edmond Cros (1986) - consisten en penetrar dentro del artefacto y hacer resaltar el *estatuto de lo social en el texto*. Claude Duchet se refiere al *texto* en términos no sólo de lo que es sino también de lo que está *antes* y *fuera* de el ("avant-text" y "hors-texte"). "Por tanto, todo un aspecto de la sociocrítica se orienta hacia el examen de la o las maneras de las cuales el texto está trabajado por los varios *discursos* co-existiendo en una instancia de sociedad dada y, vice-versa, el texto opera sobre aquellos discursos". M.-Pierrette Malcuzynski, "A modo de introducción" en *Sociocríticas: prácticas textuales cultura de fronteras*, edición, coordinación y presentación de

debido a sus limitaciones y a su énfasis particular en las condiciones sociales, como es obvio, además de aludir a los elementos históricos, preferimos llamar a nuestro enfoque de análisis, "socio-histórico" o la perspectiva "socio-histórica", que consiste en el estudio e interpretación del texto a la luz de los aspectos sociales e históricos presentes en él; de las experiencias comunes sociales. Al respecto, veremos los postulados metodológicos de Georg Lukács (*La novela histórica*)[35] y los de Lucien Goldmann; de hecho, varias de las modalidades de Goldmann (*Sociología de la novela*) —particularmente en el estudio de las novelas de Malraux— se basan en los análisis de Lukács (*La teoría de la novela*), además de que hacen referencia a algunos puntos de René Girard (*Mentira romántica y verdad novelesca*).[36] Dichas modalidades se refieren, en general, a la perspectiva histórica y social de la literatura, a la correlación y el intercambio entre los factores sociales e históricos con los textos, o más bien al paralelismo entre las estructuras sociales e históricas con las estructuras novelescas, y a la hipótesis de que la forma novelesca está ligada a las estructuras económicas. Las hipótesis sociológicas de Goldman —formuladas a partir del estudio de obras de Lukács y Girard— se refieren, por un lado, a la homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal, establecida sobre el intercambio, y por otro, a la existencia de ciertos paralelismos entre sus evoluciones posteriores.[37] Tanto la postura de Lukács como la de Goldmann ("visión del mundo" de un grupo social) enfatizan la correlación entre

---

M.-Pierrette Malcuzynski, Amsterdam-Atlanta, Editorial Rodopi B.V., 1991, p.20-21.

[35] Georg Lukács, *Obras completas*, vol. IX, *La novela histórica* (*Der historische roman*), traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1976.

[36] "El estudio de la teoría de la novela y del libro de Girard nos ha llevado a formular algunas hipótesis sociológicas que nos parecen particularmente interesantes, y a partir de las cuales se desarrollan las ulteriores investigaciones sobre las novelas de Malraux". Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*, traducción de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Editorial Ayuso, 1975, p. 15-16.

[37] *Idem*, p.16.

las estructuras sociales —históricas y económicas— y las estructuras novelescas; la relación entre los factores sociales e históricos y las formas literarias, la novela, en particular.

Teniendo en cuenta las modalidades del método sociológico, así como las del histórico, con el postulado de que la estructura sociocultural influye y determina la estructura de la obra[38], emprendemos el análisis de los textos de Juan Rulfo, estudiándolos desde la perspectiva socio-histórica; la presencia de la realidad social e histórica: los aspectos, los conflictos sociales e históricos de la época en la obra, y su relación, en cuanto a la temática, con otras obras. En este sentido, el estudio se acerca a los criterios contextuales o temáticos: la interacción entre el contexto y el contenido temático.

La relación entre la literatura y la realidad ha sido tradicionalmente de gran interés para los críticos literarios; esto se reflejará en la relación entre la literatura y la historia.

Por mucho tiempo, la relación entre la historia y la literatura no era problemática. La historia era una rama de la literatura, pero después (hacia finales del siglo XVIII), con la definición de literatura como término o género independiente, las dos fueron alejándose cada vez más. La historicidad en el periodo clásico, dice Rudolf Unger (Problem of Historical Objectivity"), se consideraba, en primera instancia, como un género *literario*, y es válida esta afirmación para la práctica de la

[38] "La estructura sociocultural intersecciona la estructura de la interioridad del artista y, por consiguiente, la estructura de la obra. Los elementos socioculturales se encontrarán, pues, en la personalidad y en la obra, en interacciones especiales con otros elementos de género diverso". Marcello Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*, traducción de Carlos Mazo de Castillo, Madrid, Cátedra, 1975, p. 141.

historia casi hasta los finales del siglo XVIII.[39] Sobre la relación entre la historia y la literatura, hay varios postulados, retóricos y contextuales. Dice Lionel Gossman: "History, in Walpole's witty formula, was 'a species of romance that is believed', while romance was 'a species of history that is not believed'".[40] También se ha dicho que la historia es una novela que sucedió, mientras que la novela es una historia que pudo haber sucedido, basándose en la supuesta distinción de "lo objetivo" y "lo subjetivo"; la historia como "lo objetivo" y la literatura como "lo subjetivo". Se puede ver que esta diferencia es sólo a nivel teórico, ya que si el novelista, además de presentar la realidad, la mezcla con la "subjetividad", con su propia percepción de ella; el historiador tampoco se aleja de *su* percepción en la reconstrucción de datos, informaciones o hechos. Pero los que no comparten esta idea siguen insistiendo en la distinción entre las dos, con atención a "lo objetivo" y "lo subjetivo". La interacción entre la realidad histórica (la realidad concreta y objetiva) y la imaginación literaria o, como muchos la llaman, la "realidad imaginaria", es obvia en cuanto a la forma de construir la realidad, entre un narrador-historiador y un narrador literario o novelista. La historia, además de ser acontecimiento, también es un relato que en el proceso de selección de datos e informaciones —bases para la construcción de la historia— lleva en sí el elemento imaginario, en cuanto a que estos datos son producto de las acciones humanas.

En efecto, no están claras las fronteras entre literatura e historia; la historia en su comienzo fue considerada un relato, y la novela también como referente de

[39] "Rudolf Unger's characterization of historiography in the classical period —'historiography was accounted to be, in the first instance, a *literary* genre'— remains valid for the practice of history until nearly the end of the eighteenth century". Lionel Gossman, *Between History and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 228.
[40] *Idem*, p. 3.

sucesos, tanto históricos como imaginarios. Los que creen en esta línea divisoria ven a la historia como una obra basada en datos e informaciones, y a la narrativa literaria como una creación imaginaria. Pero lo más importante es tener en cuenta que la literatura, o más bien lo que consideramos empíricamente como tal, no es —sostiene Françoise Pérus—, como lo supone y a menudo lo afirma la filosofía idealista, una esencia siempre idéntica a sí misma, sino un campo de fronteras y contenidos fluctuantes, que se constituye y reproduce histórica y socialmente.[41]

La literatura, particularmente la hispanoamericana, ha estado vinculada con la historia, con la realidad. Opina José Antonio Portuondo al respecto:

> Las relaciones entre la realidad latinoamericana y la literatura se caracterizan porque, en grado mayor o, al menos, de modo más ostensible y constante, la vida y la letra de Nuestra América se sirven mutuamente, se estrechan y confunden de continuo en irrompible unidad. Desde sus comienzos, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan en influir sobre ella. No hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y a las gentes.[42]

El deseo de los narradores de esta región ha consistido en entender e interpretar la historia, desde las obras de Garcilaso de la Vega (1539-1616), *Cometarios reales que tratan de los orígenes de los incas*, cuyo título cambió después a *Historia general del Perú*. Este narrador preruano es considerado por muchos críticos como la primera gran figura literaria de las letras hispanoamericanas, por su mérito artístico y sentido cultural e histórico, y aunque su obra no satisface los cánones modernos de investigación histórica, Garcilaso juzgaba, dice Raymond D. Souza, "que sus escritos

[41] *Cfr.* Françoise Pérus, *Historia y crítica literaria*, La Habana, Casa de las Américas, 1982, p. 25.
[42] José Antonio Portuondo, *op. cit.*, p. 391.

estaban fundados en hechos históricos".[43] El deseo y el objetivo de los escritores mexicanos de entender e interpretar la historia social se consolida a partir de la Revolución Mexicana, debido a las repercusiones que ella tuvo en la sociedad, además de que repercutió indirectamente en otros países hispanoamericanos.

Otro ángulo que nos ilustra la inseparable relación entre la realidad y la literatura es el hecho de que la literatura tiene como figura central el hombre, la realidad humana, y su condición. En este sentido, hablar del hombre sería hablar del acontecer humano, de la realidad, del entorno, del espacio y del tiempo en que vive. El hombre, como dice Sartre, es un medio mediante el cual las cosas se manifiestan.

> Chacune de nos perceptions s'accompagne de la conscience que la réalité humaine est << d'evoilante >>, c'est-à-dire que par elle << il y a >> de l'être, ou encore que l'homme est le moyen par lequel les choses se manifestent.[44]

Desde esta perspectiva, también se puede afirmar que en e la condición del hombre está latente la manifestación de la realidad. Revelar la condición humana es una forma de acercarse a la realidad social, y —como afirma Georg Lukács ("The ideology of modernism"), el contenido determina la forma, y no hay contenido del cual el Hombre no sea el eje central:

> Content determines form. But there is no content of which Man himself is not the focal point. However various the *données* of literature (a particular experience, a didactic purpose), the basic question is, and will remain: what is Man?.[45]

---

[43] Raymond D. Souza. *La historia en la novela hispanoamericana moderna*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 13.
[44] Jean-Paul Sartre. *Situations, II*. Paris, Gallimard, 1948, p. 89.
[45] Georg Lukács. "The ideology of modernism", en David Lodge, ed., *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*. London, Longman, 1972, p. 476.

Y si el hombre es el eje central del contenido, es porque él es el hacedor de la historia, el protagonista de la literatura; en otras palabras, si una obra se refiere a la realidad humana, está hablando de la realidad social, ya que toda realidad humana es —si vemos desde el punto de vista de un sociólogo, como dice Lucien Goldmann,[46]— social. En este sentido, la característica fundamental de la literatura consiste —afirma Esteban Pujas— en la ampliación de los límites de la conciencia del hombre y en las posibilidades que le ofrece para penetrar en la vida con mayor comprensión y profundidad.[47] La literatura se puede considerar como un documento histórico, en cuanto a que revela, de una forma u otra, la condición humana; una obra literaria se tiene como referente de las vivencias y los pensamientos del hombre, y las formas de vivir y pensar de él se hallan determinadas por los factores sociales, las circunstancias, el tiempo y el medio en que éste vive. Además, la literatura es instrumental en la transformación de la historia, como es el caso —sostiene Taine— de la historia alemana y francesa.[48] En fin, podemos decir, basándonos en los postulados de Taine, que una obra literaria no es un simple juego de la imaginación, el capricho aislado de una mente acalorada, sino que es un reflejo, una copia de las costumbres circundantes y un signo de cierto estado de espíritu, y que a través de la literatura se pueden comprender y conocer los pensamientos y sentimientos de los hombres de una época. Toda forma literaria nace de la necesidad de expresar un contenido esencial, el cual no puede ser otra cosa que la realidad social e histórica.

La responsabilidad de la literatura es inmensa, como la del autor. En este sentido, surge la pregunta: ¿Son Rulfo y Premchand autores comprometidos con su

---

[46] *Cfr.* Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 190.
[47] Esteban Pujas, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1984, p. 7.
[48] Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 23.

sociedad? Daremos la respuesta más adelante. Varios críticos han hablado de la literatura *engagée*, como es el caso de Sartre. En la década de los 50's y 60's, otro crítico que se refirió al compromiso de la literatura con la sociedad fue Raymond Williams ("materialismo cultural"),[49] quien bajo la influencia marxista habló de una cuestión ética y política en la literatura, aunque cabe señalar que dichas cuestiones aparecen con más vigor en los postulados de Georg Lukács, para quien la literatura en sí es un fenómeno histórico y cultural. En cuanto al compromiso, vemos que tanto Rulfo como Premchand realizan esta función. Ambos son escritores comprometidos, aunque el compromiso del narrador indio está más claro que el del mexicano. Nadie escribe en el aire, sino en una sociedad dada, y por ende los factores sociales de su tiempo van a influir en el proceso y propósito de escribir. Dicho compromiso se puede ver en la pregunta que suscita Sartre: ¿por qué escribir?, en su famoso ensayo "Pourquoi écrire?", la gran incógnita que siempre ha surgido en el ámbito literario. Dicha pregunta surge a partir de que el arte es —como dice Sartre— para algunos un escape; para otros, una forma de conquistar. Pero uno puede huir a una ermita, a la locura, a la muerte; uno puede conquistar mediante las armas: "¿Por qué justamente *escribir*, hacer *por escrito* esas evasiones y esas conquistas?".[50] Para el escritor, en el momento en que él escoge este medio (escritura) surge una gran responsabilidad, el compromiso con la sociedad:

> L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. Nul n'est censé ignorer la loi parce qu'il y a un code et que la loi est

[49] Véase Raymond Williams, "Realism and the contemporary novel", en David Lodge, ed., *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, London, Longman, 1972, 581-591.

[50] "Chacun a ses raisons: pour celui-ci, l'art est une fuite; pour celui-là, un moyen de conquérir. Mais on peut fuir dans un ermitage, dans la folie, dans la mort; on peut conquérir par les armes. Pourquoi justament *écrire*, faire *par écrit* ses évasions et ses conquêtes?", Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 89.

> chose écrite : après cela, libre à vous de l'enfreindre, mais vous savez les risques que vous courez. Pareillement la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. Et comme il s'est une fois engagé dans l'univers du langage, il ne peut plus jamais feindre qu'il ne sache pas parler : si vous entrez dans l'univers des significations, il n'y a plus rien à faire pour en sortir.[51]

No puede el escritor escapar de su compromiso; más aún, debe comprometerse por completo, por el hecho de que no se escribe para sí mismo. Además, como lo afirma el filósofo francés, "Un des principaux motifs de la création artistique est certainment le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde".[52]

Hayden White opina que pueden existir interrelaciones en un texto, entre el estilo, la trama, la visión del mundo y la ideología, y dichas interrelaciones se manifiestan en los niveles lingüístico, estético, epistemológico y ético.[53] Así sucede en la obra de Rulfo y en la de Premchand. En su narrativa se ve una preocupación, un compromiso constante por la sección marginada de la sociedad, aunque Rulfo no habla de sus personajes desde "fuera" o "arriba", como lo hace Premchand en la narración de las vivencias de Hori, de Madhav o de Budhiá, es decir, no es el narrador omnisciente llamando a sus personajes "los de abajo", "los pobres marginados", sino que es un personaje que habla desde su interior, es él quien dice "Es que somos muy pobres".

En su sentido tradicional, en la noción "socialista", el compromiso se refiere a la literatura —como la veían los realistas— al servicio del pueblo. Los realistas, que señalaron con inigualado acierto que todo arte está inevitablemente comprometido,

---

[51] *Idem*, p. 74.
[52] *Idem*, p. 90.
[53] Véase Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.

quisieron significar una voluntad expresa de compromiso[54]. Bajo este postulado del compromiso, el escritor no sólo debería manifestar la realidad social, sino que debería ser partidario de una clase, participar en los conflictos de clases, en la defensa de los desposeídos, y más importante aún, debería hablar de las opciones del cambio, de las soluciones de los problemas sociales o la mejoría de las situaciones.[55] Debido a estas posturas socialistas del compromiso, muchos críticos no aceptan la idea de que Rulfo sea un escritor comprometido (Premchand se ajusta a dichas posturas socialistas), dado que en su obra no "están" dichas alternativas. Si vemos en este sentido, respecto de la noción socialista del compromiso, Rulfo realiza esta función *a medias*, por el hecho de que no habla directamente de las alternativas que cambiarían en un futuro las condiciones existentes. Pero el "compromiso rulfiano" sí está, en el sentido de que, como dice Sartre (cuya postura es semejante a la de Marx —*These on Feuerbach*— en cuanto a la función del escritor en la transformación del mundo), el autor está consciente de que las palabras son acciones; está consciente de que revelar y manifestar es cambiar o transformar:

[54] En este sentido del compromiso, "el autor —dice Adoum— al describir o analizar la realidad social debía advertirse la existencia de fuerzas que la cambiarían en un futuro que no es utopía sino historia, con lo cual la que fue imagen estática de una dolorosa realidad vendría a convertirse en anuncio —y, para ello, en estímulo— de soluciones políticas que conducirían hacia lo más parecido a la felicidad". Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad", en Cesar Fernández Moreno, César Fernández Moreno (Coordinación e introducción), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, p. 208.

[55] El compromiso social del autor en el "Realismo Socialista" —surgido en Rusia en la primera mitad del siglo XX como superación del realismo del siglo XIX y fundado en la influencia de la lucha revolucionaria— se refería no sólo la cuestión de captar y reflejar la realidad con posturas ideológicas sino que dichas posturas estaban limitadas en su función, es decir, no hablan de alternativas de cambios sino de mejora y transformación de las situaciones según los preceptos e intereses del Estado. En este sentido, el compromiso del escritor *estaba comprometido* (limitado).

> L'écrivain << engagée >> sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine[56]

Podemos ver el compromiso del narrador jalisciense en el reflejo de la realidad social, de la denuncia social, en su postura crítica del fracaso de la Revolución, de las rebeliones sin sentido, de las reformas que no se llevaron a cabo debidamente, de la condición de los campesinos, de su marginación, de las arbitrariedades de los gobiernos. La denuncia, aunque está implícita, se hace presente en casi en todos sus textos. Afirma González Boixo:

> La denuncia de estas situaciones, si bien no se realiza directamente en la mayoría de los casos, está implícita, y es a través de la plasmación de esa realidad descarnada, tal como la siente Rulfo, el modo como llega a crear una literatura vinculada con la realidad concreta. Por eso puede decirse que hay en la obra de Rulfo una denuncia del momento histórico concreto de la revolución en México, de forma que al analizar cómo se presenta este tema literariamente, no podemos menos que tener constantemente presente su referente externo: los hechos históricos tal como sucedieron. Sólo así se apreciará en su justa medida el valor literario de este tema.[57]

Bajo estos postulados, en la presente tesis analizaremos cómo se reflejan en los textos del narrador jalisciense la realidad social de la época, los conflictos sociales, la relación entre los opresores y los oprimidos; el tema de la condición humana en una determinada circunstancia, esencialmente rural, y cómo dichos aspectos también se hallan en la narrativa de Premchand. Ambos narradores se ven comprometidos con su respectiva sociedad.

Este trabajo consta de seis capítulos. En el primero, hablamos de la vida del escritor jalisciense, la formación de Rulfo como escritor, de las influencias de otros

[56] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 73.
[57] J. C. González Boixo, *op. cit.*, p. 41-42.

narradores, de sus antecedentes literarios, tratando de presentar un panorama literario de su época.

El segundo capítulo es un estudio de la asociación de Rulfo con el famoso pero polémico "realismo mágico", teniendo como referencia al relato "Luvina". Analizamos los diferentes niveles del relato y por qué éste ha sido asociado con el realismo mágico, en qué consiste dicha corriente y en qué nivel se encuentra en el cuento. El "realismo mágico" es un fenómeno que se ha visto con frecuencia en la literatura hispanoamericana a partir de la Segunda Guerra Mundial, pero varios críticos en lugar de comprenderlo lo han confundido, especialmente con la "literatura fantástica". Tratamos de esclarecer esta confusión, y en nuestro análisis del relato, establecemos la presencia de lo real, planteando que se habla de aspectos históricos, como las reformas educativas de los gobiernos posrevolucionarios. Y en el nivel de narración del ambiente, mostramos la presencia de "lo mágico".

El tercer capítulo consiste en un análisis de los textos en cuanto a su contenido, viéndolos desde el punto de vista socio-histórico. Examinamos la presencia de los aspectos sociales e históricos, demostrando cómo la obra de Rulfo refleja un proceso histórico, una crítica de la realidad, de la Revolución Mexicana, del fracaso de las reformas agrarias y educativas.

El capítulo cuarto está dividido en dos partes. En la primera, hablamos de la vida del narrador indio, de sus antecedentes literarios, es decir, de la formación de Premchand como escritor. En la segunda, se estudia la presencia de la sociedad india en *Godan* y "Kafan". Estudiamos cómo estas obras reflejan la realidad social del pueblo indio de la época.

El capítulo quinto establece tanto las semejanzas como las diferencias entre los textos de Premchand y los de Rulfo, en cuanto al tema de la condición humana y la realidad social de sus respectivos países. Ambos escritores presentan una actitud crítica ante la realidad social. Debido al mundo que describen, es pertinente establecer un vínculo entre los dos.

Los textos analizados son *Godan* y "Kafan", de Premchand, y *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*, de Rulfo.

I. PERFIL DE JUAN RULFO. SUS ANTECEDENTES LITERARIOS

Creemos necesario hablar de la vida de Rulfo ya que ésta nos sirve para dar un panorama de la época y para acercarnos a las experiencias del autor. En realidad, la vida del propio escritor parece tener ecos de las que viven varios de sus personajes, aunque debo aclarar que ésta no es la razón principal para presentar un perfil del narrador jalisciense en este trabajo, puesto que no es de nuestro interés confrontar la obra con el artista, ni analizar la relación entre la vida y la obra, como varios estudiosos lo han hecho, basándose en la hipótesis de que hay una relación entre la vida del escritor y su obra. Por ejemplo, la muerte del padre de Rulfo con "Diles que no me maten". Sin duda, hay aspectos de la vida que parecen tener una vinculación con unos fragmentos de la obra. Pero esta vinculación no es nuestra preocupación por ahora. La relación entre el autor y la obra ha sido una cuestión importante para varios críticos. Opina T. S. Eliot:

> What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality... the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.[1]

Roland Barthes, al hablar sobre la separación entre el producto literario y el autor, afirma que puede haber una relación opuesta entre la vida y la obra. Barthes ("Criticism as language") critica el postulado del historiador literario Gustave Lanson (*Histoire de la litterature francaise*, 1994) de la "interpretación ideológica" de la obra literaria, de las convicciones generales acerca del hombre, la historia y la literatura o

[1] T. S. Eliot, *Selected Essays*, 2ª edición, revisada. Londres, Faber and Faber Limited, 1934, pp.17-18.

los principios de exactitud y objetividad en el establecimiento de hechos. El crítico opina —refiriéndose más específicamente a la convicción de Lanson de que una obra debe reflejar la vida de su autor— que puede haber una relación opuesta entre la vida y la obra, y afirma que la psicología lansoniana está fuera de moda, debido a sus convicciones ideológicas y modalidades basadas en que una obra refleja la vida de su autor.[2]

La función de la biografía no consiste en relacionar directamente cada aspecto de la vida con el de la obra, sino en una aproximación (corroboración auxiliar) a la obra. Además, debido a la naturaleza de la tesis (dado que se trata de dos escritores de dos mundos distintos, de diferentes culturas) es imprescindible que hablemos de las vidas de esos escritores, de sus mundos. Varios estudiosos han trabajado sobre el aspecto biográfico del narrador jalisciense. Mientras Sergio López Mena, Elena Poniatowska y Reina Roffé[3] han presentado un elaborado perfil del Juan Rulfo, otros han dado una referencia en sus respectivos estudios a los aspectos biográficos del autor, como Manuel Durán y Mercedes Iturbe, ésta última comenta:

> El paisaje que lo vio nacer, la dramática historia de su infancia y la violencia de la época que le tocó vivir proporcionaron en Juan Rulfo, desde el momento mismo de su nacimiento, que su espíritu y sus ojos se anegaran para siempre de silencio. Enredado de noche fue tejiendo, desde pequeño, el universo de sus obsesiones. Con ellas a cuestas caminó por la vida y, poco a poco, como si fueran semillas las sembró

---

[2] "Lansonian psychology is quite out of date, since it consists fundamentally of a kind of analogical determinism, according to which the details of a given work must resemble the details of the author's life, the characters the innermost being of the author, and so on. This makes it a very peculiar ideology because, since it was invented, psychology has, among other things, imagined the opposite relationship of negation between the work and the author". Roland Barthes, "Criticism as language", en Davide Lodge, ed., *"20th Century Literary Criticism: A Reader*, Longman, London, 1972, p. 648.

[3] Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993; Sergio López Mena, *Perfil de Juan Rulfo*, México, Praxis, 2001. Elena Poniatowska, "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo", en *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, 2ª edición en español, México, Ediciones del Norte, 1983. Reina Roffé, *Juan Rulfo: Autobiografía armada*, Barcelona, Montesinos, 1992.

> en los paisajes solitarios y fueron el germen del que brotaron los personajes muertos, pobladores de paisajes abandonados en los que sólo crecen huizaches y lamentos.[4]

Manuel Durán analiza las dos posturas, una que niega la necesidad de la biografía planteando que la obra es lo más importante; y la otra, que se refiere a los aspectos biográficos para estudiar una obra. Durán propone un "mínimo" de biografía; por ejemplo, en el caso de Rulfo, el regreso del narrador a su ciudad natal, lo cual, dice el crítico peruano, tuvo un impacto emocionante en la creación del autor jalisciense; aunque esto no significa —aclara Durán— que la novela sea un fiel trasunto de lo que ocurrió en San Gabriel, sino que el impacto emocional del regreso a lo que era, en efecto, el lugar más cálido e íntimo en la vida de Rulfo, el lugar en el que había conocido el calor del hogar, el amor de la madre y del padre, y que ahora hallaba en ruinas, debe de haber sido el resorte inicial....[5] Pero todo esto no explica el arte de Rulfo en *Pedro Páramo*, sino nos aproxima, como dice Durán, a una visión más humana y concreta del autor en los momentos —las semanas, los meses— en que empezó a gestarse en su mente la estructura de su novela[6]. La función de la biografía es ésta, la aproximación a una visión del narrador, la visión humana, no relacionar los aspectos más minuciosos de la vida con los elementos del texto, pero sí tener presente los aspectos de la vida del escritor, su situación social, ver su formación y creación como escritor. En este sentido, es justo que sean tratados los aspectos biográficos de Rulfo antes de empezar a abordar el tema que planteamos en la tesis.

---

[4] Mercedes Iturbe, "Las voces silenciosas de Juan Rulfo", en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001, p. 11.
[5] *Cfr.* Manuel Durán, "Miradas sobre Pedro Páramo", en *La Jornada Semanal*, núm. 37, Nueva Época, México, 25 de febrero de 1990, p. 20-21.
[6] *Idem*, p. 21.

I.1. Juan Rulfo: el narrador en llamas

> El cuentista es el hombre que puede dejar que el pabilo de su vida sea consumido por la suave llama de su historia....
>
> Walter Benjamin, *The Storyteller.*

Empezar a reconstruir la biografía de Rulfo es una tarea difícil, por el hecho de que por donde se mire hay contradicciones, algunas de ellas creadas por él mismo. ¿Por qué creó esas contradicciones el autor de *El llano en llamas*? Sería en vano buscar la respuesta adecuada, sólo se podría aproximar a algunas razones. Una de ellas, quizá, es que el escritor jalisciense quería defender su vida íntima, como comenta Gerald Martin, "Rulfo defendió su vida íntima, pasado y presente, con una resistencia callada y tenaz. No estamos cerca de la posibilidad de reconstruir siquiera los datos más importantes de su vida, y es previsible que una biografía definitiva no existirá nunca".[7] No es improbable la predicción de Gerald Martin con respecto a una "biografía definitiva", pero esto sucede no sólo en el caso de Rulfo sino en el de cualquier hombre y, por eso, no hay que dejar de intentar reconstruir una biografía, la más acertada posible que se pueda.

El problema en cuanto a la biografía del narrador en llamas empieza desde el nacimiento mismo, es decir, el lugar y la fecha. El propio creador de *Pedro Páramo* ha inventado tantos lugares de su nacimiento que nos pone a pensar que tal vez este autor quisiera confundir a aquellos que querían saber del lugar o no quiso pertenecer a ningún lugar o, sencillamente, él mismo nunca supo dónde había nacido, dado que en la difícil situación socio-histórica en la que nació, es posible no tener la respuesta

[7] Gerald Martin, "Vista panorámica: La obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (coordinador), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,1992 (Colección Archivos), p. 476.

de ¿dónde? y ¿cuándo? Los lugares de su nacimiento que han sido inventados, en un momento u otro, a veces por Rulfo mismo y otras veces por otros, son San Gabriel, Sayula (hoy es el distrito al que pertenece el pueblo San Gabriel) San Pedro, Toxin, Tuxcacuesco, Zapotlán, Apulco (el cual algunos norteamericanos lo confundieron con Acapulco) etc. Consideremos el lugar más acertado y también aceptado por Rulfo como el lugar de su nacimiento, aunque decir "lo más acertado" podría resultar menos acertado, puesto que el acta de bautismo señala a Sayula como el lugar de nacimiento.

Juan Rulfo (Carlos Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno) nació el 16 de mayo de 1917 en San Gabriel, hoy Venustiano Carranza, en un tiempo difícil, en una zona devastada tras siete años de revolución. Su padre fue Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, un agricultor. El acta de bautismo asienta que nació en Sayula. Rulfo señalaba que había nacido en San Gabriel pero que por circunstancias de la Revolución sus padres lo llevaron a bautizar a Sayula.[8] En una de las entrevistas lo confirma:

> Nací en un pueblo del Estado de Jalisco nombrado San Gabriel, más o menos al sur de Guadalajara, la capital del estado. En realidad yo me considero de ese lugar. Allí pase los años de la infancia.[9]

En 1919 la familia se trasladó (más bien, regresó) a San Gabriel —donde él vivió hasta los diez años— lugar que fue escenario de la guerra cristera (1926-28), de violencia absurda y balaceras incesantes. A los seis años comienza su enseñanza en San Gabriel, el año en que muere asesinado su padre, un acontecimiento trágico que cambiaría para siempre la vida de este niño. Desde allí los sucesos adversos

---

[8] *Cfr.* Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993, p. 38.
[9] Reina Roffé, *Juan Rulfo: Autobiografía armada*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 16.

siguen acompañando a Rulfo, se multiplican sin cesar; la familia se encuentra en relativa pobreza. Cuatro años después muere su madre. Juan Rulfo con sus hermanos quedó al cuidado de su abuela materna, en San Gabriel.

> La niñez del futuro escritor transcurrió en una atmósfera llena de repercusiones de la reciente revolución, en tierra áspera, estéril por la erosión, y devastada por los largos años de guerra civil. En la segunda mitad de los años 20, el estado de Jalisco, donde la reforma agraria casi no benefició en nada a los campesinos, se convirtió en uno de los focos de la rebelión de los cristeros... La rebelión fue aplastada por las tropas del gobierno, pero los dos bandos no cedían en las crueldades. Llevados hasta la desesperación, los campesinos abandonaron los lugares natales. Las aldeas desiertas y los campos desolados quedaron grabados para siempre en la memoria de Rulfo.[10]

A los diez años, durante la Cristiada, fue enviado junto con su hermano a un orfanatorio de Guadalajara porque, en las palabras de Rulfo:

> ya no había escuela, ya no había nada; era una zona de agitación y de revuelta, no se podía salir a la calle, nomás oía los balazos y entraban los cristeros a cada rato y entraban los federales a saquear y luego entraban otra vez los cristeros a saquear, en fin, no había ninguna posibilidad de estar allí y la gente empezó a salirse, a abandonar los pueblos, abandonar la tierra.[11]

Allí realizó los estudios restantes de primaria y después fue a estudiar contabilidad. Cuando tenía 16 años intentó ingresar a la Universidad de Guadalajara pero, debido a una huelga en la misma, decidió irse a la ciudad de México para continuar los estudios; no pasó el examen de admisión y tuvo que dejar los estudios y, consecuentemente, empezó a trabajar como agente de inmigración en la secretaría de gobernación.[12]

---

[10] Vera Kuteischikova, Lev Ospovat, *Ensayos sobre novelistas latinoamericanos*, Habana, Editorial arte y Literatura, 1987, p. 218.

[11] Elena Poniatowska, "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo", en *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, 2ª edición, México, Ediciones del Norte, 1983, p. 44.

[12] En las palabras de Rulfo: "Se suponía que iba a estudiar la carrera de abogado, ya que mi abuelo era abogado y alguno tenía que usar su biblioteca. Pero había pasado mucho tiempo, y algunas materias las había olvidado. No

A fines de la década de los treinta, mientras trabajaba en la Oficina de Migración, empezó a escribir la novela *El hijo del desaliento*, que nunca fue publicada (Rulfo había mandado un capítulo de esta novela a la revista *Romance*, de españoles, pero nunca se publicó en su totalidad[13]) y fue destruida por el escritor. Comenta el escritor jalisciense:

> Aquella novela que escribí muy joven recién llegado a la ciudad de México, que trataba de la soledad y esas cosas, estaba escrita en tercera persona, después fueron hechos biográficos sucedidos y tomados de la realidad y aplicados a otro individuo... Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad. Quizá por eso tenía esa cosa de hipersensibilidad. No convencía.[14]

Al principio de los cuarenta comenzó Rulfo su participación en la revista *América* (dirigida por Marco Antonio Millán), en la que figuraría como integrante del Consejo de Colaboración, junto a Efrén Hernández y otros escritores. Efrén Hernández tuvo un papel trascendental en la creación literaria rulfiana, fue él quien llevó a los editores de *América* el primer cuento de este escritor, y también el que le dio paso literario a Rulfo para que saliese la grandeza que poseía este provinciano. Recuerda el autor de *Pedro Páramo*:

> Un día me dijo: "¿Qué está usted haciendo allí con todos estos papeles escondidos?" "Pues esto"." Y le enseñé unas cuartillas: "Malo. Esto que usted está haciendo es muy malo. Pero, a ver, déjeme ver aquí hay unos detallitos..."...pues me señaló el camino y me dijo por dónde... con unas enormes tijeras de podar, me fue quitando toda la hojarasca, hasta que me dejó, tal como viste en 1954, en pleno *Llano en llamas* hecho un árbol escueto.[15]

---

pude pasar el examen extraordinario a que nos sometían, así tuve que trabajar. Dejé los estudios porque a mí no me jalaban las leyes. Empecé trabajar como agente de inmigración, en la secretaría de gobernación". Reina Roffé, *op. cit.*, p. 21.

[13] Según Rulfo, al parecer un fragmento de esta novela fue publicado por alguna revista pero que lo demás lo tiró. Reina Roffé, *op. cit.*, p. 23.

[14] *Idem*, pp. 22-23.

[15] Elena Poniatowska, *op. cit.*, p. 47.

En 1955 se publicó por primera vez en la revista *América* el primer cuento de Rulfo: "La vida no es muy seria en sus cosas". Ya se veía el instinto literario del creador de *Pedro Páramo*, como dice Sergio López Mena, "Rulfo, tímido y deprimido, cultivaba un jardín interior de floraciones literarias sin que nadie, más allá de Hernández, lo supiera."[16] En el mismo año aparecieron "Nos han dado la tierra" y "Macario" en la revista *Pan*, dirigida por Arreola y Alatorre en Guadalajara. En el siguiente año dejó de trabajar en la Secretaría de Gobernación y comenzó en una compañía como agente viajero para vender cauchos de automóviles donde tuvo la oportunidad de viajar, viajó por gran parte por la Republica mexicana, no sólo era un aficionado de los viajes sino también conocía bien las regiones así como a la gente campesina del interior del país. Un año después, en 1947, contrajo matrimonio con Clara Aparicio.

No dejó de escribir y en los años siguientes publicó otros cuentos, como "La Cuesta de las Comadres", "Talpa", "El Llano en llamas", "Diles que no me maten". En 1953 todos estos cuentos aparecieron en el libro *El llano en llamas*. En estos relatos, ya aparece la sombra que más tarde se convertirá en el rostro de la novela rulfiana. Hasta entonces ya se había creado en Rulfo un escritor, un gran narrador; sólo se esperaba la realización final que se hizo, tras mucha construcción y destrucción, con la aparición de la novela *Pedro Páramo* en 1955. La misma que atraería, años después, la atención literaria universal a la tierra mexicana. Una novela no convencional y que bien se puede considerar como *Turning Point* en la literatura

[16] Sergio López Mena, *op. cit.*, p. 59.

mexicana. Esta novela, sin ninguna exageración, situaría a Rulfo entre uno de los mejores escritores de la literatura contemporánea.

Después de este espectro fantasmal (*Pedro Páramo*) llegó el silencio biológico literario rulfiano o como dice Jorge Ruffinelli, "el silencio originario y ulterior"[17], el cual que fue creciendo a modo de leyenda. No obstante, en torno a este aspecto se ha creado más mito que verdad. No volvió a escribir o al menos no publicó otros textos salvo algunos guiones cinematográficos,[18] pese a que hubo mucha esperanza por parte de los lectores y por el anuncio del propio escritor en cuanto a la llegada de otra novela, *La cordillera*, pero ésta no llegó a la luz pública. Las razones atribuidas a que no escribiera el narrador son varias, entre las cuales, se puede mencionar que él no escribía para llenar volúmenes como dijo:

> No soy un escritor profesional, soy un simple aficionado. Escribo cuando me viene la afición, si no, no... a esto se debe que no terminé La cordillera... pura afición, y no al éxito, al miedo, a todas esas cosas que se dicen.[19]

Aunque esta no es la única razón y quizá nos equivoquemos al decir que es una de las razones por las que Rulfo no volvió a escribir, puesto que no todo lo que dice un escritor acerca de sí mismo o de su obra se debe tomar al pie de la letra, ya que la imaginación literaria no está alejada de la vida personal del escritor. Pero, fuera cual fuera la razón, la cosa es que no escribió y no hay ninguna razón para buscar las razones de por qué no escribió más, si ya había escrito suficiente, "de una vez para

---

[17] Jorge Ruffinelli, "Prólogo" en Juan Rulfo, *Antología personal*, México, Ediciones Era, 1988, p. 10.

[18] Aunque la mayoría de los críticos hablan de "El gallo de oro" como un guión cinematográfico y no como un texto literario del estilo rulfiano, sin embargo, hay otros que piensan lo contrario, es decir, consideran a este texto como un texto literaio más de Rulfo, como es el caso de Milagros Ezquerro: "*El Gallo de oro* o el texto enterrado", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (coordinador), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,1992 (Colección Archivos), pp.683-697.

[19] Reina Rotfé, *op. cit.*, p. 32.

siempre".[20]

En los años siguientes aparecieron algunos guiones para el cine así como otros textos escritos para revistas. En septiembre de 1959 la *Revista Mexicana de Literatura*, *Nueva Época*, dirigida por Antonio Alatorre y Tomás Segovia, publicó un fragmento del relato con tema urbano, "Un pedazo de la noche" y en marzo de 1976 el suplemento cultural de la revista *Siempre* dio a conocer los textos inéditos escritos para cine (con una nota de presentación, trascripción y anotaciones de Jorge Ayala Blanco): el cuento "El despojo" y el poema "La fórmula secreta".

La filmografía de Rulfo es amplia. Existe un gran número de películas sobre sus cuentos. Algunos títulos son: *Talpa* (1955); *El despojo* (1960), basado en un cuento improvisado por Rulfo en el curso de la filmación; *Paloma herida* (1962); *El gallo de oro* (1964), guión escrito por Rulfo y adaptado por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón; *La fórmula secreta* (1964); *Pedro Páramo* (1966); *El rincón de las vírgenes* (1972), basada en los cuentos "El Día del derrumbe" y "Anacleto Morones"; *No oyes ladrar los perros* (1975); *La media luna* (1976), segunda versión cinematográfica de la novela *Pedro Páramo*; *El Hombre* (1978); *Que esperen los viejos* (1976); *Talpa*, segunda versión (1982); *Tras el horizonte*, basada en el cuento "El Hombre"; *El imperio de la fortuna* (1986), basada en *El gallo de oro*.

Hablar de Rulfo y no mencionar su riquísima trayectoria fotográfica sería ignorar una parte importante de su vida, ya que ésa era otra forma, además de escribir, en la que se expresaba el narrador. Él captó en sus fotografías las imágenes y caras casi paralelas a las de su obra literaria. Si en su narrativa se da una perfecta combinación de los oídos y los ojos, es decir de sonido e imágenes, en su fotografía,

[20] *Idem*, p. 10.

en sus retratos, también se puede oír la voz en la imágenes. De hecho, es la imagen fotográfica cuando uno lee la frase final de la novela: "Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras". Sus fotos retienen —opina Fernando Benítez— el misterio de *Pedro Páramo* y de *El Llano en llamas*; mujeres enlutadas, campesinos, indios, ruinas, cielos borrascosos, campos resecos. Una poesía de la desolación y una humanidad concreta, expresa un mundo que está más allá del paisaje y de sus gentes, construido en blanco y negro, con una gran economía y nobleza. Lo que su ojos veían el escritor lo llevaba a las letras.[21]

Rulfo, pesimista (realista sería mejor palabra) literario, tímido y reservado, era un hombre culto con una diversa y extensa formación literaria. Las semillas de lo que iba a ser años después fueron sembradas durante su niñez. Desde que era chico devoraba los libros. Huérfano a los seis años, vivió en la soledad acompañado por la angustia. La vida del narrador de *El Llano en llamas* fue marcada por la cruel realidad, violencia, destrucción, ausencia de la figura paterna, la soledad, muertes, etc. No "aprendió a hablar" porque no había con quien, como dice él mismo, "no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo que hacía yo conmigo mismo".[22]

Leyó una gran parte de la literatura universal, principalmente (además de la literatura hispanoamericana) la literatura escandinava, rusa, norteamericana. Los escritores que influyeron en la creación literaria de Rulfo fueron Knut Hamsum, Bjornson, C. F. Ramuz, Halldor Laxness, James Joyce, William Faulkner, John

---

[21] *Cfr.* Fernando Benítez, "Conversaciones con Juan Rulfo", en *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, 2ª edición, México, Ediciones del Norte, 1983, p. 4.

[22] "Pero el hecho que escribiera se debía precisamente a eso: parece que quería desahogar la soledad en que había vivido, no en la ciudad de México, pero desde hace muchos años, desde que estuve en el orfanatorio". Reina Roffé, *op. cit.*, p. 23.

Steinback entre otros. Laxness, Ramuz y Faulkner[23] dejaron un efecto claro en la narrativa de Rulfo.

En fin, hay tantas cosas para decir sobre la gran trayectoria de Rulfo, considerado como el pionero del renacimiento de la novela moderna hispanoamericana, del *boom* latinoamericano, ganador de varios premios como el premio Nacional de Literatura (1970) y el Premio Príncipe de Asturias (1983), que se necesitaría un libro entero sólo para hablar acerca de la vida y la trayectoria literaria de este escritor, quien dio a la narrativa mexicana un auge mágico y cuya obra sirvió como *input* para la creación de varias obras maestras, como *Cien años de soledad*.[24]

El 7 de enero de 1986 muere Juan Rulfo, —uno de los grandes escritores de la literatura, "padre de la literatura moderna" —,[25] cuya obra, "la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana",[26] abarca casi todas las preocupaciones humanas como violencia, amor, soledad, religión y muerte, por mencionar algunas. Su obra dio vida a la narrativa del país después de que Azuela, Guzmán y Yáñez le habían dado la estructura corporal.[27] Ya en 1954, un año después de la aparición de *El llano en llamas*, dijo acertadamente Arturo Souto Alabarce:

---

[23] En cuanto a la influencia de Faulkner, no ha habido un acuerdo entre los críticos. Creemos que sí hay una influencia, indirecta, del autor de *Sonido y Furia* en no sólo en la narrativa rulfiana, sino en varios de los narradores latinoamericanos. Una de las similitudes (entre Faulkner y Rulfo) se halla en las técnicas narrativas, monólogo interior, entre Benjy, el personaje-idiota, y Macario.

[24] Hablando de Rulfo, dice el autor de *Cien Años de soledad*: "El descubrimiento de Juan Rulfo como el de Franz Kafka – será sin duda un capítulo esencial de mis memorias Gabriel García Marquez, "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo", en *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, 2ª edición, México, Ediciones del Norte, 1983, p. 23.

[25] Gunter Grass, en *Unomásuno*, año IX,. 2948, México, D. F., 10 de enero de 1986.

[26] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969 (Decimosexta reimpresión, 1997), p. 16.

[27] Dice Fuentes que Rulfo convierte la semilla de Azuela y Guzmán en un árbol seco y desnudo del cual cuelgan unos frutos de brillo sombrío. *Idem*, 16.

> Juan Rulfo, sin lugar a dudas, merece el ruido que se hace a su alrededor. Es el mejor cuentista de México, y uno de los escritores más originales y vigorosos que hemos conocido. Con *El llano en llamas*, ha sabido expresar toda una humanidad en quince cuentos, género difícil y apretado, piedra de toque para llorones y retóricos.[28]

Es cierto que muy pocas veces se da un caso como el de *Pedro Páramo*. Sin duda, Rulfo es "un ejemplo único en la literatura mexicana porque se dio de una vez para siempre".[29]

I.2. Época y el canon literario

> Strong literature, agonistic whether it wants to be or not, cannot be detached from its anxieties about the works that possess priority and authority in regard to it. Though most critics resist understanding the processes of literary influence or try to idealize those processes as wholly generous and benign, the dark truths of competition and contamination continue to grow stronger as canonical history lengthens in time. A poem, play, or novel is necessarily compelled to come into being by way of precursor works, however eager it is to deal directly with social concerns.[30]

Si con *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi inicia la narrativa mexicana, con *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela se revoluciona, *con El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán sigue esta tradición revolucionaria, con *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yánez logra su transformación en la nueva novelística mexicana, con el *Pedro Páramo* (1955), considerada la mejor novela mexicana de todos los tiempos[31], llega al auge máximo, a su plenitud, la narrativa mexicana. Carlos Fuentes ve esta novela

---

[28] Arturo Souto Alabarce, "Juan Rulfo, *El llano en llamas y otros cuentos*", en *Ideas de México*, vol. I, núm. 4, año IV, marzo-abril, 1954, pp.182-184, p. 184.
[29] Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 10.
[30] Harold Bloom, *The Western Canon*, Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 11.
[31] Carlos Fuentes, "Formas que se niegan a ser olvidadas", en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001, p. 13.

como la última de la Revolución Mexicana, afirmando que Juan Rulfo con su novela "cierra la temática documental de la revolución".[32] Aunque, cabe señalar, que no convencen estas afirmaciones de la "última de la revolución mexicana" o que con *Pedro Páramo* el narrador jalisciense "cierra la temática documental de la revolución", dado que aun en las novelas posteriores el tema de la Revolución, en una forma u otra, no ha desparecido. El propio Fuentes no ha abandonado en su totalidad la Revolución.

Si bien, antes los escritores se preocupaban más por la "historia verdadera" (Lizardi), narrando las experiencias personales y elementos documentales en sus obras, en este sentido, pareciendo a lo que fue *La historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, la Revolución en México contribuyó en el surgimiento de un tipo de narrativa más actual, sin embargo, la tradición de esta "historia verdadera", de experiencias personales, de los elementos documentales, no desaparecería completamente. En las primeras obras de Mariano Azuela (*Mala yerba*,1909) en sus técnicas narrativas, también se ve esta tradición, una influencia de los naturalistas europeos así como de las obras costumbristas; sin embargo, en los años siguientes, en la etapa revolucionaria y posrevolucionaria, sería él uno de los narradores instrumentales en la contribución con respecto al desarrollo de la novela mexicana. A partir de él y sus nuevas formas literarias se crearía un estilo literario para la siguiente generación. La narrativa de Azuela tuvo su efecto en la siguiente generación de escritores que ya empezaban a preocuparse más por temas concernientes al pueblo mexicano que de Europa. La presencia del legado de Azuela

[32] Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México. Editorial Joaquín Mortiz. 1969 (Decimosexta reimpresión. 1997). p. 16.

se ve en varios de los narradores como Yáñez, Guzmán y Rulfo, y también en Revueltas. La Revolución ya les había suministrado bastantes temas dentro del país como para que no pusieran los ojos en otro lado, y desde allí los escritores emprendían no sólo una renovación en el estilo literario sino también en cuanto a los temas. Inclusive en las obras de Azuela la temática tendría una variante, como dice Luis Leal, "si antes escribía sobre las injusticias en las áreas rurales, ahora enfoca los defectos urbanos".[33] Los narradores ya mostraban su interés en la historia y en el tema de la búsqueda de la identidad. Es la narrativa de la Revolución la que renueva y se transforma la prosa que se escribía en México abriendo, así, el camino a la nueva narrativa mexicana. En cuanto a la contribución del fenómeno llamado la novela de la Revolución en la renovación de la nueva narrativa, afirma Edmundo Valadés:

> Hasta antes de los novelistas de la Revolución, el cuento, la novela, sobre todo el siglo pasado, con unas cuantas excepciones, era en mucho imitadora de la novela española, es decir, nuestros novelistas copiaban, imitaban o seguían mucho el camino de los escritores españoles. Y los novelistas de la Revolución, que se ven obligados a confundirse con el pueblo mexicano, durante ese movimiento social, que lo oyen hablar, que lo ven actuar, que lo conocen en su heroísmo, en su fatalismo, en su brutalidad, en ese instante en que toda esa capa de mexicanos, sobre todo del campo, irrumpe en el país reclamando mejores sistemas de vida, atrapan todo eso en sus novelas.[34]

Aunque en las novelas del siglo XIX, como dijimos líneas arriba, el valor documental y testimonial se reflejaba con mayor auge, en las narrativas posteriores, no sólo en México, sino en toda Hispanoamérica, seguirán reflejándose, en parte, los aspectos sociales, pero las técnicas narrativas iban a cambiar. En la narrativa de

---

[33] *Cfr.* Luis Leal, "Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas", en *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núms. 148-149, julio-diciembre, 1989, pp. 859-867, p.859.

[34] Edmundo Valadés, "El cuento encuentra siempre sus lectores", en Lauro Zavala, ed., *Teorías del cuento III. Poéticas de la verdad*, México, UNAM, UAM, 1986, p. 222.

Azuela y Martín Luis Guzmán los temas todavía tienen un toque tradicional, pero la preocupación por la situación social así como por la condición del hombre ordinario, el campesino, tendría su presencia permanente en la narrativa siguiente; está representada —como afirma Emir Rodríguez— una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora...[35]; en los años siguientes, a partir de 1940, surgen las generaciones que renovarían el género narrativo.[36] Uno de los renovadores en México sería Agustín Yáñez. *Al filo de agua* (1947), pese a que no se considera como el parteaguas en la narrativa mexicana, posee inmensos méritos literarios en cuanto a las técnicas estilísticas y estructurales, influye sumamente en la generación posterior de los escritores mexicanos, es la que "representa el nacimiento de la nueva novelística mexicana".[37] Refiriéndose a los grandes renovadores del género narrativo en Hispanoamérica, como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal, comenta Emir Rodríguez,

> En los libros de esos escritores se efectúa una operación crítica de la mayor importancia. Volcando su mirada sobre esa literatura mítica y de apasionado testimonio que constituye lo mejor de la obra de Gallegos, Rivera y compañía, tanto Borges como Marechal, como Carpentier, Asturias y Yánez, intentan señalar lo que esa realidad novelesca ya tenía de retórica obsoleta. Al mismo tiempo que la critican, y hasta la niegan en muchos casos, buscan otras salidas. No es casual que la obra

---

[35] Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación", en Cesar Fernández Moreno (coordinador), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI y UNESCO, 1972, p. 155

[36] Dice Seymour Menton: "El tercer grupo de escritores de la Revolución Mexicana nació entre 1904 y 1914. Antes de llegar a la adolescencia, la Revolución, en sus fases armadas, se había acabado. Tranquilizado el país, pudieron dedicarse a los estudios y se formaron como escritores bajo la influencia de la literatura experimental de 1920-1929. Agustín Yánez (1904-1980), Mauricio Magdaleno (1906) y José Revueltas (1914-1975) sienten, como sus precursores, la fuerza épica y la emoción de Revolución y además llevan un nuevo aporte al tema. Por estar un poco alejados de la acción, pueden apreciarla más dentro de su perspectiva histórica valiéndose de los adelantos técnicos introducidos en la literatura universal, sobre todo, por James Joyce". Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1997, p. 265.

[37] Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1968, p. 62.

> de ellos esté fuertemente influida por las corrientes de vanguardia que en Europa permitieron liquidar la herencia del naturalismo.[38]

Juan Rulfo sería uno de los escritores de la siguiente generación (Julio Cortázar, Onetti, a nivel hispanoamericano), en la cual, además de que seguirá reflejándose la huella dejada por los maestros de la promoción anterior, se vería una influencia de los escritores extranjeros como Faulkner, Proust, Joyce y Jean Paul Sartre.

En los años siguientes, aparte de la Revolución mexicana, fueron otros sucesos, los que contribuyeron a la profesionalización de los escritores latinoamericanos como la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. El aporte de los emigrados españoles también fue muy significativo. Además, fueron otros factores, dice Emir Rodríguez Monegal, como la explosión demográfica (aumento de la población en las grandes ciudades), y el crecimiento de la conciencia nacional que surgió a partir de la Revolución mexicana.[39] Son esos factores, sin duda, los que aportaron el auge de la narrativa mexicana, pero la Revolución fue la que más propuestas suministró a la narrativa mexicana del siglo pasado y, por lo tanto, a la narrativa de Juan Rulfo. Hay, en efecto, una continuidad entre la narrativa de la Revolución y la obra de Juan Rulfo y esta continuidad —mucho más evidente en *El llano en llamas* que en *Pedro Páramo*—, dice Manuel Durán, es quizá una de las razones que explica el inmenso éxito de los cuentos de Rulfo[40], dado que no sólo a través de *Pedro Páramo* podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva

---

[38] Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 156.

[39] Emir Rodríguez-Monegal, "La nueva novela latinoamericana", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 47-63, pp.48-49.

[40] Manuel Durán, "Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa", en *Homenaje a Juan Rulfo*, edición de Helmy Giacoman, Madrid, Anaya-Las Américas, 1974, pp.109-120. Citado en Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, 2 edición, Madrid, Cultura Hispánica, 1990, p. 97.

novela hispanoamericana,[41] sino que fue él quien dio sustento, visión y universalidad a esta narrativa.

Aunque en la década de los 50's surge la literatura urbana, Rulfo no cambiaría la temática rural. Cabe señalar que el narrador jalisciense comenzó escribiendo novela urbana (*El hijo del desaliento*), pero la misma fue destruida por el autor y después escribe sobre el campo mexicano, lo cual marcaría para siempre su narrativa. En cuanto al marco histórico, son las últimas etapas de la Revolución y los periodos posrevolucionarios hasta mediados de los cuarenta.

La renovación y transformación en el estilo literario, la forma de hablar del tema de la Revolución, de revelar la realidad mexicana, influirá a la vez en la generación siguiente, en varias obras se vería la influencia de estilos narrativos de Yañez y Rulfo —como es el caso de *La región más transparente* (1958)—, en cuanto a la estructura, fragmentación en la narración, separación entre acontecimientos aunque sucedan simultáneamente. Pero con esto no se pretende negar los méritos literarios de Fuentes. El tema de la Revolución tampoco ha sido abandonado en la obra de Fuentes, aunque, en grado mayor, son las situaciones posrevolucionarias. La novela, situada en la ciudad de México, en donde se trata de la vida en esta ciudad, tiene el personaje Federico Robles quien es un ex-revolucionario y tiene la presencia de la Revolución y su efecto en las condiciones de la vida en la sociedad moderna.

Como conclusión de este capítulo, podemos decir que es necesario hablar de los aspectos biográficos de Juan Rulfo dada la naturaleza del trabajo y que puede haber algunos ecos de la vida en la obra del escritor. Sin embargo, hablar sobre este

[41] Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 16.

aspecto (la relación entre vida y obra) no ha sido el propósito aquí. El estudio de los aspectos de su vida nos sirven como una aproximación a su prosa.

En cuanto a los antecedentes o el canon literario y la formación de Rulfo como escritor, vemos que las renovaciones en técnicas literarias distinguen a Rulfo de los escritores anteriores, aunque Yáñez, cabe señalar, también había experimentado algunas renovaciones en su narrativa, particularmente en *Al filo del agua*, como una recreación de la realidad en la función del estilo y las estructuras. La temática de la Revolución no desparece en la narrativa de Rulfo, sino que la forma de hablar de dicho tema cambia. En su narrativa, ya no vemos a un narrador omnisciente, en tercera persona, sino a personaje-narrador que ve con sus propias limitaciones, sea Juan Preciado o Macario. Hay en su obra la crítica social, cuya función se realiza mediante su estilo único, el cual consiste en la eliminación, en la mayoría de los casos, del narrador omnisciente, la eliminación del "autor", en cuanto al juicio de valor. El compromiso está presentado mediante la actitud de algún o algunos personajes, es decir, la crítica y el compromiso están manifestados mediante los personajes. Desde Lizardi a Azuela y de Azuela para adelante, como es el caso de Revueltas, los narradores mexicanos sentían como un deber contar la realidad y presentar su juicio sobre la misma, Rulfo también presenta la realidad social, la crítica, pero la forma de hacerlo lo distingue de los demás; ya no habla el escritor (Revueltas), sino la función es realizada a través de los personajes, como afirma Ruffinelli:

> Hacia los años cincuenta los escritores mexicanos eran, a la vez que narradores, intérpretes de la realidad, función conformada a través del ejercicio literario que se pone al servicio de la colectividad. Sienten que no sólo deben narrar por vocación, sino también por deber cívico...Ya en *Los de debajo de* Azuela, se siente que la

narrativa de la Revolución desarrolla un carácter de juicio inapelable . . Rulfo, en cambio, cumplió limitadamente dicha función, o la cumplió a su manera, instalando el juicio en el "imaginario" de sus personajes, mientras el "autor" se borraba como conciencia omnisciente.[42]

[42] Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 29.

II. RULFO Y EL REALISMO MÁGICO

En este capítulo pretendemos analizar retrospectivamente el realismo mágico y su asociación con la narrativa de Rulfo, "Luvina", por el hecho de que este relato ha llamado la atención de los críticos pertenecientes a la corriente del realismo mágico. Comentaremos acerca del surgimiento de esta corriente crítica en la literatura hispanoamericana, en general, y su aplicación en la narrativa de este escritor, en particular. Con respecto a "Luvina" analizaremos los diferentes niveles del contenido para establecer que el relato se refiere —en el plano argumentativo— a lo real; con lo real nos referimos a la presencia de los aspectos sociales e históricos, de la época 1921-1940. Y, en el segundo nivel —en el plano estilístico— el efecto extraño que se produce un efecto extraño en la narración del ambiente del pueblo.

II.1. El realismo mágico: definiciones y distinciones

Antes de comentar sobre la asociación de realismo mágico con la narrativa rulfiana y analizar los diferentes niveles en "Luvina" en cuanto a lo real y lo mágico, es necesario hablar sobre el surgimiento de este fenómeno, definir el término, y distinguirlo de otros géneros como el de la literatura fantástica y el de lo real maravilloso con los cuales se ha asociado y confundido, consecuentemente.

El término "Realismo mágico", aunque como tendencia artística había comenzado en 1918, como reacción a las condiciones políticas y socioeconómicas[1],

[1] Seymor Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 205.

nació en 1925 con la publicación, por parte del crítico de arte alemán Franz Roh, del libro titulado *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuester europäischer Malerei* (*Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea*), para referirse a un grupo de pintores postexpresionistas, y después fue sustituido por el de "nueva objetividad", pero en lugar de "nueva objetividad", el término "realismo mágico" se siguió en uso. Esta corriente, con el paso de tiempo, fue creando polémica por su asociación y confusión con otros términos como "surrealismo" y, en el ámbito latinoamericano, con "lo real maravilloso" (de Alejo Carpentier). Pero es la "literatura fantástica" con la cual más se ha confundido a partir de 1955, y por ende menos comprendido. Trataremos de distinguir estas tres corrientes literarias, así como ver las características comunes entre ellas. Nuestra intención se enfoca en distinguir éstas con el fin de llegar a la definición del "realismo mágico", aunque, definirlo suscita la misma complejidad que distinguirlo de "lo fantástico" y "lo maravilloso", ya que entre estas corrientes hay una línea divisoria muy frágil. Para algunos críticos —en cuanto a la distinción entre realismo mágico y la literatura fantástica — ni siquiera existe tal línea, como es el caso de Ángel Flores, quien reemplazó en 1959 el término "realismo mágico" por el de "literatura fantástica", al considerar los dos como equivalentes, planteando que la novedad (del realismo mágico) consistía en la amalgama de realismo y fantasía.[2] Pero hay otros, como Seymour Menton, que ven estos términos como esencialmente distintos. Mientras "lo Fantástico" —comenta él— es un género, es decir, un tipo de literatura

[2] Ángel Flores, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, 2ª edición, México, Premia Editora, 1990, p. 20. [El ensayo original de Ángel Flores, "Magic Realism in Latin American Fiction" apareció en *Hispania*, 38, 1955 (mayo), pp.187-192.] Pero de aquí en adelante nuestra referencia será su libro ya mencionado donde aparece la versión española de su ponencia.

que se puede encontrar en cualquier periodo cronológico, el realismo mágico es una tendencia artística que empezó en 1918 como reflejo directo de una serie de factores históricos y artísticos, y que se ha mantenido vigente, en distintos grados de intensidad, hasta nuestros días.[3] Con respecto a la diferencia entre realismo mágico y lo real maravilloso, vemos que mientras el primero ha sido usado al nivel internacional, tanto en la literatura como en la pintura, el segundo, es un término hispanoamericano y se ha limitado en su aplicación a la narrativa latinoamericana.

II.1.1. "Realismo mágico" y "literatura fantástica"

En efecto, ambas corrientes se distinguen en cuanto a sus funciones y es allí donde podemos establecer las diferencias entre éstas y plantear las características del realismo mágico. En sus funciones, no sólo se distinguen, sino que se contraponen; si la literatura fantástica crea un efecto de miedo u horror, en el realismo mágico, aparece el elemento de la ambigüedad; lo fantástico viola —o niega— las leyes físicas de la naturaleza; el realismo mágico *aparenta* confundir la existencia de dichas leyes —pero en ninguna forma las viola o las niega—, al mezclar lo natural con lo sobrenatural, lo anormal con lo real, o con algo diferente de lo normal. En el realismo mágico, la realidad, además de radicar en la narración, puede existir independientemente, una realidad exterior al lenguaje, mientras en lo fantástico la función de la realidad consiste principalmente en la narración; ésta es creada en el lenguaje. En cuanto a las funciones de lo fantástico, propone Todorov:

[3] Seymor Menton, *op. cit.*, p. 36.

> En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector –miedo, horror o simplemente curiosidad–, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje, la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.[4]

Respecto a las diferencias en los rasgos de ambos, "lo fantástico" se ha adherido a lo imposible o a lo sobrenatural, mientras "lo mágico" a lo improbable y a lo extraño. Otra diferencia entre estas dos corrientes es que el realismo mágico se caracteriza por la aparición de lo inesperado, y lo fantástico por la llegada de lo inconcebible. "Lo fantástico" opone, aparentemente, nuestra noción de "realidad", mientras "lo mágico" algunas veces, por su función y características engañosas, llega a mezclarse y, por consiguiente, a confundirse con lo real. La visión mágicorrealista, de modo contrario a la visión fantástica, no evade la realidad, sino que juega con ella, la altera, la esconde y, en ocasiones, la traiciona; hay una disolución de la realidad. El escritor mágicorrealista tiene conciencia de la realidad cuando la altera y distorsiona, como la que tiene un mago cuando realiza su magia. La visión fantástica es un *intento* de escapar de la realidad, un intento consciente y deliberado, es decir, no altera, ni esconde a la realidad, simplemente, plantea evadirla. En cambio, el realismo mágico en lugar de escapar de la realidad, la enfrenta y la revela, pero la mezcla con otra "realidad", con efectos misteriosos y maravillosos, oníricos e imaginados de la vida y de las acciones humanas. Así, vemos que ambas se distinguen por sus funciones aunque no siempre son claras y definitivas las diferencias y, a veces, el realismo mágico parece tener una función mediadora entre

[4] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 4ª edición, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 76.

lo fantástico y lo real, se presenta "como una síntesis entre 'realismo' y 'literatura fantástica'".[5]

II.1.2. "Realismo mágico" y "lo real maravilloso"

"El realismo mágico" y "lo real maravilloso" han sido situados en un mismo molde en la crítica latinoamericana. Si el primero se ha convertido en una fórmula, una "fórmula que en lugar de establecer una base para el diálogo crítico constituye un verdadero cul-de-sac, un callejón sin salida, un laberinto sin centro",[6] el segundo todavía ni se ha descrito ni salido de la región de América. Estas dos corrientes aún no han sido separadas con alguna base teórica sino con puras intuiciones e imaginaciones de los críticos. Esto también se debe a la "virginidad" de "lo real maravilloso" y el "abuso" del "realismo mágico". Para aclarar mejor esto, lo que queremos decir es que mientras "lo real maravilloso", una tendencia sustentada por Alejo Carpentier, por ser nueva y puramente latinoamericana, se ha limitado en su aplicación, el realismo mágico, en cambio, no sólo ha sido usado, sino que muchos se han abusado de esta corriente en su aplicación en los textos literarios, tanto a nivel americano como universal.

[5] *Cfr.* Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, 2a Edición, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992, p.12.
[6] Emir Rodriguez Monegal, "Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos", en *Otros mundos. Otros fuegos*. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Michigan State University, 1975, pp.26-27.

"¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?"[7] Esta famosa sentencia de Alejo Carpentier sintetiza perfectamente lo que es "lo real maravilloso". Para el novelista cubano lo maravilloso se refiere a todo lo insólito, lo asombroso, lo que no sigue las normas establecidas y, por ende, "también a lo feo, lo deforme, lo terrible".[8] Él ve a lo real maravilloso en relación con la realidad, lo hispanoamericano, lo existente "en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano".[9] El narrador de *El reino de este mundo* sostiene que en la literatura europea, la idea de lo maravilloso se ha agotado a costa de buscarla por la fuerza, de hacerla surgir siempre en base al artificio. En América, en cambio, brotaría con naturalidad y, por lo mismo, estaría lleno de futuro y de novedad: "En cuanto a lo real maravilloso, sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos".[10] Lo mágico trata de mezclar la realidad con una visión extraña e imaginaria. El autor al hablar de la realidad puede acudir a algunos recursos que creen una atmósfera mágica; en este sentido, el realismo mágico no se refiere a que la realidad sea mágica, sino que tanto lo real como lo mágico se funden para desconcertar a los lectores. Pero lo real maravilloso no se refiere a ninguna amalgama, mezcla o fusión entre lo real y lo mágico, sino que el acontecer que se narra es asombroso, maravilloso e insólito. Pero la crítica se ha ocupado de estos términos en el mismo sentido, es decir, un tipo de literatura que contiene una homologación entre la realidad y la fantasía, refiriéndose a un distinto ángulo de visión de la realidad como

---

[7] Alejo Carpentier, en el "Prólogo" de *El reino de este mundo*, en *Concierto Barroco* y *El reino de este mundo*. Santiago, Andrés Bello, 1997, p. 97.
[8] "Prólogo", en Alejo Carpentier, *Concierto Barroco* y *El reino de este mundo*, Santiago, Andrés Bello, 1997, p.8.
[9] *Idem*.
[10] *Idem*.

caracterización de las dos. Si analizamos la noción de Carpentier vemos que el autor cubano no se refiere a alguna amalgama de tales aspectos, sino a que lo sucedido en esta región de América es maravilloso, que los hechos son insólitos, que varios de los acontecimientos que producen un efecto de "lo maravilloso" no se pueden encontrar en ninguna región europea, sino en sólo en la americana.

En fin, aunque no de manera muy clara, vemos algunas características particulares (lo extraño, lo improbable, lo mágico, lo irreal, etc.) que definen el término "realismo mágico". Sin embargo, no ha habido una conformidad en cuanto a una definición, ni en su distinción con respecto a otros géneros. Si el término "realismo" es problemático por ser difuso y proteico, como comenta Ralph Flores[11], entonces, parece que el término "realismo mágico" también lo es por ser confuso y caótico. La ambigüedad es una de las características de la narrativa mágicorrealista, pero el término mismo ("realismo mágico") se ve ambiguo. Es decir, por ausencia de un acuerdo o tal vez por la existencia de muchos desacuerdos acerca de su definición, además, debido a las imprecisiones que hay en la explicación —así como la confusión con otros géneros, como la literatura fantástica en particular—, el término se ha visto como un ejemplo eminente de su propia descripción. Respecto a su compleja caracterización, y a su uso y abuso, dice Ángel Flores —el primero en aplicarlo en la narrativa hispanoamericana (durante los cincuentas)—, "parece que eso de 'realismo mágico' sonó bien y cayó en gracia, pero se ha ido usando y

[11] "El término "realismo" es problemático —por ser difuso, proteico—ya se use para describir una actitud hacia la vida o ya un tipo de literatura". Ralph Flores, "El ámbito del realismo", en Ángel Flores, *op. cit.*, p. 11.

abusando tanto que ya significa mucho más o mucho menos de lo que fue mi intención".[12]

Otra razón que impide llegar a una definición precisa del realismo mágico es la amplitud del término "realismo", ya que no sólo el hombre, lo visible, existente, sino también lo que concierne al ser humano —el pensar y la imaginación— forman parte del realismo. "Fue Bertoll quien señalaba que el criterio de amplitud y no el de restricción es el que más conviene al concepto del realismo".[13] Debido a este criterio de amplitud en cuanto al término "realismo", resulta difícil dibujar fronteras entre lo real, lo mágico y lo fantástico, lo mismo que llegar a un acuerdo sobre la esencia del realismo mágico. Refiriéndose a la realidad, amplía Jorge E. Adoum: "La realidad, puesto que incluye al hombre (que tiene la manía inveterada de pensar y soñar) es infinita, y en América Latina toda la realidad, incluso lo visible, aún está por descubrir: ni siquiera se sabe dónde quedan los linderos de las grandes propiedades feudales. Mucho menos los límites entre lo real y lo fantástico".[14]

En realidad, no es una tarea sencilla definir el "realismo mágico" y mucho menos dibujar la línea entre lo real, lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso; sin embargo, mediante las definiciones existentes y las diferencias establecidas se puede decir que el escritor de "lo fantástico" y de "lo maravilloso" se distingue del escritor mágicorrealista: mientras "lo fantástico" se trata de presentar algo sobrenatural, "lo maravilloso", lo insólito y lo asombroso; "lo mágico" se caracteriza por lo improbable o lo extraño: mediante la realización una fusión entre lo real e

---

[12] Angel Flores, *op. cit.*, p. 7.
[13] Jorge Enrique Adoum, "El realismo de la otra realidad", en César Fernández Moreno (coordinador), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1972, p. 212.
[14] *Idem*, p. 212.

irreal. Aunque, como se aprecia, entre las dos últimas la diferencia es mucho menos que entre lo mágico y lo fantástico.

Realismo: lo verídico, lo real

Lo fantástico: lo sobrenatural, lo imposible

Lo real maravilloso: lo insólito, lo asombroso, lo terrible.

Realismo mágico: lo extraño, lo improbable.

Así vemos que en el "realismo mágico" hay una aceptación de la realidad, mientras que en "literatura fantástica" existe una intención de evadirla, o al menos la existencia de dicha realidad se pone en tela de juicio. Y lo real maravilloso se trata de lo que sucede en realidad, pero que es insólito; lo insólito se vuelve (como en el caso de *El reino de este mundo*) parte de la vida cotidiana. No es que un autor cree algo inexistente, sino que lo existente, lo real, lo acontecido en esta región de América puede ser asombroso, insólito, deforme y maravilloso. Creemos que el realismo mágico no consiste como la literatura fantástica en hablar de los elementos sobrenaturales o de lo imposible, sino en la tarea del escritor de aceptar la realidad, mezclarla con sus visiones subjetivas y con aspectos mágicos o menos creíbles, mas no imposibles. En otras palabras, lo sucedido es aceptado y alterado en el realismo mágico, pero en lo fantástico hay que investigar lo real, lo cual suele ser cuestionado y superado por los elementos sobrenaturales. Dicho sea de paso que esta distinción se marca fundamentalmente en cuanto al contenido, mientras que en el estilo (en lo estilístico, la expresión) y en el plano semántico (en el juego del lenguaje, de la estructura, el espacio narrativo) estos términos seguirán vinculados o como afirma Enrique Anderson, "en uno y otro caso lo mágico, lo maravilloso, no está en la

realidad, sino en el arte de fingir".[15] Lo maravilloso, lo mágico y lo fantástico también consisten en la manera que crea el escritor

II.2. Juan Rulfo: Realismo mágico "redescubierto"

> [...] sé que los magos no logran ponerse de acuerdo; sé de sus poderosos propósitos lo que puede saber de la luna el hombre no versado en astrología.[16]

El auge del realismo mágico en Hispanoamérica, sin duda, se debe a Borges[17] porque este escritor en sus cuentos yuxtapone los elementos reales e irreales, por ejemplo, "La lotería en Babilonia", aunque a éste algunos lo consideran de tipo fantástico, así como el suspenso que crea, como sucede en otro de sus relatos —"El jardín de senderos que se bifurcan"—, un relato policial, en donde la ambigüedad y los sucesos violentos producen en los lectores reacciones de asombro. Pero el autor que contribuyó —inclusive más que Borges— en el cúspide de esta corriente literaria es Gabriel García Márquez. Fue a través de la narrativa de estos escritores que la crítica mágicorrealista alcanzó fama internacional. Sobre todo con el éxito de *Cien años de soledad* la magia se puso de moda debido a varios de los "acontecimientos" que suceden en la novela, por ejemplo, la levitación del padre Nicanor. Rulfo fue una de las "víctimas" de este auge mágico. Aunque tuvo su florecimiento en la década de los 40's, desde 1955 se ha usado el término "realismo mágico" con creciente

---

[15] Enrique Anderson Imbert, *op.cit*, p.22.

[16] Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996, p. 84.

[17] "El año 1940 vio aparecer *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Cásares, la primera novela de fantasía que merezca tal nombre... El año siguiente Borges nos dio su memorable *El jardín de los senderos que se bifurcan*, que impuso al realismo mágico en muchos rincones de toda Hispanoamérica". Ángel Flores, *op. cit.*, p. 21.

frecuencia para describir la narrativa latinoamericana escrita después de los años cuarenta (segunda Guerra Mundial).[18]

Otra razón a la que puede atribuirse la llegada de esta corriente a hispanoamérica es, probablemente, la traducción en 1927 del libro de Franz Roh al español (*Realismo Mágico. Post expresionismo*).[19] En dicho libro, el crítico alemán hablaba de la diferencia entre el postexpresionismo y la pintura anterior (pintores impresionistas y pintores expresionistas). Esta diferencia consistía principalmente, para Roh, en que mientras el impresionismo así como el expresionismo consideraban la existencia del objeto como hecho "evidente", en el arte postexpresionista, esta evidencia se hace problemática.

> Para el impresionismo, el hecho de que el mundo conste de objetos era un hecho "evidente", que no merecía mayor atención; el encanto de la pintura consistía, pues, propiamente, en dar el máximo valor y significación al tejido cromático, flotando en el aire. El expresionismo consideró también como harto "evidente" la existencia de los objetos, y buscó su sentido en los *ritmos* poderosos, violentos, *de las formas*: vasos en que el espíritu del hombre (sea artista u hombre de acción) puede verter todo cuanto existe. Pero la pintura más reciente pretende llegar a una base más general y honda, sin la cual no hubieran podido actuar los dos afanes anteriores que, sin devoción por el objeto, aceptaban como "evidente" la existencia de ese mundo objetivo que el arte ha de plasmar y conformar. Al hacerse aquí "problema" por vez primera lo que antes fuera aceptado como evidente, penetramos en una capa mucho más honda, por insuficientes que nos parezcan los resultados en detalle. Esta sosegada admiración ante la magia del ser, ante el descubrimiento de que las cosas tienen ya sus figuras propias, significa que se ha reconquistado —aunque por modos nuevos— el suelo sobre el cual pueden arraigar, como luego veremos, las concepciones más diversas del mundo.[20]

Una vez acuñado el término y postuladas sus características, éste fue aplicado por primera vez en la narrativa hispanoamericana por Arturo Uslar Pietri en 1948 (*Letras*

---

[18] Ángel Flores, por su conveniencia, señala el año de 1935 como punto de partida de "esta nueva fase de la literatura hispanoamericana, el realismo mágico". Véase Ángel Flores, *op. cit.*, p. 21.
[19] Franz Roh, *Realismo Mágico. Post expresionismo*, traducción del alemán por Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
[20] *Idem*, p. 41-42.

y hombres de Venezuela)[21], seguido por otros como Ángel Flores. En los años siguientes fue instrumento para la internacionalización de las obras de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Onetti, Donoso, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, entre otros. "Las aportaciones de Roh, al acuñar la expresión Realismo Mágico y postular los rasgos de esta nueva modalidad de la experiencia artística, se volvieron insoslayables desde entonces en todo estudio acerca de este movimiento literario hispanoamericano."[22] Rulfo fue catalogado como uno de los escritores del realismo mágico, en gran medida, gracias a *Cien años de soledad*. Si un novelista escribe y logra crear un término, obtiene, mediante su escritura, el "poder" —en el término nietzschiano— para reducir a sus antecesores o sus contemporáneos en "su razón"; es mediante este nuevo término, lenguaje o teoría, que los antecesores serán nombrados, analizados y catalogados. *Cien años de soledad* logró ese "poder", no tanto por crear el término (realismo mágico), sino por resucitarlo y hacer que la atención se fijara en la narrativa rulfiana desde el ángulo del "realismo mágico"; revivió a la magia y con ello los críticos empezaron la "persecución" de los novelistas anteriores con el fin de ver sus obras a través de la magia re-descubierta y resucitada. Juan Rulfo fue uno de los primeros en ser atrapados. Con esto no queremos decir que la narrativa de este escritor no se haya visto antes desde el punto de vista del "realismo mágico", sino que a partir del éxito de García Márquez los críticos empezaron a dar más énfasis a esta corriente, y consecuentemente dicho fenómeno fue aplicado a la obra rulfiana, entre otras, no

[21] Evidentemente influidos por Arturo Uslar Pietri y Carpentier muchos continuaron profundizando esta nueva actitud del narrador ante el texto. El primero fue quien introdujo el nombre de Realismo mágico en el ámbito de literatura hispanoamericana. Véase Sandro Abate, "A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 261, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM, 1997, p. 147.
[22] *Idem*, p. 146.

tanto por el hecho de que toda su obra contenga elementos mágicos, sino debido a que ya existe un término "afamado" y "lujoso" o un género para poder recapitular y catalogar dicha narrativa.

Aquí vemos cómo un término utilizado primero en el campo del arte llega a la crítica literaria y posteriormente, logra penetrar en todo el panorama literario hispanoamericano hasta tal grado que algunos críticos abusan de ello; en otras palabras, no tiene nada de sorprendente que un término de la crítica pictórica pase a la crítica literaria, pero lo que sí sorprende —como comenta Enrique Anderson Imbert— es que mientras los historiadores del arte ya no lo usan, los historiadores de la literatura lo abusan.[23]

II.3. Rulfo: ¿Tradición o ruptura?

> Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no despareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo.[24]

Los narradores latinoamericanos han acudido con mucha frecuencia a los materiales sorprendentes ("componentes maravillosos" diría Oscar Hann[25]), es decir, a los elementos míticos, las creencias y supersticiones populares de sus compatriotas para la interpretación y revelación de las realidades de sus pueblos en la creación de sus obras. Dichos elementos no son narrados como imaginarios o mágicos (como

[23] Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p.12.
[24] Rubén Darío, "La larva", Cuentos completos de Rubén Darío, México, FCE, 1950, p. 212. Citado en Oscar Hann, *El cuento fantástico en el siglo XIX*, México, Ediciones Coyoacán, S.A., 1997, p. 12.
[25] Oscar Hann, *op. cit.*, p. 12.

fueron llamados) sino como parte de la realidad, de la vida cotidiana, como la visión y la creencia colectiva de sus pueblos. Varios de los narradores hispanoamericanos no sólo examinan las diferentes realidades de sus pueblos, sino también las distintas visiones y percepciones de éstos, que poseen connotaciones "sorprendentes" o se alimentan de ellas. Dicha visión de la realidad se muestra en las obras de escritores como Miguel Ángel Asturias (*Hombre de maíz*) y Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*), quienes "al ocuparse de sus compatriotas indígenas o negros, descubrieron que la mentalidad de éstos se fundaba en mitologías hechas de dioses telúricos, maldiciones vegetales, augurios generalmente malos, temores sin forma. Como en la pintura de Wilfredo Lam".[26] Ahora bien, estos elementos sorprendentes y asombrosos primero aparecen en la literatura hispanoamericana como rasgos internos de algún personaje o como parte de los temas, pero consecuentemente dichos elementos se convirtieron en temas para la narrativa hispanoamericana. Sobre la transformación de estos elementos sorprendentes y maravillosos, dice Jorge Enrique Adoum:

> Al comienzo, casi con cautela, aparecieron como elementos del carácter del protagonista (aun dentro del viejo realismo el elemento supersticioso se revela en la conducta de los personajes en las novelas del Grupo de Guayaquil o en las de Rómulo Gallegos y Jorge Amado), pero después se transformaron en temas y personajes por sí mismos: una población sobrenatural de "cronopios", demonios, almas en pena; una fauna fantástica, la de los bestiarios y leyendas; una sucesión de hechos insólitos para la pobre lógica consuetudinaria y realista...[27]

En la narrativa de Rulfo también se ve esta transformación como un carácter interno de los personajes mismos; los rasgos o más bien el ambiente (donde aparece una atmósfera extraña) del pueblo Luvina es descrito como si fuera de un personaje.

[26] Jorge Enrique Adoum, *op. cit.*, p. 212.
[27] *Idem.*

Pero detengámonos aquí, hasta allí llegamos, ya que esta narración del ambiente del pueblo, o el pueblo mismo no es el tema o el contenido, mucho menos el protagonista del relato —aunque éste tiene como título el nombre del pueblo—, sino que es sólo una parte del contenido; el pueblo sólo sirve como una entidad geográfica para desarrollar la historia que, como estableceremos más adelante, contiene alusiones históricas. En otras palabras, como venimos reiterando, la presencia de lo mágico en el relato está limitada en su función, existe sólo en cuanto a la descripción del paisaje del pueblo y no está presente en la narración de lo sucedido en este pueblo o en la descripción de los personajes. En éste último, el contenido es la realidad social e histórica de un pueblo, víctima de los gobiernos y de sus "reformas", educativas u otras. Ahora, lo que distingue a Rulfo de los escritores realistas y costumbristas es que al contrario de aquellas obras del costumbrismo que trataban de las creencias y costumbres de sus pueblos, en la novela de Rulfo estas creencias míticas u otras se ven filtradas y luego dominadas por una realidad que es vista, a veces, desde una perspectiva subjetiva, es decir, la historia y el factor subjetivo de ella.

El escritor jalisciense se distingue de muchos de sus predecesores por el hecho de que no se ve en sus textos la preocupación por la forma tradicional de contar la historia —aunque la historia que se desarrolla en sus libros no ha cambiado—, sino la narra de manera diferente: no habla como un narrador omnisciente ni se limita en hablar sólo de los hechos históricos, sino que cómo éstos afectan en el interior de sus personajes y cómo ellos los perciben y actúan. Son ellos los que narran la historia, desde dentro; tampoco le importa que la historia sea lineal, ni se preocupa por el tiempo cronológico. Su obra, en la literatura mexicana, se

puede ver como antítesis de las formas convencionales de narrar una historia, particularmente del costumbrismo debido a la renovación de las técnicas narrativas, de él es una técnica experimental novedosa, como la estructura no lineal, rompimiento o suspensión, no la eliminación como algunos afirman, del tiempo y del espacio. No es un escritor costumbrista, tratando de presentar un mero reflejo de la realidad mediante un narrador omnisciente, sino que refleja una realidad social vivida por los personajes, narrada por ellos, con una visión colectiva. En esta perspectiva, Rulfo representa, dentro de la línea histórica literaria —como bien lo afirma Mónica Mansour—, el momento de mayor transformación y mayor influencia en la narrativa contemporánea. Sus dos libros, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), marcan un hito en el concepto de literatura narrativa y en el manejo de la lengua.[28]

Ahora bien, la obra rulfiana marca un cambio fundamental en la narrativa mexicana, no sólo por el hecho de que se distingue de los costumbristas, sino porque supera el canon literario establecido, en este caso, la "narrativa de la Revolución", pero al mismo tiempo, la conserva, la recrea y la transforma, sin abandonar la Revolución, por medio de las novedosas técnicas narrativas.

Una de las técnicas que Rulfo logra actualizar o mejor dicho crear, por la cual se distinguirá de los demás, es el empleo del narrador en primera persona, eliminando o más bien disminuyendo la función del narrador en tercera persona. El narrador en su obra es casi siempre uno de los personajes con las capacidades limitadas, es decir, no nos da una visión omnisciente de los hechos, sino su percepción de lo que sucede debido a sus limitaciones: Juan Preciado cuenta su

[28] Mónica Mansour, "Juan Rulfo y el realismo mágico", en *Casa de las Américas*, núm.126, Año XXI, mayo-junio, 1981, p. 40.

historia en primera persona ("Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre...") y cuando realiza la función de narrar en tercera persona tiene sus limitaciones; el lector entra en el mundo de Macario —monólogo interior— a través de sus ojos (percepción); Esteban relata su historia en primera persona y aunque aparece el narrador omnisciente, predomina la narración de Esteban. En la mayoría de sus cuentos predomina la narración en primera persona. Otra característica de su narrativa es el empleo de la yuxtaposición de diversos puntos de vista narrativos. Además, en su obra, sobre todo en los cuentos, no siempre hay un protagonista, más bien todos son protagonistas, como en "Luvina", o en "Nos han dado la tierra". Sergio López Mena también ve en los cuentos de Rulfo una renovación técnica, una serie de procedimientos novedosos, como "la disminución o eliminación del narrador omnisciente, la ausencia de la actitud aleccionadora y la retórica libresca, la elaboración del discurso desde la perspectiva del personaje, el flujo de la conciencia del protagonista, el cambio en el orden lógico de las secuencias, la superposición de planos narrativos, el diálogo, el monólogo interior"[29] y afirma el crítico que "con el empleo de esa técnica, ya aparecida en la obra de escritores norteamericanos y europeos, Rulfo llamó la atención acerca de la necesidad de actualizar la narrativa mexicana".[30] Su técnica narrativa se distingue de la anterior, por ejemplo, él no hablaría de la Revolución como lo hicieron los narradores anteriores, una Revolución vista por un narrador (autor) omnisciente, sino que en su obra la lucha armada es relatada a partir de sus efectos en la vida de los personajes. En cuanto a esta tradición y ruptura, y las técnicas empleadas en la narrativa de este escritor, la

[29] Sergio López Mena, "Prólogo", en Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, Biblioteca Escolar de Plaza y Janés, 2000, p. 18.
[30] *Idem*, p. 18.

novela *Pedro Páramo* —como dice Emir Rodríguez Monegal— es el paradigma de la nueva novela hispanoamericana: una obra que aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero que la metamorfosea, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas y la visión de Faulkner.[31]

Juan Rulfo logra dar una nueva dimensión a la narrativa mexicana con sus renovaciones técnicas, deja de seguir el modelo anterior, debido a este abandono o más bien superación del canon, por la novedad estilística así como por el aspecto subjetivo e imaginario, no es de extrañar que la obra de Rulfo desconcertara a los críticos, demasiado acostumbrados a lo existente, en los primeros años de su aparición, y para que estos críticos desconcertados emprendieran la búsqueda de alguna "realidad onírica", "mágica", "maravillosa" o "fantástica" en la prosa rulfiana. Lo que más escandalizó fue la estructura de la novela (ausencia de estructura para algunos, como Archibaldo Burns) porque los críticos querían ver una estructura convencional, un estilo que conocían, todo en "orden", en una secuencia "lógica", en tiempo y espacio, en un tiempo de pasado, presente y futuro. Todo esto está en la novela, en los cuentos, ni mencionarlo; sin embargo, los críticos se sorprendieron por la yuxtaposición de todos estos elementos. Su obra requiere una gran participación del lector, así como varias lecturas para poder llegar al "orden". En la literatura de Rulfo se ejemplifica —como dice Ángel Rama— la presencia activa en una literatura, no sólo de asuntos sino de formas culturales específicas de una determinada región

[31] *Cfr.* Emir Rodríguez Monegal. "Tradición y renovación", en Cesar Fernández Moreno (coordinador). *América Latina en su literatura*. México, Silgo XXI y UNESCO. 1972. p. 158.

cultural americana y al mismo tiempo la tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador.[32]

En fin, el narrador jalisciense no escapa —ni intenta hacerlo— de la realidad, toda su obra es una crítica al proceso histórico, una crítica al sistema, al mismo tiempo, se observa el factor subjetivo y una forma novedosa de presentar este discurso social. El valor literario de su obra reside en la recreación y renovación literaria de la narrativa. Dice Donald K. Gordon:

> En sí, una preocupación constante por problemas sociales no le daría el derecho al lugar eminente que ocupa en el mundo de la literatura. Es el valor literario de su obra, justamente con la preocupación social que de ella se desprende, lo que a Rulfo distingue[...] Los incidentes o sucesos mismos pueden ser reales, pero tienen que ser transportados por medios estilísticos; si no, a la obra resultante le faltará imaginación e interés.[33]

II.4. "Luvina": lo real y lo mágico, análisis del contenido

Varios críticos han relacionado "Luvina" con el realismo mágico, planteando la hipótesis de que existen elementos de éste en el relato; Luis Leal y Seymour Menton son algunos de ellos. El primero afirma que Rulfo, "en 'Luvina' recrea un ambiente mágico por medio de la combinación de motivos realistas y fantasmales".[34] Seymour Menton habla de este cuento como un ejemplo magnífico del realismo mágico, y coloca a la novela, pese a la fuerte base realista, dentro de la literatura fantástica por el hecho de que los muertos hablen y actúen. En cambio —afirma Menton— los cuentos de *El llano en llamas*, con una sola excepción, son esencialmente realistas.

---

[32] Citado en Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 26.
[33] Donald K. Gordon, *Los cuentos de Juan Rulfo*, Madrid, Colección Nova Scholar, 1976, p. 15.
[34] Luis Leal, "El nuevo cuento mexicano", en Enrique Pupo-Walker, dirección y prólogo, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Editorial Castalia, 1973, p. 291.

Esa excepción, insiste Menton, es 'Luvina', "magnífico ejemplo del realismo mágico".[35]

Seymour Menton plantea esta hipótesis basándose en que en "Luvina" los elementos *parecen* sobrenaturales pero no lo son. El autor de *Historia verdadera del realismo mágico* cataloga a *Pedro Páramo* dentro de la literatura fantástica y a "Luvina" en el realismo mágico porque los personajes de la novela están muertos y los del cuento *parecen* muertos o fantasmas. Y el hecho de que "*parezcan muertos*", sitúa a este cuento —según él— en el realismo mágico. Donald K. Gordon sintetiza la mezcla de los elementos mágicos y el realismo en "Luvina", aunque él lo llama "la realidad alógica"[36]. Otro crítico que ha asociado el relato rulfiano con el realismo mágico es Luis Leal. En varios de sus ensayos ("El cuento de ambiente: *Luvina* de Juan Rulfo" y "El nuevo cuento mexicano", entre otros) expone la presencia del realismo mágico en el relato mencionado.

> En el cuento, Rulfo da preferencia a los ambientes mágicos, ambientes con los que crea la ilusión de lo fantasmal. Al mismo tiempo, el conflicto –casi siempre social, entre los personajes, o entre el hombre y su ambiente—gira en torno a lo trágico; el contraste que se establece entre el ambiente y el personaje da al cuento un aire original".[37]

En otro famoso ensayo[38], Leal habla de "Luvina" como un cuento de ambiente en donde la atmósfera creada por la descripción de los personajes y de la naturaleza se convierte en el verdadero "protagonista" de la narración, y plantea que la descripción

---

[35] Seymour Menton, *op. cit.*, p. 206.
[36] "Un efecto extraordinario espantoso resulta de la creación de un cuadro grotesco sobre una base de realismo, como Rulfo lo ha hecho en "Luvina". Donald K. Gordon, *op. cit.*, p. 96. Jorge Ruffinelli ve al relato "Luvina" como un cuento experimental, entre los más extraños e inesperados y opina que "al menos, es posible hacer otra lectura del cuento, invirtiendo totalmente su sentido". Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 24.
[37] Luis Leal, *op. cit.*, p. 289.
[38] *Cfr.* Luis leal, "El cuento de ambiente: Luvina de Juan Rulfo", en *Nivel*, 38, 1962.

del pueblo y de sus habitantes crea una atmósfera irreal y mágica.[39] Nuestra hipótesis de la existencia de lo mágico en el cuento defiere de las anteriores por el hecho de que no creemos que los personajes en "Luvina" parezcan muertos o vivos —de hecho, no parecen muertos o vivos, sino que están vivos—, ni que existe una atmósfera irreal o alucinante en la descripción de los personajes, ni compartimos la idea de que la descripción de la naturaleza —donde sí se crea la atmósfera alucinante— se convierta en el verdadero "protagonista" de la narración. Para decirlo de otra forma, el elemento mágico está presente, sólo en una parte: en la descripción o narración del ambiente y los elementos naturales del pueblo, del paisaje. Y dicha atmósfera mágica o irreal se produce mediante las metáforas, los símiles y la personificación de la naturaleza.

Este estudio plantea, en primer lugar, que en "Luvina", se muestran los aspectos sociales e históricos, en el nivel de narración de los habitantes, sus comportamientos, así como en la narración de los acontecimientos; y en segundo lugar —en la descripción del paisaje—, en parte, se hace presente una atmósfera mágica.

Una de las características del realismo mágico, como han establecido los partidarios de esta corriente, es que aparezca lo inesperado, extraño o improbable al nivel del contenido —en la temática— del relato, como por ejemplo, el caso de

---

[39] Contrario a estas interpretaciones, Schmidt muestra que los diferentes lugares o "mundos" descritos en "Luvina" son reales, y analiza los tres niveles de estas realidades —el nivel geográfico, el político y el mitológico— así como sus conexiones con el fin de explicar la importancia de los mismos utilizados en la interpretación del cuento. Freidhelm Schmidt, "Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, Lima-Barkeley, año XXIV, 1er semestre de 1998, p. 235.

Gregorio Samsa en "Metamorfosis", que representa el realismo mágico según los críticos de esta corriente:

> Greorio Samsa, al despertar una mañana tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruosos insecto. Se hallaba echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al levantar un poco la cabeza, observó la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas podía sostener la colcha, que estaba visiblemente a punto de deslizarse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia.[40]

Reiteramos el ejemplo, el caso de levitación del padre Nicanor en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, quien, según los críticos, es "el ejemplar supremo del realismo mágico".[41]

> —Un momento —dijo—. Ahora vamos a presenciar una prueba irrebatible del infinito poder de Dios.
>
> El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente.[42]

Ahora bien, si estos párrafos nos sirven para ejemplificar el tipo de literatura del realismo mágico, entonces, en "Luvina", no hay ningún párrafo en el nivel argumentativo, que nos conduzca a lo extraño o improbable, sorprendente o insólito, sobrenatural o imposible. Para establecer nuestra hipótesis vamos a analizar este relato en los diferentes niveles: el discurso social, la situación socio-política de los

---

[40] Franz Kafka, *Obras escogidas*, prólogo de Juan Antonio massone. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1992, p. 3.
[41] Ángel Flores, *op. cit.*, p. 7. [Ángel Flores ve la influencia de Kafka en la narrativa hispanoamericana, como es el caso de Gabriel García Márquez. Lo cual el mismo narrador colombiano reconoció].
[42] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, México, Editorial Diana, 1986 (24ª impresión, 1998), p. 92.

habitantes de Luvina, y la narración del ambiente, descripción de la naturaleza, paisajes del pueblo.

"Lo real"	"Lo mágico"
El discurso social	La narración del ambiente,
La llegada del maestro a Luvina y su fracaso	descripción del paisaje,
La actitud y la condición de los habitantes del pueblo	el pueblo y la naturaleza; el aire, la tierra, etc.
La posible llegada de otro maestro a Luvina	

En este cuento están funcionando dos niveles diferentes (paralelamente). En ambos casos se trata (como dice el título) de un lugar llamado Luvina. Analizaremos los dos niveles.

II.4.1. Presencia de la realidad

"México quiere vivir en sociedad como pueblo civilizado"[43]

"Luvina" es un relato, un diálogo monologado, "o un monólogo *destinado* o *dirigido* (a un 'usted')"[44] en donde un hombre, sentado en una taberna, habla al otro de las experiencias de su viaje realizado hace quince años a un lugar llamado Luvina. El segundo hombre, el supuesto oyente, también está destinado a ir a Luvina. A partir

[43] José Vasconcelos, en *Revista, El maestro (1921-1923): Raíces y vuelos de la propuesta educativa vasconcelista*, Valentina Canton Arjona y Mario José Aguirre Beltrán, México, IMCED, (Cuadernos del IMCED), 1997, p. 177.
[44] Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p.117.

del diálogo (o monólogo dialogado) el lector se entera de la situación de los habitantes del pueblo, de sus visiones y de su relación con el mundo de afuera, con el gobierno. El relato nos transmite la idea de la marginación de los habitantes, del fracaso del primer hombre, un maestro que quería "plasmar sus ideas", y el fracaso *previsto* del otro que va a ir al pueblo.

En el análisis de los siguientes párrafos se establecerá la afirmación de que el contenido del texto emite una crítica de la situación socio-política de una época (1921-37) de la historia mexicana. Comenta el maestro que realizó su viaje a Luvina con el afán de plasmar sus ideas en todas partes:

> Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: 'Usted va a ir a San Juan Luvina'. En esa época tenía yo mis fuerzas. Estaba cargado de ideas...Usted sabe que a todos nosotros nos infundieron ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo...[45]

En este párrafo se pueden ver las alusiones implícitas a la historia de México, sobre todo —como dice Schmidt— si se toma en cuenta la ubicación histórica del ciclo entero de *El llano en llamas*.[46] Como otros cuentos, "Luvina" no sólo está situado en un periodo histórico del país (1921-37), en el cual se habla de las ideas e ilusiones de los maestros de esa época, primero, durante el régimen de Álvaro Obregón y después en el de Lázaro Cárdenas, sino también refleja cómo el experimento de plasmar esas ideas se deshizo, al mostrar la incapacidad de los gobiernos posrevolucionarios de entender el verdadero problema en el campo y habla del fracaso de los esfuerzos gubernamentales.

---

[45] Juan Rulfo, *El llano en llamas*, 6ª edición, revisada por el autor. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, [*Colección Popular*, decimonovena reimpresión, 1996], p. 123. Todas las citas provienen de esta edición.
[46] Schmidt, *op. cit.*, p. 236

El maestro (el primero) es uno de los muchos que fueron, como parte del "proyecto educativo" de José Vasconcelos, el secretario de Educación Pública, a los pueblos como Luvina para llevarles educación, para modernizarlos.

> Enviamos profesores viajeros por todo México para inaugurar pequeñas escuelas. Uno de éstos va al pueblo y busca a alguien que quiera propagar nociones elementales y que desea abandonar sus ocupaciones y enseñar.[47]

Los maestros mostraron entusiasmo con los ideales de salvación/regeneración de México por medio de la cultura (el espíritu) de José Vasconcelos, quien se había inspirado en el programa de Lunacharsky (el Ministro de Instrucción en la URSS).[48] Vasconcelos quería modernizar los pueblos, educarlos (más bien disminuir el analfabetismo) mediante el envío de educadores a zonas rurales, mediante la creación de escuelas en estas regiones marginadas y así incorporar a la minoría (la sección marginada) al *mainstream* de la nación. Al ser nombrado por el presidente Álvaro Obregón, "Vasconcelos declara su propósito y su ideal: Educar es establecer los vínculos nacionales. 'El arte —le informa a Romain Rolland— es la única salvación de México'".[49] El proyecto concebido por Vasconcelos, dejaba organizada la nueva Secretaría (la de Educación) en tres grandes departamentos: El Escolar, el de Bibliotecas y el de Bellas Artes. "De las necesidades de la escuela, según quedan expuestas, se originan los tres departamentos de la labor educativa: una dirección de Escuelas, una dirección de Bellas Artes y una dirección de Bibliotecas, bajo el comando unitario de un ministerio de Educación".[50] Las funciones principales del

[47] José Vasconcelos, op. *cit.*, p. 175.
[48] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 986.
[49] *Idem*, p. 986.
[50] José Vasconcelos, *De Robinsón a Odisea*, México, Senado de la República, 2002, p. 141.

Departamento Escolar eran, entre otras, la creación y coordinación de escuelas, su funcionamiento.

> 1. La creación de escuelas especiales para la educación de los indios, las que deberían propagarse por las regiones densamente pobladas por indígenas y en las cuales se enseñara la lengua castellana, con los demás rudimentos que son necesarios para asimilarlos a nuestra civilización, a efecto de que pasen en seguida a las escuelas rurales, primarias, preparatorias, profesionales, etc., según sus aptitudes y posibilidades, y 2. La creación de escuelas rurales en todo el territorio de la República, conforme a las necesidades de la población y a los recursos de que se vaya disponiendo [...].[51]

Estas referencias históricas se reflejan en la llegada del primer maestro. Éste fracasa en su intento de educar a los pueblos, mostrando el fracaso de la política educativa de Vasconcelos y de Obregón, de promover la modernización.

El caso del segundo maestro —su posible llegada— se refiere a las políticas cardenistas de mandar educadores "socialistas" a estos pueblos, de convencerlos de su "reforma agraria", de la "justicia social", y de "pacificar espiritualmente" las regiones que todavía estaban afectadas por el conflicto religioso (1926-29) entre la Iglesia y el Estado; es decir, estos pueblos seguían en los conflictos con el gobierno. Pero Lázaro Cárdenas, igual que Plutarco Calles, tampoco comprendió la naturaleza del problema. "Incapaz de ver a los campesinos como iguales, como hombres que poseían su visión propia de la política, intentó lanzar una revolución cultural, imponer una ideología estatal. No obstante, ese esfuerzo provocó lo que Margaret Mead ha llamado 'uno de esos dramáticos enfrentamientos que repentinamente iluminan el proyecto de vida de las gentes'".[52] Los campesinos, descontentos y desconcertados con esta "política civilizadora", presentaron una gran resistencia en varias regiones,

---

[51] *Idem*, pp. 244-245.

[52] Marjorie Becker, "El cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina" en *Relaciones*, vol. VIII, núm. 29, El Colegio de Michoacán, invierno de 1987, pp. 5-22, p.6.

como por ejemplo, en el estado de Michoacán. La gente fanática llegó a cortar las orejas de los maestros socialistas, a quienes hubo campesinos que los consideraron "enemigos de Dios". Inclusive, varios de los educadores fueron asesinados.[53] Sobre este aspecto, es decir, la resistencia de los campesinos en contra de la "política salvadora", contra los maestros "ateos", dice Jim Tuck:

> The 'atheistic' teachers were hated in Los Altos far more than the Army —or even the *agraristas* —had ever been. The worst that had ever happened to these military foes was the shooting and stabbing that followed San Julián. Teachers, on the other hand, were routinely tortured and mutilated by the *bragados*. The most popular chastisement consisted of cutting off the ears of male educators and breasts of female ones.[54]

El plan de seis años de 1934 propuso la reforma educativa, basada en las doctrinas socialistas de la Revolución Mexicana. Esta reforma en base a la educación popular, y con el primer secretario de educación (Ignacio García Telles) igual que la de Vasconcelos, no dio los frutos esperados, aunque la revista *El maestro rural* promovió la propaganda de dicha reforma.

Si tenemos en cuenta estas referencias en "Luvina", se hacen presentes, en cuanto a la temática, tres ideas: primero, la llegada de un maestro hace quince años al pueblo Luvina con el afán de plasmar sus ideas, y su fracaso. Dice el maestro que regresó de Luvina: "Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado" (*El llano en llamas*, p. 116). Segundo; la actitud de los habitantes de Luvina, su

[53] Sobre esta brigada (la segunda) de los maestros rurales de educar a los pueblos, todavía con las heridas del pasado, de la lucha por defender a su fe, comenta Marjorie Becker: "Los gobiernistas fueron incapaces de entender el mensaje y fracasaron en su intento de derrotar militarmente a los cristeros. En consecuencia, arreglaron una tregua con la jerarquía católica. Sin embargo, el paso que se llevó a cabo entre las elites seculares y religiosas, no correspondió a la concepción de la legitimidad que tenían los campesinos. Como la región continuó alzada, la tarea de legitimar al estado posrevolucionario le correspondió al entonces presidente de México Lázaro Cárdenas. Veterano de la guerra contra los cristeros en Michoacán, su estado natal, Cárdenas se opuso a solucionar el problema militarmente, y decidió utilizar educadores 'socialistas' para 'pacificar espiritualmente' a la región'". Marjorie Becker, *op. cit.*, p. 6.

[54] Jim Tuck, *The holy war in Los Altos*, Arizona, University of Arizona Press, 182, p. 185.

ESTA TE
DE LA

situación, el hambre, la marginación de la región: "Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva para engañar el hambre" (p. 123). Y tercero, es la posible llegada del segundo maestro y el supuesto fracaso: "San Juan de Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo... Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo..." (p. 124); "... y ahora usted va para allá..." (p. 116).

Los acontecimientos que ocurren en Luvina en un primer plano son históricos; si uno los analiza y ve retrospectivamente, se habla de los conflictos durante la guerra cristera y después de ella, la oposición contra las "reformas", como se ve en las actitudes de los habitantes. El mismo maestro, el primero, indica el posible fracaso de los esfuerzos del segundo. Es como si los dos periodos históricos mencionados líneas arriba fueran vistos por un narrador omnisciente en el sentido de que en este pueblo dichos planes de los respectivos gobiernos se ven utópicos, irrealizables. En este sentido, vemos el planteamiento de una crítica social del proceso histórico. Los habitantes de Luvina no aceptan el cambio impuesto por el Estado, ya que es un cambio abrupto, sin proceso y sin resultados, y por consiguiente, prefieren vivir como y con sus antepasados, lo único que les queda es mantener sus tradiciones culturales, rechazando un cambio de *fuera*, de *arriba*, y por eso que los esfuerzos del maestro, lo cual representa un cambio desde *arriba*, de fuera, no da resultado.

Luvina es uno de esos pueblos que tenían ilusiones y esperanzas en la Revolución, pero ésta disminuyó las expectativas y empeoró la situación, dejando en el limbo alguna posibilidad para el cambio que tanto anhelaban.

> Rulfo circunscribe su visión de la Revolución a los efectos que produjo sobre esos campesinos, protagonistas de sus narraciones, que seguirán empobrecidos. Si le interesa presentar este aspecto es porque es una muestra más de la violencia a la que se ven sometidos sus personajes y de su falta de confianza en que su situación cambie.[55]

En el cuento no es importante si los personajes *parecen muertos o vivos*, sino penetrar en la visión que tienen ellos de la realidad social en la que viven, el escepticismo, el pesimismo, la desesperanza, la violencia, la soledad y la miseria. Tan grande es la tristeza para los luvinenses que hasta el pueblo Luvina, como una entidad geográfica, parece estar triste: *Luvina es un lugar triste*, y es allí donde Rulfo acude al recurso de personificar la naturaleza, dando lugar al elemento mágico.

"Luvina" plantea la problemática de un pueblo, la realidad social de una región, el fracaso de las reformas educativas y las actitudes ('risa', quizás) del pueblo hacia el Estado nacional, y de las políticas y los esfuerzos infructuosos del Gobierno para traer a estos pueblos al *mainstream* de la nación, la distancia física y psicológica entre los pueblos como Luvina, sus habitantes y el gobierno; de los maestros que como representantes gubernamentales en esas épocas fueron a difundir las ideas del Gobierno en los rincones de la nación. En vano. Fueron, como dice el maestro, con "ilusiones cabales" y volvieron fracasados y "acabados" (p. 116). En Luvina, "*no cuajó eso*": el intento de los maestros de plasmar las ideas que les infundió el gobierno.

---

[55] José Carlos González Boixo, "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (coordinador), Colección Archivos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 551.

II.4.2. La creación de "lo mágico" mediante recursos narrativos

Una de las funciones del realismo mágico es que puede existir completamente dentro del mundo del lenguaje, en el plano semántico, es decir, lo mágico no sólo sucede en el juego de yuxtaposiciones entre la ilusión y la realidad, o entre lo natural y lo sobrenatural, sino también en el juego del lenguaje, en los "trucos" que se realizan a través de él para crear lo extraño, lo improbable, para alterar la realidad. Se crea una fusión entre lo real y lo irreal mediante el lenguaje, la estructura, las metáforas, los símiles, el uso de narradores múltiples o a través de la yuxtaposición de los acontecimientos. "La estructura sirve —como dice J.C.González Boixo— para condicionar la mente del lector a abandonar su acercamiento a la vida normalmente lógica, para eliminar las diferencias que presenta nuestra mente entre realidad e irrealidad...".[56] A través de los recursos y las técnicas narrativas se hace posible crear una imagen extraña e improbable, como ocurre en "Luvina"; lo cual radica en dar un carácter viviente a los elementos naturales, con la personificación de la naturaleza, de los elementos naturales del lugar: la tierra, el aire (el viento), el cielo, como si Luvina fuera un "ser" que siente, que se entristece:

> —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 una lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa... (p. 115).

La tierra también parece tener una función viviente, como si *tuviera espinas*, no en la función de plantas, sino como el rasgo inherente, por falta de lluvia:

---

[56] José Carlos González Boixo, editor., Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 21.

> ...Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman 'pasojos de agua', que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera (p. 115).

La atmósfera mágica se crea en la narración de la función del viento, "negro", que "se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera", "...luego rasca como si tuviera uñas" (p. 113). Los habitantes ven la figura del viento recorriendo las calles del pueblo, "llevando a rastras una cobija negra".

Otro rasgo mágico es la personificación de aire. El aire en su función (metafórica) parece tener el rasgo humano o divino:

> Y usted, si quiere puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón (p. 115).

En este relato, lo mágico no consiste en el acontecimiento de *lo inesperado* en cuanto a la narración del discurso principal, sino en la descripción del paisaje, en la narración del ambiente, lo cual no altera al contenido real. Rulfo con estos pasajes muestra la desolación del pueblo Luvina, que como muchos otros pueblos, se ha convertido en uno de los lugares casi inhóspitos, no sólo social sino físicamente. Además, en estos fragmentos vemos la diferencia entre el mundo de *afuera* y Luvina; entre sus visiones, entre la del maestro y la de los habitantes del pueblo. Éstos, de *adentro*, ven una imagen diferente de la que tiene el maestro que representa el mundo de *afuera*. El viento tiene una función significativa para los habitantes porque los protege contra el calor: "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. Así es mejor" (p. 123, la cursiva es mía). El viento es —junto con sus costumbres— lo que mantiene al pueblo habitable. Tiene una función salvadora para los habitantes porque Luvina es un pueblo ardiente; dice el maestro:

> —... Allá llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepete... Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino el año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresen en varios años... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada... (pp. 114-115).

Los luvinenses *ven de bulto la figura del viento cuando llega la luna* "recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra", pero la visión del maestro, o más bien lo que ve él es distinto de lo que ven los habitantes del pueblo: "pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo...siempre" (p. 115). El viento que sopla sobre Luvina es pardo, porque arrastra arena de volcán. El viento hace que Luvina *se vea triste* "por cualquier lado que se le mire", y donde nunca se ve un cielo azul. A diferencia de la visión de los luvinenses, para el maestro este viento o un aire negro, da una imagen devastadora, es decir, él percibe la amenaza natural del viento.

> ¿No oyen ese viento? –les acabé por decir–. Él acabará con ustedes (p. 123)

Es a este nivel de la narración de la naturaleza, en su personificación, en la descripción del ambiente, en la yuxtaposición de varios elementos naturales e imaginarios, en el uso de metáforas que lo personifican, donde aparece una

atmósfera mágica, sorpresiva; la apariencia del pueblo es descrita mediante un lenguaje que da la sensación de *lo extraño*, el lugar "parece triste", y el aire "negro parece tener uñas y dientes", como si rasguñara y mordiera.

Seymour Menton ve la parte mágica en la "muerte" o "vida", más bien, en la "probable muerte" de los personajes. En el cuento se debe observar no tanto si los habitantes parecen muertos o vivos para ver lo real y lo mágico, sino analizar los dos niveles de narraciones que funcionan en el texto. El discurso social —el contenido— predomina, y la parte mágica tiene una función limitada a nivel de un recurso narrativo, de carácter retórico. Yvette Jiménez de Báez ve en "Luvina", y en toda la obra de Rulfo, una amalgama de los elementos de la más diversa índole que "van de lo particular a lo general histórico y pasan por el cedazo de su visión. Como todo arte, en lo particular por excelencia —que lleva en sí la relación con un todo más amplio— toca aspectos esenciales de la historia de nuestros pueblos y de nuestras culturas".[57] El cuento trata de una visión de la realidad social de los pueblos como Luvina y los efectos revolucionarios y posrevolucionarios en la vida de esos pueblos, así como de los fracasos de las reformas. Éste en sí requiere de una retrospección de dichos aspectos, un análisis minucioso del contenido, para poder llegar a una interpretación apropiada. No se puede hablar solamente de la existencia de los hechos históricos, ni tampoco de que el cuento consista puramente en elementos mágicos. En efecto, hay en la narrativa de Rulfo una transformación de la realidad en general, puesto que, si no fuera así, la literatura no trascendería. El objetivo del escritor es claro: presentar la realidad social de una región, aunque de vez en

[57] Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, México, El Colegio de México, FCE, 1990, p. 116.

cuando acude a algunos elementos, como recurso estilístico que llegan a crear una atmósfera extraña en la descripción del ambiente de Luvina. En este sentido, en "Luvina" no se halla ningún intento por parte del narrador de algún escape o de evasión de la realidad, ni de presentar —en el nivel del contenido— sucesos extraños o improbables, sino de enfrentar a la realidad.

En fin, nuestro análisis ha consistido en establecer a "Luvina" como un relato que habla principalmente de lo real, de los aspectos sociales y de las vidas de los habitantes de un pueblo, una realidad social de un tiempo histórico y, en su segunda función, en cuanto a la descripción del paisaje, se refleja una atmósfera mágica, la cual se mezcla con la representación de la realidad. Esta atmósfera que se presencia a nivel de la narración del ambiente del pueblo, o en otras palabras, la función de lo mágico, "lo improbable" no se refiere, ni interfiere, en lo real, sino que está limitada a la parte descriptiva de la naturaleza, del ambiente. El relato logra transmitir —en una secuencia lógica e histórica— el sentido que plantea: los problemas sociales de un pueblo, su marginación, la indiferencia del gobierno y la visión de los que viven en este pueblo. Y en la descripción del paisaje del pueblo, mediante el lenguaje, logra la personificación de la naturaleza, dando un efecto mágico a algo real como es el pueblo Luvina. Rulfo da un uso tan particular al lenguaje en la descripción del paisaje que resulta "extraña" la naturaleza, dando lugar a una "atmósfera mágica", sin alterar la realidad. Para Manuel Durán, "Rulfo ha montado ante nosotros un complicado laberinto de espejos en el que lo cotidiano y lo ilusorio se combinan sabiamente, tanto para irritarnos como para deleitarnos".[58]

[58] Manuel Durán, "Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida", en en Enrique Pupo-Walker, dirección y prólogo, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Editorial Castalia, 1973, pp. 195-196.

Los personajes del narrador jalisciense viven en un mundo que *parece*, de lejos, imaginario, pero al entrar nos damos cuenta que es un universo real como el nuestro, con visiones semejantes a las de cualquier ser, con los mismos padecimientos y sufrimientos, agonía y tristeza, muerte y vida. La condición del hombre y el estado de la realidad del que habla Rulfo no es distinto a la perspectiva racional e histórica. El cuento trata de este mundo real: Luvina, un lugar desolado como muchos otros pueblos durante la época posrevolucionaria, que cuestiona la hegemonía de un gobierno (producto de la Revolución) que ha fracasado en el cumplimiento de sus deberes, resultando en la marginación total de Luvina, lo cual es confirmado por el mismo maestro: *"Y tienen razón, ¿sabe usted?"*... (p. 122; la cursiva es mía). En esta perspectiva, no importa tanto que Luvina o Comala existan o no geográficamente, la importancia consiste en la imagen que éstos nos dan y hasta qué punto caracterizan al campo mexicano. Las vidas de los luvinenses son imágenes vivientes de la vida campesina. Lo cierto es que Luvina representa a otros pueblos de la sociedad mexicana, Luvina está en muchos sitios, como bien lo afirma Arturo Souto Alabarce refiriéndose a "Luvina" y considerándolo como el mejor relato rulfiano: "No hay en él tremendismo alguno; ni siquiera efectos. Es la descripción de un pueblo, pero ¡qué pueblo! Nadie que haya vivido en México podrá olvidar, jamás, a *Luvina*. Y es que *Luvina*, por desgracia, está en muchos sitios".[59]

"Luvina" es sin duda el mejor cuento de Rulfo y es éste el que le abrió el camino para su novela; en él se nota un empleo de los recursos narrativos renovados y bien trabajados, y debido a la innovación en las técnicas literarias del cuentista, era

[59] Arturo Souto Alabarce, "Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *otros cuentos*", en *Ideas de México*, vol. I, núm. 4, año IV, marzo-abril, 1954, pp.182-184, p. 184.

obvio que desconcertara a algunos demasiado acostumbrados a lo tradicional. Pero como era de esperarse, en el curso de los años fue cambiando el juicio de muchos críticos y los que no lo han cambiado todavía siguen resolviendo estas cuestiones de la magia, de la estructura, del tiempo, del orden, del espacio, de los muertos o de los vivos, o *de los que parecen muertos pero están vivos, de los fantasmas*. Los recursos estilísticos, elementos narrativos, algunos "extraños", al final, son utilizados para dar una dimensión social, para hablar de algo que es real: Luvina, y lo que sucede ahí.

Lo real no sólo consiste en algo sensible y tangible, en la existencia física de algún lugar, sino también en la percepción simbólica del hombre, es decir, lo real no siempre se refiere a alguna realidad concreta, sino que puede, y hace, que algún elemento de mito se presencie como real. Lo mágico no sólo se caracteriza por lo improbable, lo extraño o lo inesperado en un texto, sino también en la creación, mediante técnicas narrativas, de una imagen extraña de un lugar o un ambiente puramente real. Además, la narrativa mágicorrealista también consiste en presentar la visión o la percepción de un personaje ante algún acontecimiento que para el lector puede desembocar en lo mágico, aunque no lo sea. Para terminar, volvemos a de donde empezamos: ¿dónde se debe definir o dibujar la línea divisoria entre lo real, lo mágico y lo fantástico? No creo que se pueda responder fácilmente, ni pienso que sea necesaria la respuesta dado que, al fin y al cabo, como dice Jorge Enrique Adoum, un tigre paseándose por una casa vacía, en lugar de un gato, sólo es cuestión de geografía.[60] Mas no una cuestión de perspectiva.

[60] Jorge Enrique Adoum, *op. cit.*, p. 212.

III. LA REALIDAD SOCIAL EN *EL LLANO EN LLAMAS* Y *PEDRO PÁRAMO*

Si la obra de Juan Rulfo, por un lado, abarca algunos de los temas esenciales de la literatura universal, de la condición humana, como el amor, la muerte, el sufrimiento humano, la religión, el engaño y la venganza, entre otros, por el otro, en ella vemos la presencia de conflictos sociales e históricos de la sociedad mexicana: el movimiento revolucionario, la guerra cristera, el problema agrario, la violencia (como conducta cotidiana y producto social) y la marginación de los hombres y mujeres del campo. Rulfo nos muestra una sociedad dividida en clases, donde los campesinos viven en la miseria, son víctimas de la injusticia, explotados y despojados de sus tierras, y donde el movimiento emprendido con el fin de cambiar dichas condiciones fue manipulado y orillado al fracaso. Para decirlo de otra forma, la narrativa del escritor jalisciense refleja los conflictos del hombre universal, en general, y de la sociedad mexicana, sus problemas y adversidades, en particular. En sus textos, pues, estos temas van a ser particularmente importantes. La narrativa rulfiana no sólo lleva en sí trozos de la realidad mexicana, sino que tiene como eje central la temática social. Emmanuel Carballo ve a Rulfo como un escritor de tendencia realista. De hecho, Carballo fue uno de los primeros críticos en afirmar acertadamente la presencia de dicha tendencia en la prosa rulfiana. "El actual cuento mexicano parte, según mi opinión, de Juan José Arreola y Juan Rulfo. El primero representa la tendencia fantástica; el segundo, la realista".[1] En este sentido, para estudiar el contenido de sus textos es importante tener como referentes a la

[1] Emmanuel Carballo, "Cuentistas jóvenes de México", en *Revista de la Universidad de México*, núm. XI, 4, diciembre, 1956, p. 4. Véase (prólogo). Emmanuel Carballo, *Cuentistas mexicanos modernos*, (2 tomos), México, Biblioteca Mínima Mexicana, 26 y 27, Ediciones Libro-Mex., 1956.

Revolución Mexicana (particularmente la última etapa), las etapas posrevolucionarias: el conflicto religioso (1926-1929), las reformas agrarias y educativas, así como los periodos presidenciales de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958). En la obra, además de que se mencionan varios de los acontecimientos históricos, hay alusiones a personajes históricos, como Villa, Carranza, Obregón, etc. Sobre las referencias históricas, y en relación con nuestro tratamiento en los cuentos y la novela, comenta Evodio Escalante:

> Las coordenadas históricas, como es evidente, son un poco distintas. Distintas y complementarias. Mientras que los cuentos descifran, por decirlo así, la realidad circundante (en alguna ocasión, me atrevería a decir, la realidad que puede volverse noticia y salir en los periódicos), la novela va a las raíces. Ahí escarba y de ahí se nutre: de otro modo no tendría sentido que la hubiera escrito.[2]

Uno de los aspectos más tratados en la narrativa rulfiana es la lucha por la tierra, origen de la Revolución Mexicana y causa de otros problemas sociales. Tanto en México como en otras naciones hispanoamericanas, las realidades se caracterizan por situaciones comunes, con pocas variantes, como la existencia de enormes latifundios en los que el campesino sigue siendo explotado. En este sentido, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* reflejan estas realidades de México: la existencia

---

[2] Evodio Escalante, "Texto histórico y texto social", Juan Rulfo: *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (Coordinador). México, CONACULTA, (Colección archivos), 1992, p. 563. En este ensayo Evodio Escalante distingue dos grandes etapas en el proyecto de la escritura rulfiana y comenta: "En relación con el compás histórico que estas etapas logran abarcar, se diría que los cuentos de *El llano en llamas* representan el estrato más 'adelantado' o 'moderno', mientras que *Pedro Páramo* correspondería a los estratos más arcaicos de la experiencia del autor. En efecto, aunque publicados con antelación a la novela, los cuentos de Rulfo suponen una crítica de aspectos medulares de la política del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), relacionados con la 'justicia social', con la 'reforma agraria' y con el proyecto 'educativo' de la Revolución Mexicana. El cardenismo, al que muchos consideran como la etapa culminante de la revolución hecha gobierno, impuso un peculiar sello populista que declina a principios de la década de los cuarentas cuando asume el poder su sucesor el Gral. Ávila Camacho. *Pedro Páramo*, en cambio, muestra un compás histórico más arcaico. En efecto, la novela se remonta a fines del siglo XIX, durante la época de la dominación del Gral. Porfirio Díaz, comprende la llamada 'etapa armada' de la Revolución (1910-17), y concluye un poco después de que termina la guerra de los Cristeros en 1929"

de grandes terratenientes y la explotación de los campesinos pese a la Revolución, ya que se suponía que dicho movimiento, como cualquier movimiento revolucionario, iba a traer grandes cambios en la estructura social y política: abolición de los grandes terratenientes, repartición de tierras, mejoría en la situación de los campesinos y de otra sección marginada de la sociedad.

La Revolución Mexicana es vista por el narrador a partir de las repercusiones que tuvo en la sociedad, particularmente en la situación de los campesinos, por el hecho de que es el fracaso, en gran medida, del movimiento revolucionario y de las reformas agrarias el que produce violencia, marginación y frustraciones. Es decir, una vez acabada y fracasada la lucha armada se frustraron las esperanzas, aunque Cárdenas (décadas después) las quiso resucitar poniendo en práctica la repartición de tierras (uno de los fundamentos de la Revolución), salvo que la distribución no se llevó a cabo debidamente en algunas partes. En "Nos han dado la tierra" se trata esta cuestión, en la época del presidente Lázaro Cárdenas y su "política socialista" de llevar a cabo el reparto pendiente desde tiempo atrás, no desde el porfiriato sino desde el periodo de la colonización. Las críticas a la Revolución, a la política agraria, están implícitas en la narrativa de Rulfo. Esta última, si bien durante el régimen de Cárdenas (1934-1940) tuvo su auge (aunque teóricamente ya había estado, de una forma u otra, en los planes de casi todos los gobiernos anteriores a Cárdenas y posteriores a Carranza), ya en los periodos posteriores a Cárdenas fue abandonada con el afán de llevar a la nación a una modernización industrial.

Tanto Pedro Páramo como *El llano en llamas* exponen una visión de los conflictos y problemas sociales de México; el escritor jalisciense muestra mediante sus personajes un gran pesimismo, critica la época revolucionaria y

posrevolucionaria. Rulfo muestra cómo la Revolución fue manipulada por la clase contra la cual fue dirigida, manifiesta su pesimismo ante la época posrevolucionaria en particular, critica la violencia sin sentido de la guerra cristera, satiriza el poder, expone la actitud del pueblo ante el gobierno y refleja la violencia como producto de las condiciones sociales. Aquí cabe señalar que estas denuncias sociales, aunque están presentadas como rasgos peculiares de la sociedad mexicana, no limitan su narrativa al plano mexicano, sino que la llevan al terreno universal; es decir, en su prosa se universalizan los temas provenientes de la sociedad mexicana.

III.1. La Revolución: *Sociedad en llamas, solución en ceniza.*

> —La revolución beneficia al pobre, al ignorante, al que toda su vida ha sido esclavo, a los infelices que ni siquiera saben que si lo son es porque el rico convierte en oro las lágrimas, el sudor y la sangre de los pobres...
>
> —¡Bah!..., ¿y eso es como a modo de qué?... ¡Cuando ni a mí me cuadran los sermones! —interrumpió Pancracio.[3]

La Revolución es un tema que se presenta en casi toda la narrativa de Juan Rulfo. El narrador jalisciense no sólo se preocupa por presentar la lucha armada, sino también, y en particular, sus consecuencias en la vida de los campesinos. Esta lucha (en sus últimos años) y las condiciones que siguieron después marcan fundamentalmente la narrativa de Rulfo. De hecho, más que el movimiento revolucionario, son sus consecuencias las que tienen como marco central varios de sus textos. La lucha armada es producto de varios problemas sociales, como por

[3] Mariano Azuela, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección popular, 4ª edición, 1995, p. 27. [1ª reimpresión, 1996].

ejemplo, la falta de tierra de la mayor parte de población rural, la explotación de los campesinos por parte de la clase latifundista, el anhelo de una justicia social[4]. Aunque los textos rulfianos nos muestran que la Revolución en lugar de traer los cambios esperados, tiene consecuencias adversas en la vida de la sección marginada. Respecto de la Revolución Mexicana, Evodio Escalante suscita en su ensayo algunas preguntas: ¿Cuáles son o han sido las consecuencias de la Revolución Mexicana? ¿Qué posición adoptar ante este acontecimiento fundamental que define, delimita, y hasta deforma, se quiera o no, el rostro de México? Y comenta:

> Estas preguntas, tratándose de Rulfo, no son un artificio retórico. Se diría, al contrario, que en el corazón de su proyecto como escritor, ellas importan de una manera decisiva. A tal punto, que determinan su sustancia. No sólo eso: también la disposición de los textos. Los relatos de *El llano en llamas*, en efecto, parecen haber sido escritos y ordenados con esta preocupación en mente.[5]

Por un lado, en *Pedro Páramo* vemos el mito de la Revolución, su sabotaje, a Pedro Páramo, como uno de los tantos caciques que quisieron e hicieron que la Revolución no tuviera éxito, o el otro, el cuento "El Llano en llamas" muestra la decadencia del movimiento en sus etapas posteriores, en estado moribundo. El

---

[4] "En 1910, último año de la dictadura porfiriana, el 1% de la población poseía el 97% del territorio nacional, en tanto que el 96% de la población, poseía solamente el 1% de la tierra... Se trataba de una organización típicamente latifundista, en la que los dueños de las grandes haciendas (muchas de ellas abarcando muchos miles de hectáreas) constituían la aristocracia social, política y económica del país. El latifundio era no solamente una gran propiedad territorial, sino sobre todo un sistema social, un universo en el cual se desenvolvía cierto tipo de relaciones sociales y económicas. La mayor parte de la población rural se encontraba enclavada en los límites de las haciendas y carecía de hecho de los más elementales derechos civiles. Bien conocidas son también las condiciones de vida y de trabajo de los peones de las haciendas: en efecto, el peonaje como sistema de trabajo era la base misma en que se desarrollaba la hacienda. La falta de tierras de la mayor parte de la población rural no puede ser desvinculada de las opresivas condiciones de existencia a que estaba sometida por parte de la aristocracia latifundista. Condiciones que motivaron esos levantamientos armados, masivos, espontáneos, inestables en que se vieron arrastradas tantas comunidades rurales durante más de una década." Rodolfo Stavenhagen Gruenbaum, *Aspectos sociales de la estructura agraria en México*, México, Centro Latino-Americano de Investigaciones en Ciencias Sociales, 1965, pp. 3-4.

[5] Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 564.

protagonista del cuento habla de cómo los revolucionarios carecían de un ideal. El asunto es que nadie supo qué hacer con la Revolución, ni Zapata ni Francisco Villa (quien carecía de algún plan alternativo), ya que ambos, el zapatismo y el villismo —las dos facciones gemelas, la cara Sur y la cara Norte—, "eran explosiones populares con escaso poder para integrar sus verdades, más sentidas que pensadas, en un plan orgánico. Eran un punto de partida, un signo oscuro y balbuceante de la voluntad revolucionaria".[6] En "El Llano en llamas" y en algunas partes de la novela se refleja esta cuestión, los revolucionarios peleándose sin plan: a ciega. En realidad, los revolucionarios se convierten, en la última fase revolucionaria, en meros bandidos. Sobre el tema de crítica y autocrítica de la Revolución Mexicana, dice Leopoldo Zea: "Después de todo, nuestra Revolución surgió como fuerza sorda, producto de un descontento ya ancestral: prácticamente sin plan".[7]

"El Llano en llamas" —más próximo a los relatos testimoniales de la lucha armada— desarrolla las fases posteriores de la Revolución, cuando los pequeños grupos de revolucionarios se dedicaron al robo. En este relato, Rulfo muestra cómo este movimiento, sin planes, pierde su conciencia y se convierte en una lucha sin sentido. Las revoluciones que fracasan dejan de ser revoluciones y se convierten en revueltas. En las últimas etapas de la lucha armada, los grupos rebeldes que se quedaron a pelear no estaban dispuestos a negociar o rendirse, no porque tuvieran alguna otra alternativa para el futuro, sino por la mera costumbre de pelear, con el

---

[6] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 158.

[7] Leopoldo Zea, "Crítica y autocrítica de la Revolución Mexicana", en *El Nacional*, 6 de abril, 1947, pp. 3, 6.

objetivo de robar: ya no son revolucionarios sino rebeldes y bandidos. En este relato se revelan las falacias del movimiento revolucionario y de las guerrillas posrevolucionarias.

Contrario a varios narradores de la Revolución, Rulfo muestra las acciones internas, incluso inconscientes, de sus personajes y acontecimientos que tienen lugar en sus vidas, y es a través de ellas que el lector forma un cuadro conjunto de los sucesos o de un acontecimiento. Es decir, el escritor jalisciense no se preocupa por la ideología de la Revolución ni por la "historicidad" vista desde arriba, sino por las vidas de los personajes que en conjunto se sumergen en algún acontecimiento; en este caso en un suceso histórico, la Revolución Mexicana. Es mediante los personajes, el monólogo y los diálogos, la vida del protagonista, Pedro Zamora, de "El Llano en llamas", que el lector se entera de lo sucedido.

En cuanto a la etapa revolucionaria, la narrativa de Rulfo es simultáneamente una continuación y una transformación de la narrativa anterior: la novela de la Revolución Mexicana. En *Los de abajo*, de Mariano Azuela, Demetrio Macías y sus compañeros, los revolucionarios, luchan porque son obligados, no por los ideales sino por causas personales:

> —Oye, compa, ¡pero qué dotor ni qué naa eres tú!... ¿Voy que ya hasta se te olvidó por qué viniste a dar aquí? —dijo la Codorniz.
>
> —Sí, ya me acuerdo, Codorniz, de que andas con nosotros porque te robaste un reloj y unos anillos de brillantes —repuso muy exaltado Venancio.
>
> La Codorniz lanzó una carcajada.
>
> —¡Siquiera!... Pior que tú corriste de tu pueblo porque envenenaste a tu novia.[8]

Reproducido en Stanley R. Ross, ed., *¿Ha muerto la Revolución Mexicana?*, México, Premia Editora, 1979, p. 142.

[8] Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 34.

En realidad, si tuvieran la posibilidad, estos revolucionarios preferirían estar en sus casas que luchar: "No quiero yo otra cosa, sino que me dejen en paz para volver a mi casa"—.[9] En la obra de Rulfo ellos luchan porque creen que es la mejor manera de hacerse ricos. Se trata de una transformación o degradación gradual histórica. Como ocurre con los revolucionarios de *Los de abajo*, los de *Pedro Páramo* tampoco tienen bien definidos sus planes y la mayoría de ellos pelean por aventura o por circunstancias personales. Los revolucionarios en la obra rulfiana se parecen a los de la novela de Azuela, no sólo debido a las carencias ideológicas, sino por su afán de matar sin sentido, quemar casas y robar. De hecho, andan en la Revolución sin saber por qué o quizás, como dice uno de los revolucionarios de *Pedro Páramo*, porque otros lo han hecho también. Cuando les pregunta Pedro Páramo a los revolucionarios "¿Pero por qué lo han hecho?" Uno de ellos le responde:

> —Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usté? Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí.[10]

Pero el otro le interrumpe diciendo que *él sí sabe la causa*:

> —Yo sé la causa... Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero y a ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecosos ladrones (*Pedro Páramo*, p. 124).

---

[9] *Idem*, p. 43.

[10] Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 5ª edición, revisado por el autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, [*Colección Popular*, undécima reimpresión, 1996], p. 124. De aquí en adelante todas las citas provienen de esta edición.

La Revolución les sirve para venganza u otras causas personales. No se han levantado contra el caciquismo, sino contra algún cacique en particular, como don Mónico en *Los de abajo*; no comprenden "su verdadera, su alta y nobilísima misión". No luchan por principios, ideales, más bien *no saben cuál causa están defendiendo*:

> —Yo he procurado hacerme entender, convencerlos de que soy un verdadero correligionario...
>
> —¿Corre... qué? —inquirió Demetrio, tendiendo una oreja.
>
> —Correligionario, mi jefe..., es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo la misma causa que ustedes defienden.
>
> —¿Pos cuál causa defendemos nosotros?...[11]

Los revolucionarios en *Pedro Páramo* y en el cuento "El Llano en llamas", como los revolucionarios en *Los de abajo*, debido a la falta de algún plan, han sido llamados bandidos. En efecto, quiénes fueron revolucionarios y quiénes no, no son preguntas fáciles de responder. Los textos de Rulfo exponen la verdadera cara de la Revolución, suscitan una necesidad de buscar la verdad sobre ella y sobre sus hacedores. En su obra no vemos la historia que conocemos sobre la Revolución Mexicana, sino una historia que cuestiona a la que conocemos. La literatura realiza esta función crítica y humana, con imaginación e intuición, con los hechos y los que no fueron los hechos, que a veces los historiadores, debido a su afán por los datos y hechos, suelen ignorar. Félix C. Ramírez, al responder sobre ¿quiénes son los verdaderos revolucionarios?, dice:

> En nuestro concepto para que un militar merezca el título de "revolucionario", es necesario, o haber muerto en defensa del pueblo: de los obreros, de los campesinos, de los indígenas, o si no murió en la lucha, no haberse enriquecido aprovechando el

[11] Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 21.

> movimiento armado o el Gobierno revolucionario; porque aunque se haya levantado en armas en defensa de la clase desheredada, si al mismo tiempo buscó en la revolución su provecho personal, nada valen sus actos iniciales.[12]

Con respecto a los planes o alternativas de los revolucionarios, afirma Max Aub que a pesar de todos los "planes", el único que señalaba directivas específicas desde el ángulo social fue el firmado por Zapata. La Revolución Mexicana fue un auténtico alzamiento popular en busca de una vida mejor sin que supieran exactamente en qué consistía ni con qué medios alcanzarla.[13] Los textos rulfianos, igual que *Los de abajo*, hablan del mito de la Revolución Mexicana:

> La originalidad de la Revolución se debe a que no fue precedida de una verdadera teoría política. Evidentemente se encuentran, en los hermanos Flores Magón, algunos gérmenes de tipo teórico, pero su declarado anarquismo es contemporáneo o posterior a la gesta de Madero. Antes, en su lucha abierta contra la tiranía porfirista, no pasan de explayar sus buenas intenciones, su afán de justicia, su defensa de los pobres, su deseo de libertad.[14]

Otra ironía de la Revolución es que los revolucionarios quieren hacerla con el dinero de la clase contra la cual, se supone, se dirigía el movimiento. Es decir, uno de los objetivos del movimiento armado residía en acabar con el caciquismo que

---

[12] Félix C. Ramírez, *La verdad sobre la Revolución Mexicana*, prólogo de Napoleón Molina Enríquez, México, Indoamérica, 1944, pp. 131-132.

[13] Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 8.

[14] *Idem*, p. 7. Aquí, Max Aub se refiere al Anarquismo Magonista contemporáneo o posterior a Madero, pero el Anarquismo Magonista, más bien las doctrinas anarquistas magonistas, son anteriores a la gesta de madero. "Entonces la Revolución Mexicana, para tomarla en fecha reciente —para no remontarnos a los propósitos de la Reforma Agraria que alimentaron algunos de los constituyentes de 1857—, pues se puede decir, en términos generales, que tiene su primera manifestación en el Programa del Partido Liberal de 1906, y que en este sentido, pues, los Flores Magón tienen muchos méritos qué reclamar". Marte R. Gómez en la entrevista con James W. Wilkie, en James W. Wilkie y Edna Monzón de Wilkie, *México visto en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, 1969, p.81. Lo que sí es contemporáneo a la gesta de Madero, es la creación del plan llamado Manifiesto del Partido Liberal Mexicano, lanzado el 23 de septiembre de 1911 por Ricardo y Enrique Flores Magón, Librado Rivera y Anselmo L. Figueroa para invitar a la lucha anarquista, enarbolando la bandera roja al grito de "Tierra y Libertad". Este manifiesto exigía, entre muchas otras cosas, la expropiación de tierras a sangre y fuego, de hecho, continúa el camino iniciado con el programa del PLM en 1906 en Saint Louis Missouri. Véase Berta Ulloa, "La lucha armada", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 773-774.

asolaba toda la nación, dar fin a la hegemonía de los caciques, pero los revolucionarios se hallan a merced de ellos. Es Pedro Páramo, el cacique, quien promete ayudarlos en su lucha, irónicamente:

> —¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? —preguntó Pedro Páramo—. Tal vez yo pueda ayudarlos.
>
> —Dice bien aquí el señor, Perseverancio. No se te debía soltar la lengua. Necesitamos agenciarnos un rico pa que nos habilite, y qué mejor que el señor aquí presente (*Pedro Páramo*; pp. 124-125).

Lo que piensan aquí los revolucionarios nos remite a lo que piensan los del "El Llano en llamas". Uno de ellos afirma lo que le había dicho Pedro Zamora (personaje tomado muy probablemente de la vida real)[15]:

> Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos (*El llano en llamas*, pp. 88-89).

Aquí se refleja la ironía, mejor dicho, la sátira de la Revolución. Y en el párrafo siguiente nos muestra cómo el cacique manipula el movimiento mandando sus propios hombres a la revolución y prometiendo a los revolucionarios el apoyo económico. A la pregunta de Pedro Páramo de cuánto quieren para hacer la revolución, Casildo, uno de los revolucionarios, le dice:

> —Pos yo ahí al cálculo diría que unos veinte mil pesos no estarían mal para el comienzo. ¿Qué les parece a ustedes? Ora que quién sabe si al señor éste se le haga poco, con eso de que tiene sobrada voluntad de ayudarnos. Pongamos entonces cincuenta mil. ¿De acuerdo?
>
> —Les voy a dar cien mil pesos –les dijo Pedro Páramo--. ¿Cuántos son ustedes?

[15] Alberto Vital. *Juan Rulfo*. México. Tercer Milenio. CONACULTA. 1998, p. 16.

FALLA DE ORIGEN

—Somos trescientos.

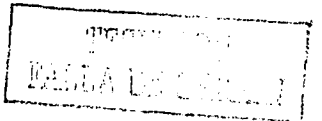
—Bueno. Les voy a prestar otros trescientos hombres para que aumenten a su disposición tanto los hombres como el dinero. El dinero se los regalo, a los hombres nomás se los presto. En cuanto los desocupen mándenmelos para acá. ¿Está bien así?

—Pero cómo no (*Pedro Páramo*, p. 125).

Así, pues, nos muestra la otra cara de lo que fue la Revolución: un engaño para el campesinado, un movimiento manipulado. Pedro Páramo —quien ejerce un papel determinante en la vida de los que habitan Comala— representa a otros terratenientes que desempeñaron un papel significativo en la vida social y política; el cacique se aprovecha de las circunstancias de los revolucionarios. Pedro Páramo se da cuenta de que la mejor manera de debilitar y hacer que fracase la Revolución es desde adentro, "participando" en ella, aprovechando la falta de ideas de los revolucionarios (que han hecho la revolución "porque otros lo han hecho también"), prometiéndoles el dinero (el doble de lo que pedían aunque nunca lo entrega) y sus hombres.

Los campesinos esperaban de la Revolución el bienestar anhelado, que habría igualdad, libertad, reparto de tierra; pronto sus esperanzas —una vez concluida la Revolución— se verían destrozadas. En realidad, las tierras estériles que les da el gobierno ("Nos han dado la tierra"), y que sólo unos cuantos poseen todas las tierras fértiles mediante el ejercicio de la violencia (como los Torricos en "La Cuesta de las Comadres"), son producto de la Revolución fallida. Sobre las falacias y fracaso de la Revolución, opina Orlando Ortiz:

Venustiano Carranza dijo "La revolución que transa, se suicida", y el caso es que ni siquiera fue que transara, sino asesinada en Tlaxcalantongo, en 1920, para luego rematarla con los tratados de Bucareli y sepultarla durante el callismo, con la creación



> del PNR, el abuelo del PRI: es decir, cuando toda posibilidad de un resurgimiento de la auténtica revolución se decapitó institucionalizando la "Revolución". Así que no es tanto que la revolufia se bajara del caballo para subir al cadillac, sino que dejara su carácter de revolución para hacerse una grandísima y esclerótica institución.[16]

Los caciques como Pedro Páramo, mediante su astucia, usaron el movimiento en su beneficio. Dice Pedro Páramo al *Tilcuate* (Damasio): "Ya viste pues de qué se trata, así pues ni necesitas mis consejos. Júntate trescientos muchachos de tu confianza y enrólate con esos alzados. Diles que les llevas la gente que les prometí. Lo demás ya sabrás tú cómo manejarlo" (*Pedro Páramo*, p. 126).

El reparto de tierras, la libertad, eran algunas de las premisas de la Revolución, además de que se esperaba un cambio radical en el sistema político, sustituyendo el viejo orden por otro nuevo, cambios en la Constitución (que sí tuvieron lugar con la Constitución de 1917); pero en otros campos, como en las estructuras de gobierno o en la repartición de tierras, no hubo mucho de que hablar.[17] Sobre la lucha armada, y su "instrumentalidad", dice Silvia Lorente-Murphy: "En México, aunque cronológicamente se la identifique con la caída de Porfirio Díaz en 1910, la Revolución, de hecho, nunca se concretó ya que no hubo un real cambio en las estructuras de gobierno, y tan sólo en una mínima parte se cumplió con las premisas revolucionarias".[18]

---

[16] Orlando Ortiz (prólogo y selección), *La violencia en México*, México, Diógenes, S.A., 1971, p. 15-16.

[17] Si tenemos en cuenta que la Revolución Mexicana ha sido calificada como esencialmente un estallido de la sociedad agraria, y vemos en este sentido "El llano en llamas" [...] la Revolución en su última etapa [...], alrededor de 1920, los grupos campesinos carecían de algún plan, como dice Lorenzo Meyer, "no tenían un programa coherente y una fuerza propia. Sus organizaciones agrupaban una minoría y rara vez se encontraban dirigidas por campesinos, pues en general sus líderes provenían de los sectores medios. En estas circunstancias, las demandas genuinamente campesinas no sólo no fueron claramente formuladas sino calladas, manipuladas, transformadas". Lorenzo Meyer, "La institucionalización del nuevo régimen", en *La historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 838.

[18] Silvia Lorente-Murphy, "La Revolución Mexicana en la novela", en *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, vol. LV, julio-diciembre, año 1989, pp. 847-857, p. 847.

TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN

Mediante las acciones propias de los revolucionarios se manifiesta que la Revolución les sirvió a muchos para robar[19], o más bien como aventura, para jugar a los toros: "Quemamos el Cuastecomate y jugamos allí a los toros. A Pedro Zamora le gustaba mucho este juego del toro".[20] La Revolución no tenía bien definida una ideología, plan o programa, sino que los revolucionarios se habían lanzado a la lucha armada, en parte, por causas personales[21], o porque "otros lo habían hecho"; y en parte, "en busca de una justicia y de una libertad de las que nunca habían gozado"[22], y pronto esta búsqueda de la justicia y de la libertad se convierte en una búsqueda de bienes, pretexto para robos, violaciones y violencia sin sentido. Se convierten en bandidos crueles, "hombres malvados"[23], dedicados a robar y violar a las muchachas de los pueblos, a saquearlos y matar los animales de los indios:

> A veces hasta se robaban las mejores muchachas que había en los pueblos para que él se encargara de ellas (*El llano en llamas*, p. 94).

Refiriéndose a Pedro Zamora, el cabecilla del "movimiento", en otra instancia, vuelve a decir el narrador-personaje, el *Pichón*:

> Me agarraron por otras cosas, entre otras por la mala costumbre que yo tenía de robar muchachas (p. 99).

---

[19] "No tiene ni qué, que era más fácil caer sobre los ranchos en lugar de estar emboscando a las tropas del gobierno". *El llano en llamas*, p. 90.

[20] "Allí hubo modo de jugar al toro. Se les habían quedado olvidados ocho soldados, además del administrador y el caporal de la hacienda. Fueron dos días de toros". *El llano en llamas*, p. 91.

[21] "—Si yo pudiera coger vivo a Pascual Orozco —dijo el güero Margarito—, le arrancaba la planta de los pies y lo hacía caminar veinticuatro horas por la sierra...

—¿Qué, ése fue el que mató al señor Madero? —preguntó el Meco.

—No —repuso el güero con solemnidad—; pero a mí me dio una cachetada cuando fui mesero del Delmónico en Chihuahua". Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 100.

[22] Max Aub, *op. cit.*, p. 8.

[23] "¡Vieja, queremos cenar, y que sea pronto! ¿Sales o te hacemos salir?

¡Hombres malvados, me han matado mi perro!...". Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 6.

TESIS
FALLA DE

Las crueldades y acciones "malvadas" hicieron que la gente se distanciara de ellos. los mismos campesinos se volvieron sus enemigos. Ya cuando estos bandidos buscaban paz era demasiado tarde:

> Hubiéramos ido de buena gana a decirle a alguien que ya no éramos gente de pleito y que nos dejaran estar en paz: pero, de tanto daño que hicimos por un lado y otro la gente se habia vuelto matrera y lo único que habiamos logrado era agenciarnos enemigos Hasta los indios de acá arriba ya no nos querian Dijeron que les habiamos matado sus animalitos Y ahora cargan armas que les dio el gobierno y nos han mandado decir que nos matarán en cuanto nos vean (*El llano en llamas* p 98)

Si la Revolución Mexicana tuvo alguna repercusión históricamente, así como plantea Rulfo en su narrativa, ésta fue limitada al centro, a la capital mexicana; los pueblos siguieron siendo marginados, privados de cualquier cambio deseado, por donde no pasó la Revolución, como opina Domingo Miliani:

> La revolución implantó sustanciales modificaciones en la capital nacional y de algunos estados. Más allá quedaron los pueblos por cuyos bordes pasaron cualquier madrugada unos hombres a caballo y se perdieron en las serranias Los testigos tempraneros de esos pueblos vieron pasar los hechos y la historia como algo misterioso, dentro de su parálisis provinciana. Por eso es común escuchar todavia el desgarrón de protesta en los lugares más apartados: "la revolución no pasó por aquí" [24]

En los textos rulfianos, varios de los acontecimientos tienen que ver en algún sentido con el fracaso de la Revolución: el fracaso del reparto agrario, la gran miseria campesina, la marginación de los campesinos, sus frustraciones, el abandono de los pueblos, la ausencia de justicia, la hegemonía estatal, la violencia y la rebelión cristera.

TESIS
FALLA

III.2. La guerra cristera: *Calles, "La Ley de México" contra Cristo, "El Rey de México".*

> *"Ninguna influencia interior ni exterior, inclusive los pujidos del Papa, será capaz de hacer variar la actitud de mi gobierno"* —declaró Plutarco Elías Calles, el presidente de México.[25]

El movimiento cristero se refleja en la narrativa de Rulfo desde la perspectiva de sus repercusiones, la violencia en la vida de los habitantes del campo (por el hecho de que la guerra cristera fue limitada mayormente al interior de la nación). Es decir, a Rulfo le interesa más el impacto de este movimiento en el mundo del campesinado. Realiza una introspección de las consecuencias de los hechos históricos mediante sus personajes. Es debido a este estilo subjetivo de narrar que los hechos históricos —en algunas instancias— suelen parecer, una recreación, a veces ahistórica.

El narrador jalisciense fue, parcialmente, testigo de las crueldades, así como de la violencia absurda de esta rebelión: "La noche que lo dejaron solo" y algunos paisajes de la novela se construyen sobre estos aspectos del conflicto religioso. En gran medida este conflicto es una prolongación del movimiento revolucionario, además de que es producto de otros problemas, como la falta de alguna reforma agraria, la precaria situación de los campesinos, la tensión entre el gobierno y la Iglesia católica. Si, por un lado, para los cristeros la cuestión era "defender" su religiosidad, por el otro, para el presidente Calles era "erradicar" el poder que ejercía la Iglesia. Las medidas tomadas por el gobierno de Calles ("Ley Calles" del 2 de julio

---

[24] Domingo Miliani, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Caracas, Monte Ávila, 1968, p. 53.
[25] *Cfr.* Luis Rivero Del Val, "Los Cristeros", en Orlando Ortiz, prólogo y selección, *La violencia en México*, México, Diógenes, 1971, p. 275.

de 1926) con el fin de "desfanatizar" a los seguidores de Cristo, significaron para los fieles católicos un intento de "descatolización" y, en consecuencia, los cristeros emprendieron un movimiento contra el carácter antirreligioso del régimen. Ellos que peleaban por su Dios y por sus creencias creían, por su fe religiosa, que su victoria estaba de antemano asegurada:

> ¿Quién contra Dios? Les preguntaban, a lo que tenían forzosamente que contestar: ¡Nadie![26]

Sobre el conflicto entre el Estado y la Iglesia (1926-1928) en la narrativa del escritor jalisciense, comenta Jorge Rufinelli:

> En cuanto a la época histórica, real, no por azar desarrolló la mayor parte de sus cuentos y buena parte de *Pedro Páramo* en un periodo de perfecta pero disimulada relación con sus temas. Ese periodo es el de la rebelión cristera (1926-1928) durante la gestión presidencial de Calles, cuando la Revolución que parecía haber aquietado los ánimos bélicos para ingresar en una etapa de afirmación institucional, inició un nuevo periodo armado. Podría decirse que se trata de otra revolución, o de un movimiento social circunscrito a una zona, y provocado por el problema concreto de la prohibición del culto público. La gente sale a pelear por "Cristo Rey".[27]

Pero lo que demuestra la narrativa rulfiana es que no toda la gente que salió a pelear por el derecho al culto público tenía idea de este derecho; muchos fueron a la guerra debido a la instigación de sacerdotes. En 1926, los obispos decían a los fieles:

> Si por vergonzosa cobardía desertáis de las filas, o cesáis en el combate, humanamente hablando estamos perdidos, y México dejará de ser un pueblo católico... Imitad a todos los verdaderos amantes de las libertades patrias que en todas las épocas de la historia han sabido mantenerse firmes en la brecha, hasta vencer o morir; imitad la constancia de los primeros cristianos... que murieron como buenos, logrando que su sangre fuese semilla de nuevos convertidos.[28]

---

[26] Cristóbal Rodríguez, *La iglesia católica y la rebelión cristera en México (1926-29)*, prólogo de Agustín Cue Canovas, México, La Voz de Juárez, 1960, p. 60.

[27] Jorge Ruffinelli, "Prólogo", en Juan Rulfo, *Antología Personal*, México, Ediciones Era, 1988, p. 20. [Tercera reimpresión, 1996].

[28] Tercera carta pastoral colectiva del 12 de septiembre de 1926. Citado en Jean Meyer, *La cristiada, la Guerra*

Y así lo hicieron los cristeros. En la novela, el Padre Rentería encarna la figura de esos sacerdotes alzados. Es un cristero que antes vivía a la merced de los caciques como Pedro Páramo y ahora pelea por "Cristo Rey": el Padre Rentería deja a Comala y se va "al cerro", a pelear al lado de los cristeros.

En los últimos fragmentos de la novela se muestra cómo los revolucionarios se convierten en los cristeros una vez que la Revolución se encuentra en su fase final. Cuando regresa *El Tilcuate* (Damasio), al que había mandado Pedro Páramo con sus trescientos hombres para que se juntara con otros revolucionarios con el fin de manipular la Revolución desde dentro, al "terminar" la Revolución y sin nada que hacer, expresa su deseo ante Pedro Páramo de pelear al lado de los cristeros, como lo ha hecho también el Padre Rentería, ya que además de que le gusta *cómo gritan*, cree que *así lleva ganada la salvación*. En su charla con Pedro Páramo dice:

> —Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.
>
> —Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.
>
> —Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él?
>
> —Eso no se discute. Ponte al lado del gobierno.
>
> —Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.
>
> —Entonces vete a descansar.
>
> —¿Con el vuelo que llevo?
>
> —Haz lo que quieras, entonces.
>
> —Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.
>
> —Haz lo que quieras (p. 150).

---

de los cristeros. México. Siglo XXI Editores. 1973. p. 13.

FALL

El relato "La noche que lo dejaron solo", situado en el periodo de las guerras cristeras, gira en torno de un personaje joven llamado Feliciano Ruelas, quien acompaña a sus tíos, Tanis y Librado; éstos van a unirse con otros cristeros en la lucha contra los federales y son asesinados; el joven personaje sobrevive. Los dos viejos representan a la mayoría de los cristeros que igual que ellos fueron capturados y ahorcados por los soldados del gobierno. En este cuento se muestra la guerra entre dos facciones: el gobierno y la Iglesia. Pero en el fondo el autor da imágenes de una violencia absurda, una guerra cruel sin efectos positivos; de hecho, se trata de mostrar las dos dimensiones del conflicto: el poder totalitario del gobierno, mostrando la violencia insensata de las tropas gubernamentales (ya que al primero que encuentren lo matarán para completar la cuenta) y las reacciones violentas por parte de los fieles una vez "impedido su derecho al culto". Es decir, Rulfo proyecta las dos caras del movimiento, por un lado, las "convicciones" de los cristeros, quienes en nombre de Dios se han levantado en armas y creen que necesitan salvar a Cristo ("¡Viva Cristo Rey!") quien a su turno los salvará a ellos y, por el otro, la ley arbitraria por parte del gobierno. Cuando el protagonista del cuento, Feliciano Ruelas, no aparece ante los soldados, uno de ellos comenta: "Mi mayor dice que si no viene de hoy a mañana, acabamos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes" (p. 129).

El movimiento religioso fue, en parte, una de las consecuencias revolucionarias, debido a que las reformas agrarias aún seguían pendientes. William Rowe se refiere a la Reforma Agraria y al fracaso de la Revolución con respecto al surgimiento del movimiento cristero.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

> It would be more accurate to say that the Mexican Revolution had not solved the problems (such as endemic poverty) of the traditional peasantry, and the subsequent reforms (such as Agrarian Reform and the capitalization of agriculture) tended to exacerbate these problems, which are the soil upon which the Cristero revolt was able to grow.[29]

Aunque Rowe se refiere aquí a la Reforma Agraria como causa del movimiento religioso, en el fondo está señalando el fracaso o más bien la ausencia de la misma, la cual se encarna en dicho movimiento, puesto que la miseria campesina, la marginación (producto del fracaso de la repartición de las tierras) y las frustraciones acumuladas del pasado (de la Revolución, en particular) necesitaban cualquier señal para su manifestación, y la manera que encontró la gente rural fue mediante la violencia, mejor todavía por su carácter religioso ya que, "así tiene uno ganada la salvación". Pero la causa elemental de dicho movimiento fue la diferencia entre el Estado y la Iglesia durante la presidencia de Calles, considerado por muchos como progresista e inclusive socialista[30]. Aunque las tensiones se venían acumulando desde tiempo atrás, no sólo desde 1917, sino desde Las Leyes de Reforma.[31] En realidad "ya llovía sobre mojado", como dice Cristóbal Rodríguez:

> El movimiento de rebeldía había empezado a incubarse hacía muchos años. Las Leyes de Reforma ya incorporadas a la Constitución de 57 y ésta refundida y ampliada en sus principios liberales en la *Carta Magna* de Querétaro, puesta en vigor en 1917, que colocaban a la Iglesia Católica en situación desventajosa para sus fines de dominación y le arrebataban los antiguos privilegios y preponderancia, fueron la

---

[29] William Rowe, *Rulfo: El llano en llamas*, Londres, Grant and Cultler Ltd, p. 21. [Sería más acertado decir que la Revolución Mexicana no había solucionado los problemas (como la pobreza endémica) del campesinado tradicional, y que las reformas posteriores (como la Reforma agraria y la capitalización de agricultura) contribuyeron a exacerbar estos problemas, los cuales son la tierra fértil en que la revuelta Cristera pudo surgir]. La traducción es mía.

[30] *Cfr.* Lorenzo Meyer, "La institucionalización del nuevo régimen", en *La historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 828.

[31] Las Leyes de Reforma (1859-1860), dictadas por Benito Juárez, establecieron la separación de la Iglesia y el Estado. *Cfr.* Berta Ulloa, *Historia de la Revolución Mexicana, 1914-1917*, México, El Colegio de México, 1983, p. 418.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

causa fundamental para que los clérigos se sintieran defraudados y se empezaran a llamar 'perseguidos'.[32]

La tensión se agravó durante el gobierno de Obregón, el cual, lo mismo que el de Calles, "*rechazaban a Cristo* y consiguientemente *al vicario de Cristo*".[33] Pero durante el régimen de Calles la tensión se convirtió en crisis. Su gobierno prohibió la enseñanza religiosa en las escuelas, inclusive cerró las escuelas y los conventos en respuesta al desafío de los arzobispos, como es el caso del Arzobispo José Mora y del Río, quien años atrás había hecho una declaración contra la Constitución de 1917, y al reafirmar la validez de sus observaciones originales provocó al régimen callista, que ya se veía bajo las tensiones previas.[34] Las reacciones de Calles resultaron en medidas anticlericales que provocaron contra-rreacciones por parte de las autoridades eclesiásticas y, como era de esperarse, empezó la movilización de la masa católica bajo la dirección de dichas autoridades. El impacto de las movilizaciones, así como la suspensión de cultos, tuvo repercusiones inmediatas, particularmente en la población rural, por el hecho de que para un buen número de mexicanos, fundamentalmente del campo, la Revolución —como afirma Lorenzo Meyer— sólo había significado inseguridad y destrucción sin ningún efecto positivo en su forma de vida; de ahí que el resultado de la política anticlerical les pareciera un nuevo agravio y decidieron reaccionar.[35] La política anticlerical, en la cual se prohibía cualquier enseñanza religiosa o manifestación del culto, produjo reacciones no sólo en los "católicos fanáticos", sino también en la mayoría de los campesinos, y aunque

[32] Cristóbal Rodríguez, *op. cit.*, p. 22.
[33] Aquiles P. Moctezuma, *El conflicto religioso de 1926. Sus orígenes, su desarrollo, su solución*, México, Editorial Jus, 1960, tomo I, p. 292.
[34] Lorenzo Meyer, *op cit.*, p. 829.
[35] *Idem.*

la rebelión tuvo su fin, casi, con los arreglos firmados entre el presidente Portes Gil y el Obispo Ruiz y Flores, pero los problemas no, mucho menos de la Iglesia. Y los fracasados y olvidados de la Revolución, engañados en este conflicto religioso, seguían con sus anhelos eternos: una parte de las tierras.

III.3. El Reparto Agrario: *Nos han dado el infierno, la tierra está allá arriba.*

El tema de la repartición de la tierras se presenta de manera constante en la narrativa rulfiana. Es a través de éste que el narrador expone otros problemas rurales. Además, los personajes de Rulfo no son los pobres indios, sino los campesinos mestizos que luchan por las tierras y fracasan, los marginados y alejados del Centro, como los habitantes de Luvina.

"Nos han dado la tierra" plantea el fracaso del reparto agrario, que encarna otros problemas relacionados con las desigualdades, pobreza, marginación del campesinado (raíz de la violencia social). Una de las propuestas de la Revolución fue la repartición de tierras, que se había quedado pendiente desde tiempo atrás, desde el periodo de colonización y, aún hoy sigue pendiente. Es decir, aunque el latifundio y el peonaje que existían antes de 1910 hayan desparecido, la meta principal de la reforma agraria, la de entregar la tierra a los campesinos que carecían de ella, no ha sido cumplida efectivamente o más bien, como dice Rodolfo Stavenhagen Gruenbaum, "debido principalmente al crecimiento demográfico, esta meta ha sido cumplida solamente a medias, y es en este sentido que se puede hablar aún de la

vigencia de la reforma agraria".[36] Pero no sólo es el crecimiento demográfico, sino que existen otros factores, como la incapacidad de los gobiernos posrevolucionarios de entender la esencia del problema campesino, y de ahí, sus fracasos al aplicar la reforma agraria. Rulfo, en este relato, muestra la ironía de esta repartición. El gobierno sí les ha dado la tierra, pero las tierras estériles, "tanta y tamaña tierra para nada" (p. 11). Es el "Llano grande" que les han dado a los campesinos, pero este "Llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos, ni pájaros. No hay nada" (p. 11).

En el cuento "La Cuesta de las Comadres", se plantea otra dimensión del problema de la tierra: los campesinos sí poseen unas tierras, pero son obligados a abandonarlas, debido a la violencia ejercida por los Torricos. Como ocurre a menudo, los más fuertes se apoderan de las tierras. A propósito, escribe Leticia Algaba:

> México, como país que se encamina a un destino mejor, se enfrenta a problemas sociales graves, que su Revolución aún no resuelve. El clima de la novela mexicana se ve afectado, como es natural, por todos esos problemas; además notamos un cierto sentido de frustración, tal vez, porque los ideales revolucionarios no han sido del todo satisfactorios y porque muchos de ellos todavía no se cumplen.[37]

El reparto agrario, uno de los fundamentos de la Revolución (el grito de Zapata: "Tierra, Libertad y Justicia"), fue ignorado; "la Revolución Mexicana, con Madero, ignora la razón de su destino: el de la resolución del problema agrario."[38] La reivindicación de la tierra, que se hace en el artículo 27 de la Constitución, es en el fondo, una reivindicación del hombre del campo, de los campesinos. En 1917, la Constitución, mediante artículo 27, pretendió resolver los problemas de la tierra. Pero

---

[36] Rodolfo Stavenhagen Gruenbaum, *op. cit.*, pp. 1-2.
[37] Leticia Algaba Martínez, "Notas sobre la novela en los últimos años", en *Armas y letras*, Revista de la Universidad de Nuevo León, núms. 1-2, año 5, Segunda Época, enero-junio, 1962, p. 6.
[38] Max Aub, *op. cit.*, p. 13.

la reforma, nacida de la Revolución Mexicana, no tenía desde el inicio un programa definido o lineamientos claramente establecidos.[39] Y aunque los gobiernos posrevolucionarios mostraron ánimos de justicia social, ninguno de ellos (Cárdenas lo realizó en gran medida) pudo llevar a cabo dichas reformas efectivamente. La distribución de las tierras —ignorada durante el periodo de Madero y no realizada en el régimen de Carranza— habría de comenzar auténticamente con la política agraria del presidente Obregón, quien representaba el pensamiento y la acción de carácter revolucionario, en aspectos sociales como el agrarismo y el laborismo.[40] Pero ni los esfuerzos ni las intenciones obregonistas produjeron los cambios en cuanto a la cuestión agraria. En realidad, sería durante el régimen cardenista —segunda mitad de 1935 y principios de 1938— en el que se acelera el proceso de la reforma agraria. Pero ni Cárdenas ni sus sucesores, como demuestran los textos rulfianos, supieron llevar a cabo esta repartición como esperaban los campesinos, ya que las tierras que concedieron los terratenientes, así como muestra el relato, fueron tierras estériles, como dicen los personajes de Rulfo: "¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?" (*El llano en llamas*, p. 10). Estos personajes representan a millones de campesinos que se quedaron con las tierras infecundas. Con esto no se pretende sostener que Cárdenas haya fracasado del todo, dado que en algunas partes del estado de Michoacán sí hubo entrega de tierras fértiles. Pero en el cuento "Nos han dado la tierra", Rulfo habla del mito de este "socialismo mexicano", de la reforma agraria durante el período de Cárdenas. Nada ha cambiado

[39] Rodolfo Stavenhagen Gruenbaum, *op. cit.*, p.4.

[40] El presidente Álavaro Obregón es visto por algunos analistas (Adolfo Gilly, entre otros) como el autor de una nueva base política del poder social burgués, "el modelo al que se han apegado todos los gobiernos mexicanos

en la situación, estos campesinos reciben tierras donde no crecería nada, que no servirían para nada, pues no había agua: "ni siquiera para hacer un buche..." (p. 12).

En la mayoría de los cuentos de Rulfo el universo campesino tiene una presencia elemental, sin embargo, "Nos han dado la tierra", en cuanto al problema agrario, viene siendo el eje de la narrativa rulfiana. El relato, un monólogo, situado en una época histórica, el mundo posrevolucionario del régimen de Lázaro Cárdenas, gira en torno a unos campesinos cuyo único anhelo es poseer una parte de la tierra y cómo este derecho es negado por parte del gobierno. La cuestión agraria, la desigualdad y la actitud de los campesinos ante un gobierno que no ha cumplido su deber aparecen con todas sus dimensiones y con todas sus contradicciones.

III.3.1. "Nos han dado la tierra"

Este relato muestra cómo los sueños de los campesinos de tener un pedazo de tierra, no sólo no se cumplieron, sino que se vieron burlados por los representantes del Gobierno: "No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos" (p. 12). El narrador, por un lado, habla de las aspiraciones de los posrevolucionarios de poseer tierra fértil, no "este puro pellejo de vaca que se llama el Llano", y por el otro, refleja la negatividad de los representantes del gobierno, aliados de los terratenientes, que se burlaran de los campesinos y de sus esperanzas.

---

posteriores". Véase John Gledhill, *Casi nada, capitalismo, estado y los campesinos de Guaracha*, México, El Colegio de Michoacán, 1993, p. 134.

Los personajes rulfianos no son pesimistas sino realistas y la realidad los ha convertido en escépticos. Una vez acabada la Revolución, los ex-revolucionarios, campesinos en su mayoría, no hallan ninguna alternativa, además el gobierno ya les ha quitado las armas, y tampoco tienen sus caballos.

> Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie. Antes andábamos a caballo y traíamos terciada una carabina. Ahora no traemos ni siquiera la carabina (*El llano en llamas*, p 11).

Bajo esta circunstancia no les queda más que aceptar lo que viene de *arriba* (del Centro). Es decir, están obligados a aceptar la tierra que el gobierno les ha dado, no obstante su infertilidad. Ni siquiera pueden quejarse porque los burócratas no los dejan.

> —Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada: ni maíz ni nada nacerá. (*El llano en llamas*, pp. 12-13).

Pero el delegado no los escucha:

> —Eso manifiéstenlo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra (p. 13).

El delegado burla a los campesinos, consciente del hecho de que esos campesinos en su gran mayoría son analfabetos. Estos personajes —los cuatro campesinos— reflejan la agonía de los campesinos mexicanos de la época posrevolucionaria. No esperan nada del gobierno, no creen en sus promesas ni en la justicia social que el gobierno pretende traer. La Revolución no pudo acabar con el feudalismo porfiriano del todo y la política de los gobiernos posrevolucionarios fue instrumental en el

mantenimiento de aquel viejo orden. Los gobiernos venideros no pudieron llevar a cabo el reparto agrario, ni la justicia social con eficacia, así que una gran sección de la sociedad siguió marginada. El hecho es que los gobiernos posrevolucionarios no pudieron alejarse completamente de la relación (iniciada por Porfirio) con los latifundios. La Revolución al parecer fue una amenaza a esta relación, pero no logró acabarla. Ninguno de los presidentes posteriores salió completamente de ella, ni Carranza, ni Calles, ni Obregón; Cárdenas intentó alejarse de ella y cumplir con la promesa de repartir la tierra, pero la forma de hacerlo no dio los cambios esperados en muchos casos.

No hay dudas sobre las intenciones de Cárdenas en cuanto a la repartición de tierra, de justicia social, fue durante su régimen que más distribución de tierras tuvo lugar, pero las reformas cardenistas se cumplieron a medias ya que, como venimos reiterando, varios de los caciques entregaron las tierras —"duro pellejo de vaca"— donde no crecía nada y por este reparto de tierras, junto con otras reformas como la expropiación de los ferrocarriles nacionales y del petróleo, la campaña educativa, a Cárdenas se le tiene como el presidente socialista.[41] Sin embargo, en el fondo, los textos rulfianos suscitan muchas incógnitas sobre la forma en que se llevaron a cabo dichas reformas.

---

[41] Orlando Ortiz opina al respecto: Pues bien, ya estando Cárdenas en la presidencia, continua quizá por atavismo o inercia con vicios de los gobiernos anteriores. El mayor de ellos, a mi juicio, fue el insistir en el "socialismo a la mexicana" cuando no se tenía la más vaga idea de la esencia marxista-leninista, y menos aún cuando no se había preparado al pueblo para la aceptación cabal de ideas "exóticas", extrañas a su idiosincrasia, para que no confundiera la gimnasia con la magnesia y exclamara orondamente: "soy ateo gracias a Dios y a la Santísima Virgen de Guadalupe de los mexicanos, Reina de los cielos y etcétera, etcétera". Orlando Ortiz, *op. cit.*, p. 236.

> —Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes (p. 13).

Marjorie Becker ("El cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina") comenta sobre el mito del cardenismo y sobre su deseo de recibir la legitimación campesina:

> La necesidad que tenía de los campesinos para legitimar su gobierno llegó a cerrar el círculo. Esa necesidad de recibir la legitimación campesina se sintió tan fuertemente que los ideólogos cardenistas construyeron un mito. Según los educadores cardenistas lo promulgaron, el mito puntualizó que la revolución que había culminado en el cardenismo había sido hecha por y para los campesinos; que más que ningún otro presidente, Cárdenas satisfizo las necesidades de los campesinos a través de la reforma agraria y de sus programas culturales.[42]

Es en esta perspectiva que a Rulfo lo consideramos un gran crítico de las reformas agrarias. En efecto, él es visto no sólo como el gran crítico de la repartición de tierras, emprendida por el régimen cardenista, sino que es considerado por encima de varios escritores de izquierda, como José Revueltas, uno de los más comprometidos. Afirma Evodio Escalante: "Ni Mancisidor, ni Revueltas, ni Juan de la Cabada. El gran crítico del cardenismo habrá de ser Rulfo."[43] Su cuentos "Nos han dado la tierra" y "La Cuesta de las Comadres", en particular, reflejan esta visión crítica del reparto agrario. Un reparto que —como la Revolución— no se llevó a cabo debidamente y la poca repartición que tuvo lugar, las tierras buenas, se quedaron en las manos de los poderosos dejando a los pobres y débiles campesinos anhelando la tierra buena:

---

[42] Marjorie Becker, "El cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina", en *Relaciones*, vol. VIII, núm., 29, El Colegio de Michoacán, invierno de 1987, pp. 5-22, p. 19.
[43] Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 565.

> Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano (p. 12).

III.4. El gobierno y la actitud del pueblo

A lo largo de casi toda la narrativa de Juan Rulfo se refleja la imagen del gobierno ante el pueblo, de los gobernantes, que son presentados como si fueran "todopoderosos" pero que están lejos de los ciudadanos. Los dos relatos que mejor lo muestran son "El día del derrumbe" y "Luvina". También en parte la novela plantea este tema, es decir, la actitud del pueblo, víctima de la hegemonía del gobierno y de los caciques. Si el pueblo de Luvina es la víctima del gobierno, es marginado como tantos otros pueblos mexicanos, Comala es víctima del cacique, Pedro Páramo, que da muerte a los que viven en ella. Ambos poderes, el gobierno y los latifundios, son presentados como si fueran alguna divinidad. En muchas instancias vemos al gobierno a la merced de los terratenientes y ausente para aquéllos que necesitan de él. La relación entre los campesinos, caciques y el gobierno se puede ver en una cadena:

Gobierno — Latifundios — Campesinos — Bandidos

Bandidos — Campesinos — Latifundios — Gobierno

En "El día del derrumbe" se narra un banquete en honor del gobernador, que visita el pueblo Tuzcacuexco después de unos terremotos. Se habla del discurso del

gobernador, de una borrachera de la muchedumbre, de las canciones y de los aplausos. En el relato se plantea una sátira política mediante la actitud del pueblo ante este gobierno. Para Donald K. Gordon, la esencia del relato es la absurdidad de la conducta humana ante una tragedia. El crítico afirma que la ironía, el humor, la caracterización del gobernador, de Melitón, y del narrador mismo, son elementos importantes en la creación de este cuento que representa una crítica social[44], y dicha sátira y la crítica al gobierno se muestran mediante el estilo, el lenguaje usado por el narrador; es decir, las palabras que usa para describir y recordar lo que pasó a la llegada del gobernador y de la fiesta que le hicieron nos transmiten lo que piensan los habitantes del pueblo y cómo se burlan del discurso del gobernador. Desde el inicio del relato comienza el sarcasmo. En el siguiente párrafo se refleja en tono irónico la visita , y se burla de lo que puede hacer el gobernador:

> —... Bueno, unos pocos días después; porque me acuerdo que todavía estábamos apuntalando paredes, llegó el gobernador: venía a ver qué ayuda podía prestar con su presencia. Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado (*El llano en llamas*, p. 152).

El narrador está consciente de la ineficacia del gobierno y sabe que la visita al pueblo es una mera formalidad, que no va a ayudar en nada[45], y siguiendo con su sátira, habla de que lo importante de su visita no es que ayude en algo, porque no lo hará, sino nada más que la gente lo conozca.[46] La visita del gobernador no sólo no ayuda en nada a los damnificados del temblor, sino, peor aún, resulta en un banquete en

---

[44] Donald K. Gordon, *Los cuentos de Juan Rulfo*, Madrid, Colección Nova Scholar (Playor), 1976, p. 143.

[45] "La cuestión está en que al menos venga a ver lo que sucede, y no que esté allá metido en su casa, nomás dando órdenes" (*El llano en llamas*, p. 152).

[46] "En viniendo él, todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído la casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido. ¿O no es así, Melitón?" (*El llano...*, p. 152).

que los pobres habitantes tienen que gastar su dinero. En su habitual narración satirica pregunta el narrador:

> —Oye, Melitón, ¿como cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador?" (p. 152).

En efecto, la ironía está en el hecho de que la visita del político y de sus acompañantes que *cayeron por allí*, en el pueblo, en lugar de representar algún tipo de apoyo, resulta en el futuro empeoramiento de la condición de los habitantes, ya que ellos dejan de arreglar sus casas caídas y tienen que hacer una fiesta en su honor. La parodia de la política estatal, la sátira del orden social, se ve a lo largo del relato. Yvette Jiménez de Báez también se refiere a la denuncia del orden político, de un sistema político que no ejerce su función:

> La desgracia colectiva pone en evidencia un sistema político enajenado de su función. Se carnavaliza paradójicamente la desgracia colectiva en una fiesta presidida por la figura y el discurso grotesco del gobernador y un pueblo que convierte su desgracia en pasiva servidumbre.[47]

Rulfo, mediante sus personajes, parodia el discurso en este relato; la política del Estado, la satiriza. Pero no sólo esto, sino que, mediante la ignorancia de los habitantes de Tuzcacuexco, se satiriza también a la historia y a sus héroes; el narrador habla de la distancia entre esos habitantes y la historia nacional:

> Y habló: Y no cabe duda de que se las traía. Habló de Juárez que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez, pues nunca nadie nos había podido decir quién era el individuo que estaba encaramado en el monumento aquél. Siempre creíamos que podía ser Hidalgo o Morelos o Venustiano Carranza, porque en cada aniversario de cualquiera de ellos, allí les hacíamos su función. Hasta que el catrincito aquel nos vino a decir que se trataba de don Benito Juárez (p. 154).

---

[47] Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, México, El Colegio de México FCE, 1990, p. 79.

El narrador, mediante esta parodia y satirizando el discurso, expone la visión de los personajes ante las realidades políticas, de las actitudes y acciones de los gobiernos posrevolucionarios y cómo la ignorancia campesina (producto de la política) contribuye en la hegemonía y la prepotencia burocrática. El pueblo no sólo es la víctima del gobierno, sino también tiene que hacer ofrendas a él como si fuera alguna deidad o divinidad. En realidad, el "culto a la personalidad" tiene una tradición en México, desde la Revolución. Dice Paz al respecto:

> Toda revolución desemboca en la adoración a los jefes: Carranza, el Primer Jefe, el primero de los césares revolucionarios, profetiza el "culto a la personalidad", eufemismo con que se designa la moderna idolatría política. (Ese culto, continuado por Obregón y Calles, aún rige nuestra vida política, aunque limitado por la prohibición de reelegir a los presidentes y otros funcionarios.[48]

Y aun en su función del "poder divino", el gobierno no hace ningún "milagro", no escucha las peticiones de los campesinos ("Nos han dado la tierra") como no escucha la Virgen la petición de Tanilo ("Talpa"). La irresponsabilidad del gobierno y la explotación campesina se reflejan en el comentario del narrador:

> La cosa es que aquello, en lugar de ser una visita a los dolientes y a los que habían perdido sus casas, se convirtió en una borrachera de las buenas (p. 154).

Otro relato que plantea la "relación" entre el pueblo y el Estado, el interior y el centro, el *abajo* y el *arriba*, es "Luvina". Dijimos la relación, pero este cuento refleja las actitudes de los habitantes de Luvina ante la ausencia estatal. En dicho relato un hombre cuenta sus experiencias del viaje que hizo quince años atrás al pueblo. El

[48] Octavio Paz, *op. cit.*, p. 158.

lector se entera de lo que ocurre o lo que ya sucedió en Luvina, de las vidas de los habitantes de este pueblo, de sus actitudes, de sus tradiciones, en él se hace presente la relación del pueblo con el gobierno. A través del narrador (un maestro fracasado) y sus experiencias con los habitantes de Luvina, se habla de cómo el gobierno ha abandonado a su pueblo, los campesinos están fuera de la cultura estatal. En "Luvina" los habitantes ya conocen bien al gobierno:

> —¿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 de la madre del gobierno (p. 122).

y es por eso que rechazan la propuesta del maestro. El profesor que visita Luvina lo confirma, ya que el gobierno se preocupa de ellos sólo en caso de algún "crimen":

> Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus 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*, p. 122).

En varios de los cuentos se ve la arbitrariedad del poder, como en "El hombre" o "En la madrugada". El gobierno ("El señor ese") manda a matar a aquellos que hacen alguna fechoría ("Luvina") o manda a capturar a hombres cuya culpabilidad no ha sido probada ante la ley, como en el caso del borreguero ("El hombre") o de Esteban ("En la madrugada"). Los personajes en su mayoría son víctimas del Estado, víctimas de estar cerca del crimen y, por lo tanto, culpables. "La noche que lo dejaron solo" refleja cómo las tropas federales quieren matar al que venga primero para completar la cuenta, sin que les importe si es un cristero o no, en "El hombre" el Estado busca el culpable de un crimen, y si no lo encuentra, aprehenden al primero

que ven, aunque sea aquél (el borreguero) un testigo del crimen. Y si el presunto culpable tiene algunos antecedentes mejor aún, como en el caso de Esteban, que no tenía una buena relación con la víctima. El Estado no tiene que probar la culpabilidad de los presuntos culpables, sino ellos su inocencia. De hecho, al momento de la detención la ley los considera como culpables y, por eso, los detenidos llegan a considerarse a sí mismos como culpables de algo que no se acuerdan. El Estado ejerce su propia violencia.

Los personajes de *El llano*... no hablan contra el gobierno —aunque éste les entrega a los campesinos las tierras "deslavadas"— porque están conscientes de su sordera: "No se puede contra lo que no se puede" ("Nos han dado la tierra", 13), más bien, se rien de él ("Luvina"); el Sistema les da risa. No protestan ni se manifiestan contra el Estado ("Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro"). Lo único que hacen es quejarse contra sí mismos, contra el Llano, no se revelan en contra del Poder porque ya han hecho esto en el pasado: La Revolución. Fracasaron, y por eso, quizá, están callados. Se les acabaron hasta las ganas de hablar ("Nos han dado la tierra").

Otro poder es el del cacique, complementario del poder estatal. Tanto es su poder que si se cruza de brazos como hace Pedro Páramo, el gran cacique, pueblos como Comala mueren de hambre. ("Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre"). Hay una dependencia total de los campesinos frente a la figura paternalista: el Estado en un caso y el cacique en el otro. Si *Pedro Páramo* muestra el poder del cacique, que da muerte a un pueblo como Comala, "El día del derrumbe" presenta la adoración de la Autoridad como si se tratara de alguna divinidad, es decir, el Estado mexicano como poseedor de algún poder "sobrenatural". En "Nos

han dado la tierra" la ceguera y la sordera del delegado, el representante del Estado: en "Luvina" se muestra el abandono de sus hijos por parte del Estado: la marginación de los pueblos y la indiferencia de sus habitantes hacia el gobierno, al cual, por cierto, lo conocen y bien:

> Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno (*El llano en llamas*, p. 122).

III.5. Violencia

Uno de los elementos más importantes en las obras de Rulfo es el tema de la violencia, un rasgo dominante de la cultura mestiza y de la sociedad rural mexicana de la que habla el narrador jalisciense. La raíz de esa violencia puede buscarse en la realidad del país durante el proceso revolucionario y posrevolucionario, en el poder o más bien en la dominación de un grupo por el otro. La violencia se narra desde la perspectiva de los personajes, a partir de las repercusiones que ella tiene junto con otros asuntos sociales en la vida y la visión de los personajes.

> La novela de la Revolución colonizó "un espacio literario" pero en él se instaló el fatalismo de la violencia de "los de abajo"; Rulfo heredó la percepción críticamente negativa de aquella literatura, pero su punto de vista fue otro. En vez de contemplar y contar la violencia de 'los de abajo' desde la perspectiva aculturada de los sectores medios, la observó y la describió desde el punto de vista de sus personajes.[49]

La condición de los personajes está fundamentalmente marcada por la violencia: tanto la interna como la externa. Con violencia interna nos referimos a la

[49] Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, pp. 28-29.

violencia que se presenta como un rasgo inherente e inseparable del ser humano, el hombre como un ser esencialmente destructivo; mientras que la violencia externa se refiere a los factores sociales que la producen, se exhibe como un rasgo de la sociedad mexicana, producto, en gran medida, de factores sociales, como es el caso de la Revolución. Aquí trataremos de ver principalmente la violencia en su dimensión social, como producto de un orden social y político.

La mayoría de los personajes rulfianos viven en un estado primitivo, sin ley, sin ninguna esperanza de alguna justicia y, debido a esto, junto con otras causas, como la necesidad, el odio, el miedo, el enojo, la defensa propia, etc., predomina la violencia en casi todos los cuentos, así como en la novela. Con la presencia de ella se refleja una sociedad injusta y cruel, en donde para que uno viva otro tiene que morir. En este sentido, tal pareciera que los personajes rulfianos fueran seres primitivos dispuestos a matar o morir en cualquier momento. Pero la muerte llega casi siempre sin aviso, la mayoría de las muertes son instantáneas para las víctimas, sin aviso, y donde hay aviso hay una resistencia ante la muerte, como en el caso de Juvencio Nava: "¡Diles que no me maten!".

Casi todos los personajes son víctimas de la violencia y al mismo tiempo son verdugos, son asesinos potenciales, aunque unos no hayan matado y otros sólo lo hayan deseado. Incluso el que anda pidiendo que no lo maten, mató ("Díles que no me maten"); el que no mató, dice que hubiera matado sin ningún remordimiento ("El Hombre"), otro no mató pero deseó hacerlo ("La herencia de Matilde Arcángel"). Y hay algunos que son asesinos aunque no hayan usado la violencia directamente, como los amantes en "Talpa". Hay un constante deseo de venganza y una lucha

continua por sobrevivir. Los personajes de los cuentos de Rulfo, dice Manuel Durán, están demasiado ocupados en sobrevivir, en luchar, defenderse o atacar, para poder sentir piedad, remordimiento o melancolía.[50]

La violencia, casi siempre, se convierte en una "necesidad" por diferentes razones; cuando los asesinos no están convencidos, están obligados a matar. Los factores que causan la violencia, como ya mencionamos, son varios: la venganza en "¡Díles que no me maten!" y en "El hombre"; condiciones sociales en "La noche que lo dejaron solo" y en "El llano en llamas"; la pobreza en "El paso del norte"; el deseo amoroso en "Talpa"; mientras que en otros relatos son el odio y los rencores, provocados por situaciones momentáneas, como en "La herencia de Matilde Arcángel", en "Acuérdate", en "Anacleto Morones", en "La cuesta de las comadres", así como en la novela, por ejemplo, el asesinato de Pedro Páramo por Abundio Martínez. En el relato "En la madrugada" no hay pruebas suficientes que señalen hacia un asesino, y por eso es difícil ponderar sobre las causas del asesinato de don Justo. La hipótesis (de la que no estamos convencidos) que señala a Esteban como el asesino se refiere al odio, la explotación y la defensa propia como factores del asesinato de don Justo. Y en el caso de "No oyes ladrar los perros", aunque la causa aparente de la violencia es el robo, no se sabe con exactitud la causa por la que mató Ignacio a su padrino. La única información que nos suministra el padre refiriéndose al asesinato es cuando dice: "A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted" (pp. 148-149).

---

[50] Manuel Durán, "Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida", en Enrique Pupo-Walker, dirección y prólogo, España, Editorial Castalia, 1973, 196.

III.5.1. Los caminos de la venganza

> —... Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el pálpito de que en cualquier rato me matarían (*El llano en llamas*, p. 110).

"¡Díles que no me maten!" la frase, así como el título, expresan la obsesión del personaje, Juvencio Nava, por la vida, y la agonía de ver la muerte más cerca, ver el pasado como si fuera el presente. Nada ha cambiado en treinta y cinco años y nada ha pasado para acabar su sufrimiento, todo sigue igual, sigue huyéndo de la muerte: "Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida" (p. 105). El deseo de vivir del personaje es tan fuerte que deja ir todo; esto se ve reflejado en el siguiente párrafo:

> Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla...Dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar (p. 105).

El relato nos transmite el deseo de un hombre por vivir y, en segunda instancia, nos habla de la falta de un orden legal que produce el sentido de la venganza primitiva. Dicho relato muestra el intento por parte del protagonista de huir de la muerte violenta, la persistencia del deseo de vivir de Juvencio Nava: "Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues". (p. 101).

La ausencia de la ley —o más bien el hecho de que el sistema judicial sea corrupto— es una de las causas de la violencia. El hijo quiere vengarse porque el asesino sigue vivo; el asesino, en este caso Juvencio Nava, ha estado sobornando al juez y a otros funcionarios para que lo sacaran de la cárcel y para que no lo persiguieran:

> No me valieron ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel. Todavía después se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían (p. 104).

Pero aquí la función de la ley no ha sido castigarlo sino perseguirlo con el objetivo de que pague el soborno cada vez que se pueda. La venganza existe porque la ley no funciona. En este caso es el hijo de la víctima quien se siente obligado a vengar la muerte de su padre. Se convierte en una necesidad psicológica por dos razones. Primero por el hecho de no encontrar al padre, la raíz:

> 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. Con nosotros, eso pasó (p. 109).

y segundo, porque no puede perdonar que el asesino siga viviendo:

> Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca (pp. 109-110).

En efecto, debido a esta violencia parece que la civilización es asunto del futuro para los personajes, y el futuro no es asunto de ellos. Cuando el hijo quiere vengar la muerte de su padre esto no quiere decir, reiteramos, que el hijo tenga necesariamente el amor hacia su padre, sino que es una necesidad propia (psicológica) del hijo, porque: "es difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos está muerta".

III.5.2. Matar para vivir

En varias instancias la violencia de los personajes en la obra de Juan Rulfo es producto de acciones momentáneas, junto con algún rencor, odio o miedo. En cuentos como "Anacleto Morones" y "La Cuesta de las Comadres" los asesinos no tienen ninguna predeterminación de matar, lo hacen debido a causas temporales, aunque sientan odio desde antes hacia sus víctimas. Y en el caso del narrador de "La Cuesta de las Comadres" vemos que ya poseía un carácter violento. El narrador del cuento mata a Remigio Torrico porque cree que su propia vida está en peligro: "Me espanté un poco cuando se me acercó y me gritó aquello casi a boca de jarro" (*El llano en llamas*, p. 23).

Remigio Torrico lo culpa de haber matado a su hermano, lo cual el narrador dice no haber hecho: "Supe cómo me echaba a mí la culpa de haber matado a su hermano pero no había sido yo" (p. 24). El narrador, cuando ve que Remigio Torrico agarra el guango y regresar hacía él, siente la amenaza en contra de su vida:

> Lo vi 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 (p. 25).

Por eso quiere defenderse buscando cualquier objeto que le sirva para protegerse de él, y de repente, al ver la aguja con la que estaba cosiendo su costal, siente una tremenda confianza en ella y en él mismo: "Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja" (p. 25).

En los cuentos de Rulfo es muy difícil concluir si la violencia es necesaria o ocurre a la menor duda, a la menor provocación. Estos personajes, en algunos

casos, parecen actuar más por intuición que por predeterminación, aunque el odio sea predominante en el asesino. El narrador ("La Cuesta de las Comadres") aunque no haya cometido asesinatos antes (es decir, antes de matar a Odilón Torrico), posee, igual que muchos de los personajes de *El llano en llamas*, antecedentes de actos violentos:

> ...y a veces hubiera querido ser un poco menos viejo para meterme en los trabajos en que ellos andaban (p. 20).

La frialdad y el carácter violento se muestran en sus propias palabras en los siguientes pasajes:

> Ése que está allí tirado parece estar muerto o algo por el estilo.
>
> Yo fui y le di una patada en las costillas para que se despertara; pero el hombre siguió igual de tirante (p. 21).
>
> Ya por último le di una última patada al muertito y sonó igual que si se le hubieran dado a un tronco seco (p. 22).

En otro cuento, "Anacleto Morones", Lucas Lucatero tampoco tenía planeado matar a su suegro, Anacleto Morones, pero cuando surge un momento de duda, una situación conflictiva, lo asesina. En este relato no se narra la acción del asesinato, sin embargo, el lector se da cuenta de lo que ocurrió en la narración de Lucas Lucatero. La causa al parecer es la cuestión del dinero, "vino aquí a reclamarme que le devolviera sus propiedades" (p. 189). Además de este conflicto temporal, no se puede rechazar la presencia de los rencores de Lucas contra Anacleto.

Tampoco le es necesario al asesino conocer con exactitud las pruebas para matar a su víctima, como vemos en "El hombre". La coincidencia es suficiente. Es

decir, no le es vital al asesino conocer con exactitud a su futura víctima, sino unos rasgos básicos o unas suposiciones le son más que suficientes para ejecutarlo:

> Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil (*El llano en llamas*, p. 35).

Y en el caso de que no pueda distinguir el asesino a su blanco, como ocurre en el mismo cuento con otro asesino que ahora es perseguido, prefiere matar a toda la familia, porque buscar a quien viene a asesinar le es complicado durante la noche y, por ende, acaba con toda la familia, pensando que entre ellos estará su víctima, aunque no lo está.

III.5.3. La actitud de los verdugos: piedad o crueldad

Hay diferentes actitudes, a veces de piedad y otras veces de crueldad, por parte de los victimarios. El segundo vengador de "El hombre", en lugar de matar de una vez al asesino de su familia cuando está a su alcance, disfruta el tiempo, la persecución, porque en la persecución siente el placer. Es que el placer del vengador está en disfrutar la muerte de la víctima, en la muerte prolongada, placer en el acto largo. Pero al mismo tiempo, sin que esto parezca contradictorio, hay otros que al momento de matar muestran alguna piedad, dándole a la víctima alcohol para que no sufra o haciendo que se muera pronto, "metiendo la aguja en el corazón". En otras palabras, al analizar las actitudes de varios personajes, parece como si carecieran de moral o de conciencia, aunque no se hace necesario verlos desde el cristal moralista.

En el cuento "La cuesta de las comadres", el personaje-narrador, amigo de los Torricos, al momento de matar a Remigio Torrico dice:

> 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 (*El llano en llamas*, p. 25).

Pero después, al sentir lástima por la víctima, mete la aguja en el corazón para que se muera pronto, sin sentir mucho dolor:

> Entonces vi que se le iba entristeciendo la mirada como si comenzara a sentirse enfermo. Hace mucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arriba del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí allí lo tenía, porque nomás dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto (p. 26).

Parece que estuviésemos viendo una crueldad refinada. En "¡Diles que no me maten!" se ven los dos aspectos diferentes del victimario y hasta parece paradójico, ya que, primero quiere que su víctima sufra, como otros vengadores: "¡Llévenselo y amárrenlo un rato, *para que padezca*, y luego fusílenlo". Y después muestra piedad por él: "Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache *para que no le duelan los tiros* (p. 110)".[51]

Otra dimensión de la violencia consiste en mostrarla como una parte inherente de la condición, o más bien, del carácter humano. La violencia se da en que la necesidad de vengarse es tan fuerte que los vengadores dejan los cadáveres desfigurados. Los cadáveres presentan un tipo de violencia extremadamente cruel, como si el objetivo del asesino no sólo fuese matar, sino destruir el cuerpo. Son espantosos los difuntos, tienen los ojos abiertos, como si estuviesen mirando su

[51] Las cursivas son mías.

propia muerte y espantados al verla. Murieron queriendo vivir, pidiendo vida, y no se enteraron de su muerte, y por eso, quizá, la están mirando. Juvencio Nava murió queriendo vivir y, de hecho, jamás vivió, temiendo morir.

No sólo se trata de la violencia, sino de una violencia brutal, donde algunos al morir muestran cuerpos agujerados; algunos son asesinados a machetazos, a pedradas, son ahorcados y condenados hasta que se sequen para que su cuerpo no encuentre reposo, con una aguja en el centro del corazón o con el cuerpo (la cara) desfigurado, como el de un cadáver de mucho tiempo, de algún animal; a tal grado, que ni siquiera los familiares lo pueden reconocer. Los personajes no tienen una identidad ni en la vida ni aún después de la muerte:

> Tu nuera y los nietos te extrañarán —iba diciéndole—. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron (*El llano en llamas*, p. 111).

En otra palabras, considerando la violencia y el grado de ella, en la obra de Rulfo uno no sólo tiene que ser difunto sino "bien difunto", no enterrado sino "bien enterrado":

> ¡Qué descanses en paz, Anacleto Morones!", dije cuando lo enterré, y cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: "No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas (p.190).

Los muertos deben ser bien muertos, reciben patadas aun después: "Ya por último le di una última patada al muerto..." (p. 22).

Los personajes de *El llano*... andan con cuchillos, machetes, pistolas y, en el caso de que no los tengan, lo que encuentren enfrente: agujas, cuernos, piedras.

Pero a veces no acuden a estos instrumentos, sino que utilizan la astucia, como en el cuento "Talpa".

Otra faceta de la violencia es que no están demarcados los victimarios ni las víctimas, por el hecho de que el victimario puede ser, y suele convertirse en la víctima, y viceversa, como es el caso de Juvencio Nava.

III.5.4. La injusticia social y la violencia

La Revolución no resolvió la condición de la gran mayoría en la medida que se esperaba, y la falta de una debida repartición de tierras agravó más la situación. Estos son otros tantos factores sociales que producen marginación, desigualdad, pobreza, frustraciones y violencia. Los personajes de Rulfo viven al hilo de la muerte debido a la situación social; como hemos señalado, la violencia es una de las consecuencias de esta situación socio-política. "Rulfo concede —afirma Alberto Vital— suma importancia, en su universo narrativo, a la lucha por la tierra, origen de la Revolución. El fracaso de esa lucha desencadena frustraciones y violencia".[52] El conflicto armado no dio ningún fruto a quienes participaron en él, sino sólo a aquellos que lo manipularon, por ende sus "realizadores" ahora se ven marginados y frustrados, acuden a la violencia (muchas veces inconscientemente) como un recurso para salir de esta marginación y desahogarse de la frustración, donde la violencia se presenta como una revolución interna de los personajes. Aunque, finalmente, también esta revolución interna, en lugar de mejorar su situación o

sacarlos de sus frustraciones, agrava más sus condiciones, obligándolos a que sean más marginados y frustrados.

El relato que mejor demuestra la violencia y el fracaso del reparto agrario es "La Cuesta de las Comadres", donde sí, aparentemente, hubo una distribución, pero las tierras, en una mayor parte, se quedaron en las manos de unos "Torricos", debido a la violencia que ellos ejercen:

> Y si no es mucho decir, ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que, cuando el reparto, la mayor parte de la Cuesta de las Comadres nos había tocado por igual a los sesenta que allí vivíamos, y a ellos, a los Torricos, nada más un pedazo de monte, con una mezcalera nada más, pero donde estaban desperdigadas casi todas las casas. A pesar de eso, la Cuesta de las Comadres era de los Torricos... No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era (*El llano en llamas*, pp. 16-17).

La mayoría se queda sin tierras, y en este caso, muchos son obligados a abandonar su pueblo no porque sean pobres, dado que en la repartición "a todos les tocó igual", sino debido a la violencia de los Torricos, los dueños de las mejores tierras. La gente en "La Cuesta de las Comadres", así como en *Pedro Páramo*, ha ido abandonando su pueblo no sólo debido a la naturaleza inexorable, sino también por la calamidad de los caciques, de los Torricos:

> Ya para entonces quedaba poca gente entre los ranchos. Primero se había ido de uno en uno; pero los últimos casi se fueron en manada. Ganaron y se fueron, aprovechando la llegada de las heladas: En años pasados llegaron las heladas y acabaron con las siembras en una sola noche. Y este año también. Por eso se fueron. Creyeron seguramente que el año siguiente sería lo mismo y parece que ya no se sintieron con ganas de seguir soportando las calamidades del tiempo todos los años y la calamidad de los Torricos todo el tiempo (p. 22).

---

[52] Alberto Vital, *op. cit.*, 18.

Rulfo muestra la violencia en todas su facetas. En el caso de Pedro Páramo, el cacique, es también mediante la violencia y el poder que éste logra apoderarse de todas las tierras, ya que según él "la tierra no tiene divisiones".

> —¿Con qué sale ahora el Aldrete?
>
> —Cuestión de límites. Él ya mandó cercar y ahora pide que echemos el lienzo que falta para hacer la división.
>
> —No te preocupen los lienzos. No habrá lienzos. La tierra no tiene divisiones. Piénsalo, Fulgor, aunque no se lo des a entender (*Pedro Páramo*, p. 49).

El poder y la violencia se ven cuando Pedro Páramo manda a Fulgor Sedano para "arreglar" los asuntos pendientes de las tierras, derrumbar los lienzos si es necesario, acusar a Aldrete de "usufruto", aunque Fulgor Sedano insiste en que Toribio Aldrete hizo bien sus mediciones y divisiones:

> —La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.
>
> —Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta.
>
> —Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso (p. 53).

Y después nos enteramos de que el asunto está arreglado mediante la violencia:

> —¿Está arreglado el asunto de Toribio Aldrete?
>
> —Está liquidado, patrón (p. 54).

Aldrete es liquidado, lo emborrachan y ahorcan[53].

[53] "... En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo: Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo" (*Pedro Páramo*, p. 44).

La violencia es un aspecto destacado en la obra de Rulfo, es a la vez causa y consecuencia de varios de los problemas sociales que se plantean en sus textos. No hay ni presente ni futuro, es el pasado que se repite y se vive. Las leyes no existen, y debido a esto predomina lo primitivo, es decir, por falta de leyes existe la noción de la venganza primitiva: ojo por ojo, diente por diente.

En conclusión, se puede afirmar que indudablemente está presente la realidad social mexicana en la narrativa de Juan Rulfo. No sólo se refleja la realidad, sino una crítica de varios de sus aspectos: son épocas históricas, especialmente de la primera mitad del siglo pasado. Aunque el narrador no siempre presente los datos históricos, la crítica está presente, implícita. Es decir, no es importante ver si menciona el régimen de Lázaro Cárdenas, pero está reflejada la ironía de su "socialismo", de la política agraria. Y pese a que no mencione el nombre de una región particular, o no describa en detalles los personajes, éstos son, como dice Arturo Souto Alabarce, "retratos exactísimos de campesinos verdaderos, de carne y hueso, que no siempre serán negativos".[54] En los relatos rulfianos se hace manifiesta la agonía de los campesinos mexicanos.

Tanto en *El llano en llamas* como en *Pedro Páramo* se manifiesta la realidad de una época, en este caso, de los periodos revolucionarios (los últimos años) y posrevolucionarios. Ambas obras se desarrollan en el campo mexicano con los trazos particulares del mismo: los levantamientos armados, los conflictos religiosos, los problemas agrarios, el abandono de los habitantes de los pueblos por parte del gobierno y, al mismo tiempo, la arbitrariedad y la hegemonía del Estado y de los

[54] Arturo Souto Alabarce, "Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *otros cuentos*", en *Ideas de México*, vol. I, núm. 4, año IV, marzo-abril, 1954, pp.182-184, p. 183.

caciques, la injusticia social, la marginación de los pueblos, la ausencia de las leyes y la presencia de la violencia.

> —¿Y las leyes?
>
> —¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. (*Pedro Páramo*, p. 53).

IV. PREMCHAND. VIDA Y OBRA. SUS ANTECEDENTES LITERARIOS

El estudio de la narrativa de Premchand es imprescindible para entender el surgimiento de la nueva narrativa o la narrativa moderna hindi. La crítica literaria se ha ocupado de casi todos los aspectos de su obra, considerándola, principalmente, como una novela realista. Pero, en general, han ignorado otros aspectos de su obra, como la forma en que revela la realidad social y cómo la mezcla con la visión subjetiva de ella, cómo se manifiesta la visión del mundo de sus personajes y cómo logra la universalización de los temas del campo indio, es decir, cómo el narrador mediante la condición de los campesinos indios logra descifrar la condición del hombre universal. Haremos en este capítulo un estudio panorámico de su más destacada novela, *Godan*, y el cuento "Kafan", analizando la temática de dichos textos, y en qué medida es realista y en qué forma se distingue de los novelistas anteriores, en cuyas obras se presenciaba el "costumbrismo". Analizaremos los aspectos de su vida, los antecedentes literarios, los autores que influyeron en su prosa y los aspectos de la realidad social en su novela.

IV.1. La vida de Premchand (Dhanpat Rai Srivastava)

Dhanpat Rai Srivastava (seudónimo, Premchand) nació en un pueblo llamado Lamhi en 1880, en una familia campesina. La pérdida temprana de la madre y después del padre afectó sumamente la vida del narrador indio. Su madre murió cuando él tenía

siete años y el padre cuando Premchand cumplía dieciséis. Se casó a los quince años.

La pobreza de la familia de Premchand lo obligó a trabajar para poder realizar los estudios básicos. Desde temprano se veía en él un gran interés por la lectura, devoraba los grandes libros de literatura, tanto india como extranjera. Su interés por la literatura se vio en el hecho de que a los 13 años ya conocía las novelas de Ratannath 'Sarsar', Mirza Rusva y Maulana Sarar.

Realizó los estudios superiores con las materias: inglés, persa e historia. Premchand comenzó su carrera literaria como novelista y crítico. En 1901 escribió su primer libro y después, en 1904, sus cuentos fueron publicados en la revista *Zamana*. El primer libro, colección de cuentos, *Soz-e-vatan*, fue publicado durante la época de la Primera Guerra Mundial y, en años posteriores escribió su primera gran novela, *Premashram*. Durante la década de los 30 emprendió la publicación de la revista *Hans*, la misma que alcanzaría el mayor auge entre las revistas literarias indias. También escribió guiones para películas, pero después dejó este trabajo, dado que a Premchand le interesaba más la vida campesina, y los productores, en cambio, querían el drama de los reyes, la historia de los héroes. Escribió un guión para la película *Majdoor* aunque, como dice Ram Bilas Sharma, "no tuvo la libertad de escribir el guión como lo hubiera querido".[1]

La vida de Premchand estuvo llena de sufrimientos; de hecho, en cuanto a los sufrimientos humanos, comenta Ram Bilas Sharma, la vida del escritor indio se

[1] *Cfr.* Ram Bilas Sharma. *Premchand aur unka yug*. Nueva Delhi. Rajkamal Prakashan. 1993. p. 27. De aquí en adelante toda la traducción de las citas es mía, al contrario, mencionaré el nombre del traductor.

parece a otro gran narrador, Gorki. Varios estudiosos (uno de ellos es Shyampriya Dwivedi) han señalado las similitudes entre ambos.[2]

La literatura de Premchand empezó en 1900 y terminó con su novela *Godan* en 1936, el año en que muere el escritor. En sus 36 años de vida literaria Premchand logró lo que ningún otro escritor en hindi: dar universalidad a los temas rurales indios. Para el narrador indio la literatura no era sólo una forma de entretenimiento, sino que tenía un propósito: la transformación (en el término de Luckás) de la sociedad. *Godan* refleja un compromiso del autor con su sociedad. Esta novela es el producto de la renovación literaria, no sólo en cuanto a las formas narrativas, sino también en el contenido, y esto se debe, en gran parte, a la influencia de otros escritores europeos. Leo Tolstoy y Gasworhty eran sus favoritos; inclusive el narrador indio tradujo partes de *Back of Methuselah*, *The Silver Box* y *Strife al hindi.*[3]

El narrador indio vivió en una sociedad y en un tiempo lleno de conflictos y problemas; desde que era joven vio las explotaciones (existentes en gran media aun hoy en dia) de los campesinos por parte de los terratenientes, los sacerdotes, los comerciantes. Y la preocupación por esta clase —por los de abajo— marginada y explotada, se veria reflejada en la narrativa de este escritor. En su obra se muestran los efectos de movimientos sociales de la época en la vida del hombre ordinario: el campesino.

Idem.

Vease Prabhakar Machwe, *Four decades of Indian literature*, Nueva Delhi, Chetana Publications, 1976, p. 107.

IV.2. La historia literaria

El cuento como género es un fenómeno literario reciente en la India, considerado por muchos como producto de los inicios del siglo XX; otros consideran su aparición a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En cuanto a su desarrollo y su forma actual, según K. Natwar Singh, "es en gran medida resultado del impacto del pensamiento y las ideas occidentales".[4] Hablando sobre el desarrollo del cuento moderno en la India y situándolo a principios del siglo XX, opina Gordon Roadarmel en el libro *The Literatures of India*:

> The modern Hindi short story, despite the presence of fiction in Sanskrit and Prakrit literature, and despite the early Hindi prose fiction in the nineteenth century, is considered by most scholars to be a twentieth-century development, with the first 'original Hindi story' being placed somewhere between 1900 and 1915. There seems to be a general scholarly agreement that the model for the modern Hindi story was a western one, transmitted to some extent by way of Bengali and Urdu. In the '20s, '30s, and '40s, stories were written extensively and were popular with readers; but few Hindi writers chose this genre exclusively, and few writers received critical attention for their stories equal to that given their poems or novels".[5]

El crecimiento de la novela en la India tampoco es de muchos siglos atrás, sino que parece haber comenzado en la segunda mitad del siglo XIX. Varios factores contribuyeron a su desarrollo, como las traducciones de novelas europeas o la llegada de las ideas modernas occidentales, así como los movimientos socio-religiosos que estaban teniendo lugar dentro de la nación. Con respecto a los factores en el crecimiento de la novela, dice Madan Gopal:

---

[4] K. Natwar Singh, (introducción), *Los cuentos de la India*, traducción al español de Diana Trujillo, Nueva Delhi, Consejo Indio de Relaciones Culturales, 1996, p. vi.

[5] Edward C. Dimock, Jr., ed., *The Literatures of India*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, p. 242.

> What started it was the renaissance brought about by various religio-social movements, including the Brahmo Samaj, Arya Samaj and the rise of Ramkrishna and Vivekananda, enlivened by the English novels as also novels translated from a few of the European languages.[6]

En cuanto a los antecedentes literarios de Premchand en hindi —dejando aparte a los novelistas de otros idiomas indios, como Bankim Chandra Chatterjee (*Anand Math*) en Bengali, Dr. Nazir Ahmed, Maulana Abdul Halim Sharar, Mirza Muhammed Hadi Rusva (*Umrao Jan Ada*) y Ratan Nath Sarshar (*Fasana-e-Azad*) en Urdu—, los novelistas más destacados fueron Bhartendu Harishchandra, *Purnaprakash aur Chandraprabha*, "la primera novela social en hindi"[7]— y Dewaki Nandan Khatri (*Chandrakanta Santai*). Otro gran novelista que, en efecto, siguió la tendencia establecida por estos dos últimos era Kishorilal Goswami: "who drew heavily on the richo storehouse of Sanskrit literature as well as of the English novels of his time to write on social, historical and romantic themes".[8] En dicho escenario literario aparece Premchand, quien en los siguientes años llegaría a considerarse el novelista más importante de la ficción hindi. Con *Soz-e-vatan* (1908), la colección de los cuentos escritos en la lengua urdu, comenzó la vida literaria de Dhanpat Rai Srivastava[9]. En los años posteriores empezó a escribir en hindi. En cualquier idioma que escribiese el narrador indio su conciencia poética y política no iba a variar. La primera gran novela escrita en hindi de Premchand, *Sevasadan*, se ve como una continuación de la tradición literaria en hindi. Esa novela estuvo inspirada,

---

[6] Madan Gopal, *Munshi Premchand, a literary biography*, India, Asia Publishing House, 1964, p. 30.
[7] "The first social novel in Hindi", *Idem*.
[8] *Idem*, p. 33.
[9] Después, debido a la prohibición puesta sobre sus libros por parte del gobierno británico, empezó a escribir con el seudónimo, Premchand, y con este sería mejor conocido.

principalmente, en las obras de Bhartendu Harishchandra.[10] Respecto a la publicación de las primeras obras de Premchand hay una gran confusión; según Madan Gopal, la primera novela de Premchand parece haber sido *Asrar-e-Maabid*, publicada bajo el nombre de "Dhanpatrai, alias Navabrai Allahabadi".[11]

Las obras literarias provenientes de occidente, como las novelas históricas de Walter Scott (1771-1832) y de Alexandre Dumas (1802-1870), influyeron en la primera generación de los novelistas indios. Novelistas como Thackersay (1811-1863) y Thomas Hardy (1840-1928) también dejaron un efecto en esta generación. De hecho, una de las consecuencias, además de la preocupación por la realidad social de su país, fue que los primeros novelistas indios comenzaron a mezclar la realidad con los elementos sobrenaturales, tanto por la influencia occidental como por el hecho de que dichos elementos se hallaban en la literatura folklórica de la India. Hablando sobre la influencia de la literatura occidental y del uso de los elementos mágicos y sobrenaturales, comenta Prabhakar Machwe;

> The picturesque and the baroque in fiction appealed to Indian writers and so we find in early Hindi, Marathi, Gujrati, Bengali and Telugu novels quite an admixture of the incredible, impossible and improbable not only in situations and characters but also in the ultimate purpose and plan of the novelist. Partly because the love of the supernatural was already present in our folk-literature, and partly because of the citadel of idealism or the 'ivory tower' in which the author presumed himself to be safely located, early Indian novels read more like Arabian Nights or Scandinavian Sagas than modern novels. Our whole approach to history was romantic and more so under the influence of Western eighteenth and nineteenth century fiction.[12]

Si bien en los siglos XVIII y XIX los narradores mezclaban los elementos reales con los sobrenaturales, con un enfoque romántico de la historia, en las

---

[10] Madan Gopal, *op. cit.*, p. 29.

[11] "The earliest novel written by Premchand seems to have been *Asrar-e-Maabid*. Published under the name of 'Dhanpatrai *alias* Navabrai Allahabadi'". Madan Gopal, *op. cit.*, p. 34.

[12] Prabhakar Machwe, *op. cit.*, p. 103.

primeras décadas del siglo XX en la India, la narrativa tuvo un cambio; desde los elementos reales, fantásticos, increíbles y románticos cambia su mirada a la realidad social, y los narradores se enfocan en el tema de la vida en el interior del país, de la trasformación en esta vida, asumiendo así el papel de los reformadores sociales. Pero si algunos novelistas se limitaban en el uso de literatura como un medio para las reformas sociales, criticando la realidad social existente y hablando sobre las alternativas, buscando la respuesta en las ideas marxistas, otros, como Premchand, no sólo hablaron de la realidad y de su transformación, sino que dieron otra dimensión a la literatura, una dimensión humana, mostrando los conflictos sociales como conflictos internos del hombre. Además, la crítica, en grado mayor, se realiza mediante los personajes. Otro aspecto más particular que trata el narrador es cómo se establece la relación entre los campesinos y el sistema, cómo los caciques, con el apoyo del sistema, acumulan su poder y lo ejercen en la vida campesina. Dice Prabhakar Machwe

> The third common point in Indian prose literature of the 20th century is the study of the peasant-landlord relationship, the sympathy extended by the novelists to the exploited and the underprivileged, the description of the backward rural masses steeped in superstition and victims of privation and penury.[13]

La narrativa de Premchand relacionada con la de esta generación no sólo transformó la literatura local en literatura universal, sino que alcanzó significación más allá de las fronteras nacionales. El narrador mostró desde sus primeras obras

---

[13] *Idem*, p. 21-22. Además de Premchand en hindi, hubo otros novelistas —en otras lenguas indias— cuyas obras trataban de dicho tema, como Saratchandra Chatterji en bengali, *Palli Samaj*; B K Barua en asami, *Sabuj Patar Kahini*; Fakirmohan Senapati en oriya, *Chha Man Atha Guntha*; Unnava Lakshminarayan en telugu, *Malpalla*; Akhilan en tamil, *Agal Vilakku*; Sivram Karanth en kannada, *Marali Mallage*; T S Pillai en malayalam *Rantitangali*; Rajendra Singh Bedi en urdu, *Ik Chadar Maili*; Phanishwar Nath "Renu" en hindi, *Maila Anchal*; V Madgulkar en marathi, *Banagarwadi*; Pannalal Patel en gujrati, *Maleda Jiva*; y Jaswant Singh "Kanwal" en punjabi, *Suramukhi*.

una visión realista de la sociedad india —aunque la presencia de elementos anteriores seguían teniendo su sombra—; temas como la crítica del sistema existente, una preocupación por la miseria campesina, una denuncia del sistema de castas que devoraba y sigue devorando a la sociedad india y la condición trágica y agónica del campo indio, las creencias supersticiosas y las costumbres a las que estaban arraigados los campesinos, son algunos de los aspectos que marcan de una u otra forma la ficción de este narrador.

En la obra del narrador indio se da una interpretación del proceso histórico de la realidad rural del país. Se ve una búsqueda del origen de los problemas sociales, de la hegemonía de un sistema corrupto. En su narrativa hay un proceso de cambio, es decir, si las primeras obras reflejaban un idealismo, las últimas, especialmente *Godan*, muestran la actitud realista del narrador. En *Godan*, afirma Vijay Narayan Sahi, el realismo ya no tiene un sentido convencional, sino que se convierte en una perspectiva de la narrativa, en lo cual se muestra la cuestión central del hombre.[14] Sus novelas importantes son *Sevasadan*, *Nirmala*, *Gaban*, *Pratigya*, *Vardan*, *Premashram*, *Rang-bhumi*, *Karma-bhumi*, *Kaya Kalp* y *Godan*. Después de esta última, él empezó a escribir una novela, *Mangal-sutra*, pero debido a su muerte ésta quedó inconclusa. En su narrativa hay una transformación. Si bien, como dijimos, en sus primeras obras se presenta un idealismo, en la última, *Godan* (considerada su mejor novela), el narrador abandona el idealismo y se adhiere a la realidad social, a la crítica de la situación de los campesinos. En otras palabras, "hay un proceso temático —del idealismo a la realidad— en cuanto a la vida y sociedad, los individuos

[14] Vijaydev Narayan Sahi, "*Godan*", en Satya Prakash Mishra, ed., *Godan ka mahatva*, 3ª edición, India, Nai Kahani Publication, 1996, p. 10.

y sus caracteres".[15] Otro rasgo que lo distingue de la narrativa anterior es que la realidad no se narra sólo a partir de algunos acontecimientos, sino también a partir de los personajes, de su visión y de su reacción ante los acontecimientos, es decir, de sus vidas y de cómo repercuten hechos históricos en estas vidas. Además, es la primera vez que en la literatura hindi "el campesino indio es presentado como un individuo".[16] En *Godan* ya no sólo se refleja la realidad social, sino también una visión analítica y subjetiva de ella. Sobre los aspectos que distinguen esta obra de la narrativa anterior, comenta Ram Swarup Chaturvedi:

> Premchad es la predicción efectiva de la madurez de la novela hindi. El problema de la realidad social que habían visto los novelistas anteriores en la medida del idealismo y del realismo, Premchand lo entiende en una forma heterogénea e integradora.[17]

Premchand influyó en gran medida en la siguiente generación de narradores, como Jainendra y Ajñey, aunque estos dos narradores ya habían publicado algunas obras (Jainendra, *Paraj* en 1929); sin embargo, la mayoría de sus obras fueron publicadas posteriormente a *Godan*. La prosa posterior iba a caracterizarse, tanto por la influencia de Premchand, como por el surgimiento de una nueva clase media en las grandes ciudades, aspecto que ya se había iniciado, aunque en menor grado, en *Godan*. Debido a la renovación que mediante *Godan* se realiza en la narrativa hindi, no sólo ésta es considerada como el hito en la literatura hindi, sino también como una expresión artística de los cambios en la sociedad india, especialmente de las

---

[15] Krishnadev Sharma y Maya Agrawal, *Kathakar Premchand aur Mansarovar*, Nueva Delhi, Anita Prakashan, 1993-94, p. 11.
[16] Bechan, "Premchand ke patron ka charitra vikas", en Satyendra, ed., *Premchand*, Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976 (3ª reimpresión, 1989), p. 55.
[17] Ram Swarup Chaturvedi, "*Godan* ki bunavat", en Satya Prakash Mishra, ed., *Godan ka mahtava*, 3ª edición, India, Nai Kahani Publicación, 1996, p. 25.

primeras tres décadas del siglo XX. Sobre la trayectoria literaria del escritor, dice R. C. Majumdar:

> The greatest novelist and short story writer of modern Hindi is Prem Chand (1880-1936). "Apart from his short stories, rivalling the best in any language and giving a most convincing and a sympathetic picture of the life of the people, he has some half a dozen bigger novels to his credit. His novels are social and analytic in their themes and their approach".[18]

IV.3. *Godan* y la sociedad india

La realidad social mostrada por Premchand es la de los seres que habitan en un determinado pueblo, es decir, en una sociedad dada, en un tiempo y un espacio específicos. Premchand, en *Godan*, manifiesta la realidad de la sociedad india, la misma que está dividida en cuatro castas: Brahmin, Kshtriya, Vaishya y Shudra. Ésta última es la más explotada y marginada. El novelista crítica esta explotación de la última casta por parte de las tres primeras. La vida de Hori, el protagonista de *Godan*, muestra la lucha de un hombre "ordinario" ante esa realidad cruel. Y vemos a este hombre caminando entre numerosos conflictos de su sociedad; como la situación conflictiva entre el propietario y el campesino, lo antiguo y lo moderno, lo rural y lo urbano, la vida y la muerte. Afirman Krishnadev Sharma y Maya Agrawal:

> Premchand es considerado como el narrador que revela al hombre ordinario y su vida social. También es visto él como el relator principal de la vida campesina india. Hay dos razones para esto. La primera es que la temática a la que acude él proviene de la vida de la gente ordinaria. La segunda es la forma en que se narran dichos aspectos: su arte llega con facilidad a cualquier lector, común o distintivo.[19]

---

[18] R. C. Majumdar, editor general, *History and Culture of the Indian People*, vol. X, Bombay, Bhartiya Vidya Bhavan, 1965, p. 183.
[19] Krishnadev Sharma y Maya Agrawal, *op. cit.*, p. 16.

Entre las novelas de Premchand, *Godan* es la que mejor refleja la preocupación de este narrador por la miseria campesina. En ésta se narra con perfección la vida campesina india, y mediante la vida de Hori, se reflejan la lucha y los conflictos de un hombre ante su cruel realidad. Además, en esta novela, una de las características particulares es que no sólo narra la vida de los campesinos, sino también la de los caciques, sus problemas y frustraciones.

En "Kafan", a través de los personajes —Mádhav y Ghisu— no sólo se muestra el conflicto de una sociedad, sino del hombre universal. Es un relato de la condición humana. Los personajes de éste no están preocupados por las cuestiones de moral, sino por el hambre. El narrador nos presenta lo interior del hombre, y al grado que puede ir él debido a sus situaciones precarias. En este relato, no hay ninguna necesidad de examinar a los personajes a través de la perspectiva moralista, sino hay que ver en lo interior de los personajes. En narrador revela las acciones conscientes y subconscientes del hombre ante una terrible situación: el hambre, y cómo ésta obliga a Mádhav que sea indiferente a su esposa, Budhiyá, quien está muriendo del dolor del parto.[20]

En *Godan*, Premchand muestra las diferentes facetas de la vida campesina en la India de las primeras décadas del siglo XX. La pobreza de los campesinos durante

[20] "Padre e hijo estaban sentados en silencio delante de la puerta de la cabaña frente a un fuego casi apagado, mientras dentro la joven esposa del hijo, Budhiyá, se debatía entre los dolores del parto". Premchand, *Antología de cuentos*, traducción, selección, introducción y notas de Álvaro Enterría, Barcelona, Torre de Viento, 2002, p. 137. Todas las citas (de "Kafan") provendrán de esta edición, y de aquí en adelante serán mencionados sólo los números de las páginas.

este tiempo.[21] No sólo refleja los aspectos de la realidad de la época, sino que también examina el proceso del cambio en la sociedad india. Cabe mencionar que durante el tiempo en que se escribió la novela, estaban aconteciendo en provincias como Uttar Pradesh (Belari, la comarca donde se desarrolla la novela es un pueblo de esta provincia), Bihar y Punjab, varios movimientos, como el "movimiento de *Satyagrah*", iniciado por Mohandas Karamchand Gandhi, quien años atrás ya había iniciado un movimiento en favor de los derechos de los miserables arrendatarios en el distrito de Champaran de la provincia Bihar. El narrador habla de los movimientos que ocurrieron y sus efectos en la sociedad india, así como de la hipocresía de la clase feudal en dichos movimientos. "En el último movimiento de *Satyagrah*, Rai Sahab logró una gran fama" (*Godan*, p. 12).[a*] Y debido a su participación en dicho movimiento, los campesinos simpatizaban con él, pero esto no quiere decir que el cacique "haya empezado a mostrar alguna generosidad en cuanto a los que renta las tierras o que haya dejado de exigir la labor forzada" (p. 12)[b]. Los campesinos, a pesar de todo, siguen sufriendo. Lo que dice el narrador es que sólo el cambio en el sistema no mejoraría la situación campesina, hasta que haya una participación de los campesinos, y que cualquier movimiento, en lugar de cambiar la situación, sustenta aun más el poder de los terratenientes debido a su relación con el Sistema.

En la mayoría de los cuentos de Premchand observamos la vida del hombre del campo, la problemática de la vida rural, así como la estructura feudal y la

---

[21] "The most arresting fact about India is that her soil is rich and her people poor". M. L. Darling, "The Punjab peasant in prosperity and debt", 1925, p. 73. Citado en R. Palme Dutt, *India today*, Bombay, Peoples Publishing House, 1949, p. 21.

* Premchand, *Godan*, 2ª edición, Nueva Delhi, Raj Kamal Prakashan, 1989. Todas las citas provienen de esta edición y serán traducidas por mí. En el apéndice de la tesis, se encuentra el texto correspondiente en hindi, cuyas llamadas presentaré en secuencia alfabética.

hegemonía que ejercen los caciques. El mundo que vemos en las obras del escritor indio está formado por pueblos miserables, enajenados y alejados del tiempo contemporáneo de las grandes ciudades. Es un mundo de relaciones feudales, donde los campesinos son explotados y despojados, sin permitírseles hablar, y con un gobierno ajeno que defiende los intereses de los poderosos.

Hori es un campesino que su vida entera pasa deseando poseer una vaca. En torno a este deseo se reflejan casi todos los problemas del campesinado, lo mismo que aún hoy existen en gran parte en la India. En este sentido, "el centro de *Godan* de Premchand —afirma Shiv Kumar Sharma— es un pueblo y principalmente la vida del campesino".[22] Aunque el título de la novela significa la donación de una vaca, el tema de la novela no se limita a proyectar sólo el deseo de Hori de poseer una vaca, sino que nos lleva a una visión más amplia de la sociedad india. Refiriéndose a este aspecto, comenta Vijaydev Narayan Sahi:

> El título de la novela es un poco confuso ya que innecesariamente lleva nuestra atención hacia un acontecimiento (donación de una vaca) lo cual, de hecho, es sólo una parte o quizás una pequeña parte de la novela. Lo importante no es cómo murió Hori sino cómo vivió; su vida es más conmovedora que su muerte. Además, Hori también es sólo una parte de la novela".[23]

La sociedad india de *Godan* es una sociedad en conflicto, en un proceso de lograr su independencia. La visión que se ve en esta obra es una visión realista. El narrador cree que el solo cambio en el sistema no ayudaría a resolver los problemas sociales; piensa que también se necesita el cambio en la sociedad, en la forma de pensar de los habitantes de los pueblos. La crítica del sistema es un asunto que se

---

[22] Shiv Kumar Sharma, "*Godan* ki prasangikta athva samkalinta", en Satya Prakash Mishra, ed., *Godan ka mahtava*, 3a edición, India, Nai Kahani Publicación, 1996, p. 15.
[23] Vijaydev Narayan Sahi, *op. cit.*, p.9.

plantea en casi toda la narrativa de Premchand. En cuanto al tratamiento del tema, se ve una influencia de las ideas de Gandhi. *Godan* es una novela revolucionaria, "en ella —dice Maya Agrawal— se presencian las realidades de las épocas con todas sus extenuaciones y paradojas. En ésta no sólo se concibe la realidad social de su tiempo, también se manifiesta la historia de la clase campesina de la época".[24]

Aunque esta novela trata de la vida y deseo de Hori, bajo esta historia corren varias como es el caso de la condición del hombre en general: los conflictos humanos, el deseo y la esperanza, la relación entre los campesinos y los terratenientes, la emigración de estos trabajadores hacia las grandes ciudades, debido a la explotación por parte de los feudales y prestamistas, la crítica a la hegemonía de la clase sacerdotal, la religión y la fe de la gente. Es debido a la fe y las supersticiones que los campesinos se hallan a la merced de los sacerdotes, por la "salvación".

IV.3.1. Hori: la imagen de la vida campesina

Hori representa las condiciones de los campesinos indios en la primera mitad del siglo XX.[25] Él vive en el pueblo, Belari, con su esposa y tres hijos; otros tres ya se han muerto, debido a la pobreza. Mediante su vida, se muestra la explotación de la clase marginada, no sólo por los terratenientes, sino también por los prestamistas y

---

[24] Maya Agrawal, *Godan, ek vivechan*, Nueva Delhi, Anita Prakashan, 1997-98, p 176.

[25] "Afligido con la opresión de los zamindares,
con la miseria del pueblo, el país está a la deriva. Corran hacia el arco, la flecha y el hacha.
Para nosotros hoy la muerte es mejor que la vida". "Extracto de una canción birsaistas compuesta alrededor del movimiento de 1895". Citado en Susana B. C. Devalle, *La palabra de la tierra, protesta campesina en India, siglo XIX*, Mexico, El Colegio de México, 1977, p. 5.

sacerdotes. Dhania (la esposa de Hori) siempre preguntaba por qué ellos tenían que depender tanto del cacique; y "en su vida matrimonial de veinte años ella se había dado cuenta de que la renta de tierras era algo inevitable y que aun con todos sus esfuerzos humanos, ahorrando centavo por centavo, viviendo la vida más humilde, no podían pagarla" (*Godan*, p. 5).[c] Ella cree que si su esposo trabaja en las tierras de los caciques, como Rai Sahab, esto no significa que él sea esclavo del *zamindar* (el cacique), pero Hori cree que gracias a la buena relación con *zamindar* es que está vivo (pp. 5-6).[d] Hori depende de la cosecha, pero cuando viene la temporada de ella, toda la cosecha se va a las manos del cacique y de los prestamistas, como lo dice el narrador: "Toda la cosecha desapareció, el cacique se llevó lo suyo, el prestamista lo que le tocaba a él" (*Godan*, p. 23).[e] Todo lo que cosecha un campesino se va a las manos de los que poseen las tierras y a las manos de los prestamistas, ya que para sembrar el campesino depende de ellos, por su falta de recursos: cómo los va a tener, si de lo que sale del campo no queda casi nada con él.

El campesino indio, como lo demuestra la novela, no sólo es víctima de los caciques y de los prestamistas, sino de un sistema corrupto que apoya a los poderosos. En uno de los fragmentos de la novela se muestra cómo el inspector policial llega al pueblo y pide el soborno, pero Hori es tan pobre que no le puede pagar nada. Algunos campesinos —pobres también, aunque no tanto como Hori— le hablan al inspector de la pobreza de Hori: "[es] muy pobre, señor, mucho, no tiene ni para comer". Pero el inspector insiste en que le paguen algo, "¿qué no tiene ni cinco?". Uno de los presentes le dice al inspector: "¡Cinco, señor!, ni en todas sus vidas podrá tenerlos. Si los tuviera, antes que usted, estaría el prestamista para quitárselos" (p. 115).[f]

Se proyectan varios aspectos de la vida campesina en la novela, como la situación geográfica y social de pueblos como Belari, donde vive Hori; los nombres de los personajes, sus rasgos y su habla; la condición socio-económica de los habitantes y las situaciones sociales de la época (primeras décadas del siglo XX); la dominación y explotación por parte de los caciques, ya que son ellos los dueños de los pueblos. Belari es uno de los tantos pueblos indios; su descripción encaja con la mayoría de los pueblos de los estados de Uttar Pradesh y Bihar.

> Semari y Belari, los dos, son pueblos de la provincia de Avadh. No se necesita mencionar el nombre del distrito. Hori vive en Belari, Rai Sahib Amarpal Singh en Semari. Entre los dos pueblos hay una distancia de sólo cinco millas (*Godan*, p. 12).[g]

En Rai Sahab se muestra un cacique que representa a tantos existentes en esas regiones, así como el poder y el control que éstos ejercen en la vida de los campesinos. Cuando uno de sus peones le dice: "Señor, los trabajadores no quieren trabajar. Dicen que no lo harán hasta que se les dé de comer. Cuando les quise amenazar, dejaron los trabajos y huyeron". El *zamindar* reacciona de la siguiente manera:

> El rostro de Rai Sahab se llenó de rabia, dijo con mucho enojo: "ven conmigo, voy a enderezar a esos bribones. Si nunca les dimos de comer, ¿por qué hoy quieren pedirlo? Siempre fueron pagados un *anna* diario; y así, tendrán que trabajar, por este modo o por otro (*Godan*, p. 16).[h]

Los nombres de los personajes, como Hori, Gobar, Jhunia, Punia, Dhania, Jhenguri, Silia, Kalia, etc., son los nombres típicos de los que habitan en estas regiones del interior del país. También en cuanto a sus rasgos, así como la descripción de las vestimentas, los personajes de la novela son representativos de

los campesinos. Los rasgos y la descripción de los personajes y de sus vestimentas cambian, dependiendo de su situación socio-económica. El lenguaje que usa Premchand varía también de personaje a personaje; por ejemplo, gente como Mehta, Rai Sahab, Malti, Khanna usa un lenguaje muy culto, un lenguaje que normalmente se habla en las ciudades y entre gente con una mejor situación económica, inclusive usan palabras en inglés; este aspecto se presencia en varias partes de la novela, como en la conversación entre Rai Sahab, Malti, Mehta, Khanna (pp. 142-152); mientras que el lenguaje de Hori es común, el habla del pueblo.

La sociedad india en la obra de Premchand es el producto de los cambios provocados por el sistema del imperio británico. La explotación de los campesinos, la existencia de terratenientes en el campo, en la ciudad, el surgimiento de la clase empresarial y de los obreros. Hori y su hijo Gobar representan la situación campesina de su época, así como las emigraciones hacia las grandes ciudades. En la ciudad, Gobar se convierte de campesino en obrero. En los campos, como dice uno de los personajes, Bhola, en una forma sarcástica, los habitantes pobres son tratados como animales, sin ningún derecho:

> También somos humanos.
> Quién dice que somos humanos. ¿Dónde está en nosotros lo humano? El humano es aquel que posee riqueza, poder y lustre. Nosotros somos bueyes y nacimos para uncir y arar (*Godan*, p. 24).[1]

En *Godan* se observa que el campesino no sólo ha perdido el derecho a las tierras, sino que también se ha convertido en un esclavo de los latifundistas. Son ellos los que ejercen el control sobre la vida de Hori y sobre la vida de otros campesinos. La condición de Hori es la condición de la mayoría de los que viven en

el pueblo. "Lo que sucede en la vida de Hori —dice Rajeshwar Guru— no es un acontecimiento individual, sino que es la situación conjunta de la sociedad. Por eso, Hori no sólo representa un individuo, sino también a la sociedad, y así, el relato de Hori es el relato de su sociedad".[26] El narrador habla de cómo la generación siguiente muestra una actitud rebelde contra la explotación (como en el carácter de Gobar, el hijo de Hori) y cómo los viejos siguen siendo conformistas, con una actitud fatalista. Cuando Gobar cuestiona la actitud sumisa de su padre ante el caique: ¿Por qué diario tienes que inclinarte y respetar al cacique, si de todos modos nos cobran la renta de las tierras y tenemos que trabajar?, a esto, Hori le dice:

> Si Dios nos ha hecho esclavos, ¿qué poder tenemos nosotros? (*Godan*, p. 17).

Las circunstancias en el campo se están empeorando, pero los campesinos no pueden dejarlo. Aun cuando la situación se empeora y la agricultura no deja nada, los campesinos no piensan en abandonarlo. Hori no puede dejar el campo porque allí está su tradición, sus costumbres, su prestigio; pero, en realidad, lo que Hori llama "prestigio" es otro nombre de innumerables cadenas de tradición: las costumbres de la familia, de su casta, de su religión, además, y lo más importante, es cómo piensa el protagonista que "él no es un obrero sino el dueño de algunas tierras, aunque esas tierras estén devorándolo".[27]

---

[26] Rajeshwar Guru, ed., "Shilp-vidhan", en *Godan (alochana)*, Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976, p. 57.

[27] *Idem*, p. 55.

Como conclusión, se puede afirmar que Premchand logra reflejar la realidad social india en una forma única. La dominación feudal, la hegemonía del sistema británico y su íntima relación con la clase dominante ha sido mostrada desde una perspectiva crítica. Pero el arte de Premchand no se limita sólo a presentar la realidad social, sino que su preocupación es también la condición humana universal (aspecto que veremos en el siguiente capítulo). Sin duda, *Godan* es la mejor novela, el mejor logro[28] de la literatura hindi; es a través de ella que se transforma la narrativa hindi. Premchand tuvo una gran influencia en la siguiente generación de narradores. *Godan*, debido a su tema, su estilo y a su estructura, sigue siendo la clave para entender la narrativa posterior en hindi.

Finalmente, la explotación campesina tiene una diferente dimensión en la novela de Premchand, comparándola con las novelas anteriores. Los problemas en la vida campesina de la India han sido tratados en las sus obras con exactitud y certeza. Los personajes en su prosa se ven conformistas, dada la naturaleza de la realidad; es decir, la realidad les ha mostrado que el anhelo de algún cambio en su situación ha de fracasar. Hori se da cuenta de esto antes de morir, y Dhania también se dio cuenta de que en su vida matrimonial de veinte años nunca tuvo alguna felicidad (pp. 5-6). Las deudas y las malas cosechas, más aun, la repartición de las cosechas al cacique, al prestamista, al sacerdote, etc., no deja casi nada a Hori. Otro aspecto de esta novela consiste en que la explotación ya no sólo se limita al nivel de los caciques, sino que se expande desde los terratenientes hasta la burocracia, el sistema judicial y el sistema político. En la prosa de Premchand hay una denuncia de

[28] Rabindra Nath Srivastava y Bina Srivastava, "*Godan* ka katha shilp: sanrachna ke sandarbh mein", en Rajeswar Guru, ed., *Godan* (*alochana*), Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976, p. 116.

este sistema corrupto, que se encuentra a merced de los poderosos, como dice uno de los personajes:

> La ley y la justicia pertenecen a aquellos los que tienen dinero (*Godan*, p. 251).[k]

V. *GODAN* Y "KAFAN" DE PREMCHAND: SUS SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS CON RESPECTO A LOS TEXTOS DE RULFO

En cuanto a las semejanzas y las diferencias entre los textos de Rulfo y los de Premchand (*Godan* y "Kafan"), vemos una similitud en la temática que desarrollan ambas narrativas, como los aspectos sociales: la miseria en el campo, la situación de los campesinos, sus frustraciones; así como la condición humana: la fe religiosa, el sentido de culpa, el deseo y la esperanza, etc. Aunque, cabe mencionar, hay otras características, como la cuestión estilística, donde los dos se diferencian, además de las diferencias debidas a las razones históricas de sus respectivos países. En la prosa de ambos se refleja no sólo una preocupación por la situación campesina, sino también por el conocimiento del hombre. Ambos logran transmitir los rasgos —la agonía, el sufrimiento, el amor, entre otros— de la condición humana. *Godan* es considerada por varios críticos como la preocupación por toda condición humana.[1] Tanto el creador de *Pedro Páramo*, a través de personajes como Pedro Páramo, Juan Preciado, Juvencio Nava, Dolores Preciado, entre otros, como el narrador de *Godan*, mediante Hori, Dhania, Budhiyá, Gobar, Rai Sajib, Ghisu y Mádhav, refleja la dolorosa condición del hombre, así como la angustiosa situación social. En sus textos se ve la imagen de la tierra desolada, de los pueblos abandonados. Si en la narrativa de Rulfo se muestra cómo se detiene y se manipula un movimiento campesino por la misma clase contra la cual está dirigido, es decir, cómo el cacique utiliza en su favor la fuerza popular", en la de Premchand los campesinos son

[1] *Cfr.* Yugeshwar, "*Godan*: sampurna manushya ki chinta", en Satyaprakash Mishra, ed., *Godan ka mahatva*, India, Nai Kahani, 1996, pp. 70-76. Sobre la tradición de los novelistas indios en cuanto a la naturaleza humana, dice Prabhakar Machwe: "The interest of the Indian novelists in human mind and its intricacies and complexities

conformistas, no se quieren rebelar contra la explotación, y algunos, como Gobar, que quieren hacerlo, son callados. En el caso de México, hubo una revolución, una reforma agraria; en la India, es la ausencia de reforma agraria lo que empeora la condición campesina. En este país, los problemas de los campesinos vienen desde tiempo atrás. Los supuestos cambios en su situación no eran otra cosa que establecer el interés del imperio británico. Una de estas reformas, en cuanto a la tierra, era el "Permanent Land Settlement", iniciado ya en 1793 por Lord Cornwalis, quien había reorganizado la administración para sustituir el sistema anárquico de la explotación individual y el incremento arbitrario de renta de tierra ("land revenue") mediante el experimento de "Arreglo permanente de tierra ("Permanent Land Settlement"). Esta reforma estableció una nueva clase como base social del régimen británico, mediante un pago fijo permanentemente al gobierno. Pero todas estas iniciativas, en lugar de cambiar la situación, la agravaron más, beneficiando a los grandes poseedores de tierras, y más importante, al régimen inglés, para su futura explotación.[2] En la década de los 30's del siglo XX, el análisis del problema de la tierra tuvo su surgimiento. Varios economistas hicieron estudios de las políticas del gobierno y llegaron a la conclusión que dichas políticas eran opresivas y arbitrarias.[3]

---

is not new; it has a tradition". Prabhakar Machwe, *Four decades of indian literature*, Nueva Delhi, Chetana Publications, 1976, p. 121.

[2] "All these measures were intended as reforms. In reality, they were the necessary measures to clear the ground for more scientific exploitation of India in the interests of the capitalist class as a whole. They prepared the way for the new stage of exploitation by industrial capital, which was to work far deeper havoc on the whole economy of India than the previous haphazard plunder". R. Palme Dutt, *India today*, Bombay, Peoples Publishing House, 1949, p. 102.

[3] "The land problem was posed in the thirties. Caught by national fervour Dr. J.C. Kumarappa, the noted Gandhian economist, carried out in 1930 a Survey of Matar Taluka.... This was one of the pioneering studies concerning the rural people. It was not a village (Talula) survey proper as we understand today by a socio-economic survey of a village. It was a problem-oriented study. The author sought to test the hypothesis that land revenue as levied by the British Government on the peasantry in the Matar Taluka was oppressive and

Premchand no sólo revela la realidad social, sino va a las raíces de ella; realiza un análisis introspectivo de la condición de los campesinos. Si México tiene su representación en Comala, India tiene la suya en Belari, la comarca donde se desarrolla *Godan*. En ésta se refleja la contracara de la explotación feudal y la barbarie del poder, como también sucede en la novela rulfiana. Según George Freeman: "*Pedro Páramo* is the reenactement of the theme of the enslaved peasant and exploiting landholder".[4]

V.1. Condición humana

En *Godan* y en "Kafan" se describe un mundo en donde los caracteres individuales son sólo parte de un conjunto. Algún acontecimiento sirve para describir las acciones y los conflictos internos del ser humano. En la obra de Premchand no sólo se ve una preocupación por una clase, una sección de la sociedad, sino por toda condición humana. "Tanto Hori como Rai Sahib son sólo dos partes de la condición del hombre".[5] La circunstancia en que viven Hori y Budhiyá es la de varios de los personajes del narrador indio, y en general, del hombre. En *Godan*, la situación social puede variar entre ciudades y pueblos, campesinos y caciques, pero los temas de la condición humana, como su emoción, sufrimiento, la bondad y la maldad no varían.

---

burdensome". S. M. Shah, *Rural development in India: planning and reforms*, Estados Unidos, South Asia Books, 1977, p. 18.

[4] George Ronald Freeman, *Paradise and fall in Rulfo's "Pedro Páramo": Archetype and structural unity*, Cuernavaca, CIDOC, (Cuaderno 47), 970, p. 1'5.

[5] Yugeshwar, *op. cit.*, p. 75.

"Kafan" es el mejor ejemplo para mostrar que el narrador indio no se limitó a la denuncia social, sino que se preocupó también por los conflictos internos en la vida de sus personajes. Él, además de presentar el problema cotidiano del ser y las raíces históricas de este problema, busca descifrar también las acciones y el carácter interno del ser humano.

Si Premchan, mediante la vida del protagonista, muestra las diferentes facetas de la condición humana, como el deseo y su fracaso, en la narrativa de Juan Rulfo también se presencian las características fundamentales de la condición del hombre, como la fe, la esperanza, el amor, la violencia, el sufrimiento, etc. Tanto en *Godan* como en "Kafan" vemos que la única manera en que se acaba el sufrimiento humano es con la muerte, aunque en la de Rulfo sigue aún después de ella. Ambos escritores miran a la condición del hombre llena de sufrimientos, es trágica y agónica. Para ambos la escritura sirve para buscar la condición del hombre; la esencia del carácter humano. Rulfo muestra la indiferencia, el odio y la violencia; esta última es un elemento importante en la condición de sus personajes; mientras que para el escritor indio la función de la literatura no sólo consiste en manifestar la realidad social, sino en descifrar la condición humana universal. Según Rajeshwar Guru, para Premchand la novela es la imagen del carácter humano, "proyectar el carácter humano y descubrir sus secretos es la esencia de la novela..."[6]

[6] Rajeshwar Guru, ed., "Sahitya ka udeshya kya hai", en *Godan* (*alochana*), Nueva Delhi, Radhakrishnan Prakashan, 1976 (reimpresión, 1998), p. 15.

V.1.1. El deseo y la esperanza

En las obras de estos narradores se ve un conflicto entre el deseo y la realidad. Cualquier deseo, sea el de Pedro Páramo o el de Juan Preciado, el de Rai Sahib o el de Hori, ha de fracasar. Los protagonistas de ambos construyen un mundo basado en un deseo que al fin se derrumba. Hori desea tener una vaca y vive toda su vida con esta esperanza: "el más grande sueño de su vida, la más grande ambición" (*Godan*, p. 7).[a] Toda su vida ha trabajado por los demás, y su deseo de tener una vaca se ve frustrado debido a su precaria situación económica. El deseo del protagonista se cumple momentáneamente cuando Bhola le presta su vaca, pero el envenenamiento de la vaca, por parte de Hira, el hermano de Hori, acaba con toda esperanza, no sólo de él, sino también de su familia. Los deseos de los personajes *Godan* se desmoronan ante la realidad. En la novela rulfiana, Pedro Páramo desea tener a Susana San Juan e impone sus propias proyecciones en el mundo de Susana. Hay una lucha constante en las vida de los personajes, entre sus deseos y sus realidades. Pedro Páramo desea el amor de Susana San Juan:

> "Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana" (*Pedro Páramo*, p. 21).

pero nunca se cumple su deseo y muere anhelando el amor de Susana San Juan. Juan Preciado vino a Comala con la esperanza de conocer a su padre, con los deseos y recuerdos de su madre:

> Pero no pensé cumplir su promesa: hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones: Y de este modo se me fue formando un mundo

> alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre: Por eso vine a Comala (p. 7).

Lleva consigo el anhelo de su madre:

> *Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo....* (p. 74).

Pero fracasa en el intento de cumplir su esperanza y los deseos de su madre, ya que nunca llega a conocer a su padre. Desde el momento en que él llega a Comala, no la habita nadie; Pedro Páramo ya está muerto:

> —No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado: Parece que no lo habita nadie
>
> —No es que lo parezca: así es. Aquí no vive nadie.
>
> —¿Y Pedro Páramo?
>
> —Pedro Páramo murió hace muchos años (p. 12).

El deseo del maestro de cambiar la situación de los habitantes de Luvina fracasa. Tanilo desea ser curado, pero no se cumple su deseo y muere. Los campesinos desean unas tierras, pero las tierras que les dieron no sirven. Juvencio Nava —como muchos otros personajes de Rulfo— lucha por vivir, pero es asesinado. Los revolucionarios deseaban un cambio, pero el cambio que llegó no les sirvió de mucho. Tacha pierde su vaca y con ella se pierde su esperanza; está al borde de volverse piruja.[7] El deseo de Hori de poseer una vaca no se cumple, ni el de casar a

[7] "Por eso le entra la mortificación a mi papá, ahora por la Tacha, que no quiere vaya a resultar como sus otras dos hermanas, al sentir que se quedó muy pobre viendo la falta de su vaca, viendo que ya no va a tener con qué entretenerse mientras le da por crecer y pueda casarse con un hombre bueno, que le pueda querer para siempre. Y eso ahora va a estar difícil" (*El llano en llamas*, p. 32).

su hija pagando una dote, ya que nunca puede tenerla, y tiene que "vender" a su hija.

El deseo y su fracaso son temas importantes en la narrativa de ambos escritores en cuanto a la condición humana. El mundo de varios de los personajes se va formando con un deseo que después, poco a poco, se derrumba. "Si la tesis de *El llano en llamas* —dice Gustavo Fares— es la violencia y la muerte, la antitesis afirma la esperanza y la vida".[8] Vemos cómo esta esperanza no se cumple jamás, dejando atrás a los personajes con meros anhelos. En el caso de la obra del novelista indio, el mundo de Hori, basado en un deseo, es uno de los ejemplos para mostrar cómo los personajes tienen una esperanza, pero finalmente fracasan. Él desea poseer una vaca; ésta para él no sólo tiene valor material, sino también simbólico. Ella simboliza su fe y salvación. Pero al fin, el protagonista cae derrotado ante la cruel realidad, sin cumplir ninguno de sus deseos:

> La condición de Hori empeoraba cada día más. Siempre fue derrotado en luchas de la vida, aunque nunca se dio por vencido, como si cada derrota le diera la fuerza para pelear contra el destino. Pero él ya se encontraba en su último momento en el cual había perdido la confianza en sí mismo. Si hubiera mantenido su honestidad, al menos podría consolarse a sí mismo, pero no era así. Hizo todas las manías, deshonestas y otras, pero ninguno de sus deseos fue cumplido; las esperanzas de prosperidad y felicidad fueron ilusiones. Ya no tenía ninguna esperanza, ninguna fe (*Godan*, p. 356).[9]

Hori no sólo fracasa en todos los esfuerzos por lograr su ambición, de hacer realidad sus sueños, sino muere dejando atrás el anhelo y deberes incumplidos:

> Pero sí, las lágrimas que caían de sus ojos indicaban qué difícil era romper los lazos de apego. El apego es otro nombre de nuestro sufrimiento por lo que no hemos podido lograr en este mundo. De los deberes realizados y tareas cumplidas no queda ningún anhelo. El anhelo queda en dejar a las personas atrás con quienes no

[8] Gustavo C. Fares, *Imaginar Comala: El espacio en la obra de Juan Rulfo*, Nueva York, Peter Lang, 1991, p. 4.

> pudimos cumplir nuestros deberes, en aquellos cometidos que no pudimos realizar (*Godan*, p. 370).[c]

Es el fracaso del deseo que llamamos ilusión. Los deseos de dichos personajes se convierten en ilusiones. Si los deseos del protagonista de *Godan* de lograr prosperidad y felicidad se hacen ilusiones, el suspiro de Dolores se convierte en tristeza; el deseo de Juan Preciado de conocer a su padre también se convierte en una ilusión; lo mismo sucede con Pedro Páramo, quien toda su vida deseó poseer a Susana San Juan, el amor de su vida: "Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa" (*Pedro Páramo*, p. 103). Pero nunca lo logra, puesto que cuando la tiene ella ya está loca: "Ya se la entregaron sufrida y quizá loca" (p. 103). Y sólo así Pedro Páramo la pudo poseer. El deseo de Pedro Páramo es tan fuerte, que cuando fracasa pierde su interés en cualquier cosa; su mundo construido en un deseo se derrumba:

> Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo (*Pedro Páramo*, p. 103).

Los personajes van formando su mundo sobre la base de un deseo, y el fracaso del mismo resulta en agonía, sufrimientos, frustraciones y violencia. "Ya no queda ninguna fe exterior —dice Carlos Blanco Aguinaga— en qué apoyarse. En su lugar, la violencia sorda, el fatalismo, y esa angustia lacónica, quieta, que preñan los cuentos y la novela de Rulfo".[9] Es el fracaso de su amor lo que hace que Pedro Páramo ejerza más violencia; hace que Comala muera de hambre.

---

[9] Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 1, septiembre-octubre, 1955, pp. 59-86, p. 61.

En el cuento "Talpa" se demuestra, por un lado, la fe: Tanilo desea ser curado y tiene esperanza en la Virgen de Talpa pero nunca se cumple su deseo; los milagros que esperaba jamás le llegaron, lo que le llegó fue una muerte precedida de dolorosa agonía; y por otro lado, la esperanza de los amantes, o más bien, el deseo— los esfuerzos, la violencia, por parte del hermano y de la esposa de Tanilo— de estar juntos una vez que muera Tanilo de su terrible enfermedad. Pero la Virgen no cumple el deseo de Tanilo, y además, la esperanza de los amantes se ve destrozada una vez que Tanilo está muerto, ya que los dos se llenan de remordimientos, de conciencia de culpa. Cualquier deseo de los personajes de tener su amor o poseer una vaca, es decir, de mejora o salvación, no se cumple, se convierte en una ilusión, y por ende, en desilusión.

> Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión... (*Pedro Páramo*, p. 103).

V.1.2. La indiferencia

Otro aspecto que vemos en las obras de Rulfo y de Premchand es la indiferencia humana, convirtiéndose a veces en odio y dando lugar a la violencia:

La indiferencia/el odio del Padre hacia el hijo	"No oyes ladrar los perros", "Paso del norte", "La herencia de Matilde Arcángel", *Pedro Páramo*.

La indiferencia/el odio de la esposa hacia su esposo "Talpa", *Pedro Páramo*.

La indiferencia del esposo hacia su esposa	"Kafan", "Anacleto Morones", "El día del derrumbe", *Pedro Páramo*.
La indiferencia del hermano hacia su hermano	"Talpa", *Godan*.
La indiferencia del hijo hacia su padre	"¡Diles que no me maten!", *Pedro Páramo*.

La indiferencia se presenta como un rasgo del carácter humano, y como un aspecto social. A Mádhav no le importa que su esposa muera, más aun, quiere que se muera pronto ya que así podrá descansar:

> —Si se va a morir, ¿por qué no se muere de una vez? ¿Qué voy a arreglar entrando dentro? (sic.) (*Antología de cuentos*, p. 137).

y cuando su padre, Ghisu, le dice que cómo puede ser él tan indiferente con su propia esposa, éste le dice que porque "no podría soportar verla sufrir y retorcerse de dolor" (p.137), y cree que la muerte, de una forma, la salvará del dolor. En el cuento "No oyes ladrar los perros", el padre es indiferente a la herida de su hijo, y lo lleva a un lugar para que lo curen, sólo como parte de una obligación. Pero, el padre ayuda a su hijo, no porque lo quiera, sino por el amor que tuvo a su esposa (la madre del hijo). En "La herencia de Matilde Arcángel", el padre cree que el hijo es culpable de la muerte de su madre. La indiferencia en la relación padre-hijo es uno de los temas que podemos encontrar en varios de los cuentos rulfianos y también en "Kafan". En el cuento "El día del derrumbe" el personaje es igual de indiferente con su esposa y con el hijo que va a nacer, como en "Kafan" es Mádhav indiferente con su esposa y con el hijo que iba a nacer y que nunca nació, debido a falta de cuidado. En "Talpa" el hermano no sólo es indiferente con el sufrimiento de su hermano, sino que desea

su muerte para poder cumplir sus propósitos; en *Godan*, el hermano de Hori muestra su odio y envidia envenenando a la vaca de éste, su única felicidad.

Es la indiferencia la que a veces se convierte en odio, dando lugar a la violencia, a tal grado que el hijo mata al padre, y el padre quiere matar al hijo ("La herencia de Matilde Arcángel"), el cuñado mata al cuñado ("Acuérdate"), el ahijado al padrino ("No oyes ladrar los perros"), el hermano al hermano (mediante una violencia pasiva) en "Talpa", el yerno al suegro ("Anacleto Morones"). En "Kafan", Madhav es responsable (aunque no directamente) de la muerte de su esposa y de su hijo, mostrándose indiferente a su dolor.

Otra dimensión en que se puede ver la indiferencia —y esto más particularmente en los textos rulfianos— es en la relación entre el padre y el hijo. Ésta relación o, mejor dicho, la indiferencia de uno hacia otro, es uno de los temas centrales en la obra de Rulfo. En varios cuentos ("La herencia de Matilde Arcángel", "No oyes ladrar los perros", en particular), así como en la novela, se ve reflejada esta relación o, más bien, esta tensión, la cual está llena de conflictos, indiferencias, rencores, odio y venganza: "Lo que sí se supo siempre fue el odio que le tuvo al hijo" (*El llano en llamas*, p. 167). Además, esta relación tiene una dimensión social, es decir, la relación padre-hijo remite al comportamiento del padre mexicano, las relaciones entre el padre y el hijo de la sociedad mexicana, la irresponsabilidad por parte de muchos padres en esta sociedad (México es un país en el que abundan las madres solteras):

> El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro (*Pedro Páramo*, p. 7).

En "No oyes ladrar los perros" el padre es indiferente a su hijo; ya no lo considera su hijo, "porque para mí usted ya no es mi hijo" (p. 148), lo odia y le maldice: "He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido" (p. 148). Otra razón por la que el padre odia a su hijo es el mal comportamiento por parte del último, porque está involucrado en crímenes, de los que hasta su compadre es víctima.

> He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!' Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente" (p. 148).

Otro relato que muestra el odio del padre hacia su hijo es "La herencia de Matilde Arcángel". El padre cree que el hijo es responsable de la muerte de la madre; no le importa su hijo, lo odia a tal grado, que "se le cuajaba la sangre sólo de verlo" (p. 162), y como venganza quiere negarle toda herencia, "con el único fin de que el muchacho no encontrara cuando creciera de dónde agarrarse para vivir. Y casi lo logró" (p. 162). Debido al odio hacia hijo, se pone a beber y a maltratarlo; lo golpea, no lo alimenta, además de acabar con todo lo que posee con el fin de desheredarlo:

> El Euremio se dio a la bebida. Comenzó a cambiar pedazos de sus tierras por botellas de "bingarrote". Después lo compraba hasta barricas. A mí me tocó una vez fletear toda una recua con puras barricas de "bingarrote" consignadas al Euremio. Allí entró todo su esfuerzo: en eso y en golpear a mi ahijado, hasta que se le cansaba el brazo (p. 167).

Inclusive, quiere matarlo, se une a las tropas federales sólo con este objetivo. Y al final, el padre es asesinado, supuestamente por el hijo, aunque no está claro en el relato.

> Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesando sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto (p. 170).

No se ve la relación problemática y la indiferencia entre el padre y el hijo en la obra de Premchand con tanta importancia como en la de Rulfo, sin embargo, hay abandono por parte de Gobar hacia su padre, aunque es muy normal y no tiene mucha trascendencia. Lo que sí es importante para mirar la indiferencia humana es la actitud del esposo ante su esposa embarazada, y dicha actitud no sólo muestra la indiferencia de Mádhav como esposo, sino también como padre, el padre borracho y ausente, como el padre en "El día del derrumbe". "Kafan", uno de los mejores cuentos de Premchand, muestra esta indiferencia de un esposo hacia su esposa y la irresponsabilidad hacia el hijo (no nacido), que se muere en el parto debido a esta indiferencia.

Ghisu y su hijo, Mádhav, pertenecen a una familia de casta baja (*chamar*). Los dos están sentados en silencio delante de la puerta de la choza frente a un fuego casi apagado, mientras dentro la joven esposa de Mádhav, Budhiyá, se debate entre los dolores del parto. El padre y el hijo son indiferentes a su dolor y están más preocupados en comer las papas robadas. El esposo está más preocupado en comer las patatas que en ver a su esposa, "temía que si entraba en la cabaña su padre se comería la mayor parte de las patatas" (*Antología de cuentos*, p. 139). Ghisu se acuerda de una fiesta y cuenta a su hijo cómo había comido en ella, como nunca. Mádhav, siendo indiferente a su esposa pregunta a su padre: "¿por qué no se muere de una vez?", ya que cree él que así podrá acabar su sufrimiento y él podrá

descansar tranquilamente. Y así sucede, Budhiyá muere en el dolor del parto, con el hijo en el vientre:

> A la mañana siguiente Mádhav entró en la cabaña y vio que su esposa estaba fría. Las moscas revolteaban alrededor de su cara y sus ojos vidriosos miraban hacia el techo: Su cuerpo se estaba cubriendo de polvo. El niño había muerto en su vientre (p. 141).

Y padre e hijo se emborrachan con el dinero que la gente les había dado para que compraran una mortaja para la difunta.

Otro aspecto que muestra en este relato el narrador indio es que mientras la esposa está sufriendo el dolor de parto y está a punto de morir, el esposo, Mádhav, y su padre, Ghisu, creen que está poseída por algún demonio, pero no tienen dinero para pagar a un exorcista; "debe de estar poseída por algún demonio, ¡Pero el exorcista no trabaja por menos de una rupia!" (p. 139).

La indiferencia e irresponsabilidad nos recuerdan, como dijimos antes, otra indiferencia e irresponsabilidad del esposo hacia su esposa embarazada en "El día del derrumbe". En este relato de Rulfo el narrador no se hace presente durante el parto, además se emborracha:

> ...mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy noche a mi casa, más bien borracho que buenisano. Y ella no me habló en muchas semanas arguyendo que la había dejado sola con su compromiso (p. 160).

Mádhav también se emborracha, aunque después de la muerte de su esposa y con el dinero que le habían dado en el pueblo para la mortaja. Agradece a su esposa porque es por ella (más bien por el dinero de su mortaja) que él pudo gozar la vida al menos por un día; no obstante, al final muestra un remordimiento, ya embriagado:

"Se cubrió los ojos con las manos y se puso a llorar, lanzando grandes gemidos" (p. 145).

V.2. La religiosidad

La religiosidad es uno de los temas fundamentales en la narrativa de Rulfo y de Premchand; asimismo, es un elemento esencial en la condición humana. La fe es esencial para muchos de sus personajes y al mismo tiempo una de las causas de sus sufrimientos. Además de ser un elemento de la condición humana universal, en las obras de los dos narradores la fe se presenta como un rasgo de la realidad social, un factor más del sufrimiento de Hori y de Tanilo, es decir, la fe es presentada, por un lado, como rasgo de la realidad religiosa de los pueblos mexicano e indio, metidos en supersticiones y creencias en los milagros divinos y, por el otro, como un elemento de la condición humana, "como sentimientos del hombre y búsqueda de una trascendencia".[10] El análisis del tema de la fe en las obras de ambos narradores es importante, dado que nos permite entender otros aspectos, como la condición de los personajes, su visión de la realidad en que viven, del sufrimiento y de la explotación. En cuanto al tema de la religiosidad, comenta Alberto Vital en el caso de Rulfo: "la religiosidad es uno de los cuatro motores fundamentales de la acción de Rulfo, junto con la violencia, el deseo de huir y las urgencias primarias, como el hambre y el afán de sentirse orientado y protegido".[11] En la obra de Premchand también es fundamental el tema de la fe religiosa. El narrador indio no sólo habla de

[10] J. C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983, p. 53.

esta fe, sino también de cómo la fe se convierte en uno de los factores de sufrimiento. Hay una visión crítica de la presencia de esta religiosidad en la sociedad india. Hori no sólo es una víctima de la explotación por parte de los caciques, sino también de los sacerdotes, quienes, debido a la fe del protagonista, se aprovechan de él, y éste cree que todo sucede así, por orden de una fuerza mayor: "Así es la voluntad del Señor. ¿Qué puedo hacer yo?" (*Godan*, p. 357)[d].

Rulfo y Premchand trasmiten la imagen de que Dios está ausente, de que ha abandonado al pueblo, como lo ha hecho el gobierno. Casi en todos los relatos rulfianos y en *Pedro Páramo*, así como en *Godan* y "Kafan", se muestra esta ausencia.

V.2.1. La religiosidad de los personajes en *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*

Aunque, como señalamos antes, en casi toda la obra de Rulfo la fe es un tema trascendental, el cuento que mejor relata dicho tema es "Talpa", además de la novela. El nombre del cuento, Talpa, se refiere a un lugar específico, el Santuario de Talpa, y las fechas aluden al tiempo en que tienen lugar la peregrinación y las fiestas en Talpa.[12]

---

[11] Alberto Vital. *Juan Rulfo*. México, Tercer Milenio, CONACULTA, 1998, p. 32.

[12] "Habíamos salido a mediados de febrero y llegamos a Talpa en los últimos días de marzo, cuando ya mucha gente venía de regreso". ("Talpa", p. 65). Esto se refiere a las dos fiestas y las peregrinaciones que tienen lugar cada año en Talpa. Las peregrinaciones comienzan el 2 de febrero, día de la Candelaria y día de la fiesta de la Virgen de Talpa, y terminan con la celebración del 19 de marzo, día de San José, patrono de la población, el cual tiene una pequeña capilla contigua al santuario de la virgen.

En este cuento se narra una peregrinación de un enfermo, Tanilo Santos, y la historia se desarrolla en torno a la peregrinación. El protagonista participa en ella con la esperanza de ser curado por los milagros de la Virgen de Talpa. Pero el deseo no se cumple y Tanilo muere.

Vemos aquí la fe representada como un rasgo del carácter humano así como de la sociedad mexicana: la fe como una esperanza de ser curado:

> Para eso quería ir a ver a la Virgen de Talpa; para que Ella con su mirada le curara sus llagas (p. 57).

Lo que significa la fe religiosa para el pueblo mexicano tiene la mayor resonancia en este relato, una fe muy arraigada y fuerte, pero que no da ningún fruto, más aún, empeora la condición de los creyentes. De hecho, el relato proyecta una serie de signos que trasmiten la existencia de la fe más como un factor de sufrimiento que como una solución. Mientras Tanilo es una víctima de la fe, su hermano y su esposa, quieren aprovecharse de su fe. A ellos no le interesa la fe, sino sus deseos sexuales, estar juntos. El deseo y la negación de la fe en los milagros de la Virgen, por parte de los amantes, se refleja en sus esfuerzos de convencer a Tanilo de que realice su peregrinación, a sabiendas de que no conseguirá el milagro de obtener la salud.

Por un lado, vemos en el pensamiento de Tanilo el fanatismo religioso, la creencia en los milagros; él estaba convencido de que la Virgen lo curaría:

> La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo de nueva cuenta como un campo recién llovido. Ya allí, frente a Ella, se acabarían sus males; nada le dolerá ni le volverá a doler más. Eso pensaba él (pp. 57-58).

Y por el otro, el narrador y Natalia muestran una visión escéptica; no creen en los milagros, vemos la ironía que hace el narrador-hermano de la fe, la negación de la fe en los milagros de la Virgen:

> ...íbamos por el camino real de Talpa, entre la procesión; queriendo llegar los primeros hasta la Virgen, *antes que se le acabaran los milagros* (p. 63). (La cursiva es mía).

La fe se presenta en dos dimensiones: como una de las causas del sufrimiento humano y como un rasgo esencial de la sociedad mexicana. Tanilo representa al hombre a quien la fe le "sirve" como la última, o la única esperanza, aunque, como trasmite el relato, los milagros, al fin y cabo, no existen, más bien *se acaban* antes de que su llegada. En la representación rulfiana, dice Marta Portal, las actitudes religiosas y las prácticas institucionalizadas de grandes núcleos populares son comunes a las colectividades de culturización católica hispánica. La oración del señor cura, desde el púlpito del santuario de Talpa, es estereotípica de este género de devociones y prácticas.[13] Mediante las supersticiones y creencias en los milagros se muestra una desfiguración del sentido del catolicismo.[14] Tanilo se muere en el momento en que el cura promete la curación de los enfermos por la obra milagrosa de la Virgen:

---

[13] *Cfr.* Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, 2ª edición, Madrid, Cultura Hispánica, 1990, p. 93.

[14] Friedhelm Schmidt también habla de la desfiguración y afirma que en "Talpa", son precisamente el fanatismo religioso y la creencia en los milagros los que desfiguran el sentido de la religión cristiana. Friedhelm Schmidt, "Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Barkeley, núm. 47, año XXIV, 1er semestre de 1998, p.228.

> Pero Tanilo ya no oyó lo que habia dicho el señor cura. Se habia quedado quieto, con la cabeza recargada en sus rodillas. Y cuando Natalia lo movió para que se levantara ya estaba muerto (pp. 67-68).

Ni la fe de Tanilo da frutos ni el deseo de los amantes se cumple, las intenciones y ambiciones de los dos amantes no son realizadas plenamente como tampoco es realizada la curación de la víctima. El deseo de los amantes se convierte en una desilusión, y la fe de Tanilo no sólo no da frutos, sino que tiene efectos adversos. Los amantes estaban más juntos antes, pero ahora están más lejos que nunca, además, con un remordimiento:

> Yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte, que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo (p. 68).

Tanilo estaba mejor antes, "aunque se hubiera muerto de todos modos", pero su fe le trae más sufrimientos y acelera su muerte.

El relato muestra una crítica de la fe de la gente, habla de la imposibilidad de curación o de alguna salvación mediante los milagros, la imposibilidad de alguna mejora en la condición mediante la fe, la cual, al contrario, empeora la situación. El rezo de Tanilo no trae resultado, su fe en que la Virgen lo curaría no hace ningún milagro:

> Siguió rezando con su vela apagada, rezaba a gritos para oír que rezaba. Pero no le valió. Se murió de todos modos (*El llano en llama*, p. 67).

V.2.2. La religiosidad de los personajes en *Godan* y "Kafan"

Premchand, como Rulfo, presenta las diferentes facetas de la fe humana en un poder divino. Como en la obra del narrador jalisciense, en la del escritor indio la fe no sólo se presenta como un rasgo de la sociedad india; el fanatismo, la creencia en los milagros, sino también como un elemento de la condición humana. La fe "ayuda" a Hori a buscar las justificaciones de su sufrimiento en algo divino, es decir, como resultado de la voluntad de Dios; "si Dios me ha hecho esclavo, ¿qué puedo hacer yo? (p. 17)[e]. La fe de Hori en Dios es tan fuerte, que él no se rebela contra ninguna injusticia o explotación, ni la del sistema ni la del cacique; de hecho, en lugar de culpar al cacique, atribuye su sufrimiento a la voluntad divina: "Es la voluntad de Dios. ¿Qué culpa tiene Rai Sahib?" (*Godan*, p. 356).[f]

Premchand no sólo muestra la fe religiosa y las supersticiones, sino que la critica en gran medida. Para él es la fe una de las causas de que los campesinos indios sean tan conformistas, y por ende, explotados. En realidad, las costumbres y tradiciones son muy importantes en la sociedad india. La religión siempre ha desempeñado un papel fundamental en la vida de los hindúes. A los principios del siglo XIX había creencias muy arraigadas en diferentes dioses y diosas, práctica de idolatría, sistema rígido de casta, la gente metida en varios tipos de ceremonias y rituales. Dice R. C. Majumdar al respecto:

> So far as the Hindu masses were concerned, religion meant only an unending series of rituals and ceremonies, performed in strict accordance with scriptural rules.[15]

[15] R. C. Majumdar, editor general, *History and Culture of the Indian People*, vol. X, Bombay, Bhartiya Vidya Bhavan, 1965, p. 21.

El protagonista de *Godan* no deja su fe nunca, es la fe la que lo acompaña en su muerte, después de haber sufrido en la vida. Hablando sobre el tema de la religiosidad en la obra de Premchand, comenta Lakhmi Sagar Varenya:

> De hecho, en su propia vida Premchand había visto las falacias de las normas sociales, y cómo la base de dicha sociedad estaba en las supersticiones: las falacias sacerdotales, las creencias en los milagros, creencias religiosas en el sistema de castas, en el sentido de arrepentimiento, comiendo estiércol y tomando el agua del Ganges, donaciones a los sacerdotes, las peregrinaciones; y las raíces verdaderas de la religión habían desaparecido.[16]

Los valores religiosos son muy importantes en la vida de los hindúes. *Ramayana y Mahabharata*, las dos obras épicas, son base de la cultura hindú. Éstas tienen la importancia más particularmente en la vida de los campesinos, quienes aceptan fundamentalmente las enseñanzas, los valores morales de dichas obras. Y es debido a su fuerte creencia religiosa, su honestidad que los sacerdotes se aprovechan de ellos muy fácilmente. Datadin es el sacerdote del pueblo, pero su trabajo consiste en la explotación de los campesinos aprovechándose de su fe y debido al respeto que le tienen: "Era un hombre respetado en el pueblo, inclusive Rai Sahab, de los demás ni hablar, se inclinaba ante él en muestra de respeto" (*Godan*, p. 223)[9]. De hecho, es debido a la importancia de la religiosidad de los personajes en la novela que varios críticos consideran este aspecto fundamental en la novela. Según Yugeswar, "aunque desde fuera se ve que el contenido de *Godan* es socio-económico y político, en el fondo es humano y cultural, e inclusive, no será impropio decir que es religioso.[17] El pueblo es víctima, junto con Hori, de su fe. El sacerdote ya

---

[16] Lakshmi Sagar Varshneya, "Aupanyasik parampara ki pratham charmoplabdhi: *Godan*", en Satyendra, ed., *Premchand*, Nueva Delhi, Radhakrishnan, p. 44.

[17] Yugeshwar, *op. cit.*, p. 70.

se ha convertido en un prestamista. Hori es uno de tantos que le deben los intereses y que no pueden pagar; entonces surge el problema de la fe, ya que es un sacerdote, un *brahmin*, y no pagarle a él es un pecado que "le traerá consecuencias graves":

> En su mente estaba la cuestión de la fe. Si fuera el dinero del prestamista o del terrateniente, no se preocuparía tanto, pero ¡el dinero del sacerdote!... Ni Dios quiera que a alguien le vengan las maldiciones de un sacerdote porque no nacerá en la familia ni quien prenda una vela, ni quien dé una gota de agua. Su mente llena de fe se puso triste, corrió y agarró los pies del sacerdote y dijo con reverencia, 'señor, hasta que yo viva le voy a pagar centavo por centavo (*Godan*, p. 225).[h]

La religiosidad de Hori representa la de los campesinos, quienes debido a ella son explotados por los sacerdotes. Datadin es como el Padre Rentería, que no puede perdonar los pecados de aquellos que no tienen dinero; los dos viven a la merced de los poderosos, de caciques como Pedro Páramo y Rai Sahib. Hori no puede dejar sus principios. Cuando Gobar, su hijo, protesta contra la explotación del sacerdote, contra sus falacias y reclama la fe de su padre, éste le responde:

> Hay que respetar los principios, hijo; cada quien paga sus acciones. Con el interés que nos prestó el dinero, hay que regresarlo. Además, es un sacerdote, no podemos quedar debiéndole (p. 225).[i]

La crítica de la religiosidad, de las falacias de peregrinaciones y de purificaciones, de las creencias hinduistas en la transmigración de las almas, de que uno va al cielo o al infierno según sus acciones, buenas o malas, se manifiesta en casi toda la obra de Premchand. El narrador muestra con ironía estas cuestiones mediante Mádhav y su padre: los dos, después de haber gastado el dinero que la gente del pueblo les regaló para la mortaja en embriagarse, dialogan:

> —Ella irá al paraíso, padre, será la reina del cielo.

> —Sí, hijo, ella irá al cielo: Nunca hizo mal ni oprimió a nadie. Al menos supo satisfacer el mayor deseo de nuestras vidas: Si ella no va al cielo, ¿quién va a ir? ¿Acaso esos cerdos gordos que roban a los pobres a dos manos, y luego hacen ofrendas en los templos y se bañan en el Ganges para lavar sus pecados? (*Antología de cuentos*, p. 145).

Hasta el deseo de Hori de poseer una vaca tiene connotaciones religiosas, aunque no son las únicas, ya que, si la posesión de la vaca le traerá en su vida la prosperidad económica, cuando se muera la donación de ella a un sacerdote le traerá la salvación en "la otra". Pero al final de su vida Hori cae derrotado. En la obra de Rulfo también vemos una visión satírica de la religiosidad, de "la voluntad de Dios". El texto deslinda —según comenta Yvette Jiménes de Báez— la "voluntad de Dios" del mal social del latifundio.[18]

> —Y sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un sólo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?
>
> —Así es la voluntad de Dios.
>
> —No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios. ¿No lo crees tú así, padre?. (*Pedro Páramo*, p. 93).

Ambos narradores reflejan una visión crítica de las creencias en los milagros, de las supersticiones existentes en el campo. En las obras de los dos, los personajes, tanto Tanilo como Hori, son las víctimas de su propia fe. Creen remediar, mediante su fe, una condición irremediable; y como es de esperarse, ambos fracasan. Rulfo, lo mismo que Premchand, no habla de la fe como una solución o mejoría en la condición del hombre, sino como un factor más de su sufrimiento. Hori, Tanilo, María Dyada, Dorotea, Eduviges, todos sufren por su fe. La religiosidad de los

---

[18] Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p.159.

personajes, en lugar de remediar su condición humana, la empeora, como la de Tanilo o la de Hori. La crítica de la religiosidad de ambas sociedades también se presencia mediante personajes como Gobar, quien dice a su padre: "Es tu rectitud y la religiosidad la que te hace sufrir" (*Godan*, p. 20),[1] mediante el hermano de Tanilo: "no le valió. Se murió de todos modos"; mediante Lucas Lucatero y sus cometarios satíricos a la fe y las creencias de la gente.

> —Está en el cielo. Entre los ángeles. Allí es donde está, más que te pese.
>
> —Yo sabía que estaba en la cárcel. (p. 182).

Tanto Rulfo como Premchand nos transmiten la idea de cómo están aferrados los personajes a su fe hasta su muerte, pero esta fe no les sirve, como dijimos antes, para remediar una situación, sino más bien para empeorarla. En su novela, Premchand muestra los aspectos de la sociedad de su época. En *Godan*, las falacias de las normas de la religión y de la sociedad son mostradas adecuadamente. Ambos cuestionan esta fe: muestran la ausencia de Dios. Si en las obras de narradores anteriores Dios es hábil y hacedor (Arreola) y cruel (Revueltas), en la narrativa de Rulfo y Premchand Dios ha abandonado a los hombres, como los padres a sus hijos, y como el gobierno al pueblo.

En fin, la pregunta que suscitan los textos de Rulfo y los de Premchand es la misma que hace el Padre Rentería:

> ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento... (*Pedro Páramo*, pp. 40-41).

V.2.3. El pecado y la culpa

Otros aspectos, y de hecho una consecuencia de la religiosidad, en *El llano en llamas*, y en *Pedro Páramo*, así como en *Godan* y "Kafan", son la noción del pecado y la conciencia de culpa. Mientras el primero está relacionado con las doctrinas religiosas, el segundo no necesariamente se refiere a la cuestión religiosa, sino a la cuestión moral, es decir, la noción del pecado viene de la fe religiosa, mientras el sentido de la culpa se refiere a una responsabilidad moral. Aunque cabe señalar que en la obra del narrador indio el sentido de culpa también suele referirse a la cuestión religiosa, a alguna transgresión a las normas religiosas. Es decir, cuando los personajes hablan de "pecado", esto se refiere a la transgresión de las normas religiosas. La "culpa", en cambio, no se basa en algún concepto religioso, sino en el sentimiento de que han realizado una mala acción. Tanto en el hinduismo como en el cristianismo la noción del pecado es importante, aunque, hay que señalar, las doctrinas del hinduismo se diferencian de las del cristianismo en algunos aspectos; por ejemplo, en el cristianismo se pone más énfasis en el pecado, así como en la concepción del perdón, al rezar el Credo, se dice: "Creo en el perdón de los pecados"; mientras que en el hinduismo existe la noción del pecado, pero no es tan enfatizado como en las doctrinas católicas, además, la noción de perdón (no siempre posible) es mediante las acciones buenas; la redención, mediante las transmigraciones. Es decir, deben pagar los que transgreden las leyes divinas, en la vida o en la "otra vida". Ignacio Trejo Fuentes habla del concepto del pecado en la narrativa de Rulfo, y refiriéndose en general a la noción de pecado, comenta:

> Si bien la esencia del concepto del *pecado* como trangresión, quebrantamiento o violación de la ley divina tiene casi los mismos puntos de convergencia en la mayoría de las religiones a través de los tiempos, su causalidad, efectos y repercusiones asumen características sustancialmente distintas en una y otra.[19]

El sentido del pecado surge de la fe en la "Justicia Divina", en la noción de que cada pecado merece ser castigado (o perdonado, como en la doctrina católica). Entender la noción del pecado es importante para la interpretación de varios aspectos de *Godan*, así como de los textos de Rulfo. A la transgresión de la ley moral dada por la religión se une la imposibilidad de redimir la falta. Eso crea —dice González Boixo— una situación dramática que explica la concepción de un mundo sin salidas, sin futuro.[20] Para la madre de Tacha no hay salida, y cree que la perdición de sus hijas es un castigo de Dios por algún pecado que se cometió en la familia, aunque ella no se acuerda. Es decir, puede que no se haya cometido ningún pecado, pero "existe" el castigo:

> Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia desde su abuela para acá, nunca ha habido gente mala. Todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie. Todos fueron por el estilo. Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas suyas aquel mal ejemplo. Ella no se acuerda. Le da vuelta a todos sus recuerdos y no ve claro dónde estuvo el mal o el pecado de nacerle una hija tras otra con la misma costumbre (*El llano en llamas*, p. 32).

Hori cree que es debido a algún pecado, o por causa de las acciones (malas) en la vida pasada por lo que él es pobre; para él, los que han realizado acciones buenas en la vida pasada son prósperos, y los que no, son miserables, como él. Cuando Gobar, el hijo de Hori, habla de injusticia y se pregunta por qué unos cuantos

---

[19] Ignacio Trejo Fuentes, "La noción de pecado en Juan Rulfo", *Juan Rulfo: un mosaico crítico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, UAG, INBA, 1988, p. 47.

son tan ricos y ellos se están muriendo de hambre, si Dios hace a todos iguales. Hori contesta que no es así, y dice que es Dios quien hace a unos pobres y a otros ricos, por sus acciones anteriores. El cree que pecó en su vida pasada, por lo que su condición es pobre y miserable:

> —No es asi, hijo. Es Dios quien hace a unos pobres y a otros ricos. La propiedad se obtiene con esfuerzo arduo. Ellos están disfrutando el placer de los frutos de acciones de la vida pasada. Nosotros ¿qué hicimos para que podamos gozar? (*Godan*, p. 19).[20]

En "Kafan", la noción del cielo viene de las doctrinas hinduistas, de que las acciones buenas llevarían a uno al cielo. Mádhav y su padre creen que Budhiyá (la esposa del primero) "irá al cielo" porque "nunca hizo mal": "Sí, hijo, ella irá la cielo. Nunca hizo mal ni oprimió a nadie... Si ella no va al cielo, ¿quién va a ir?" (p. 145). En *Pedro Páramo*, en una forma retórica se muestra la visión de los personajes (la negación por parte de Susana San Juan) del infierno y del cielo:

> —¿Tú crees en el infierno, Justina?
>
> —Sí, Susana. Y también en el cielo.
>
> —Yo sólo creo en el infierno... (p. 140).

En *Godan*, Matadin, el hijo del sacerdote del pueblo (Datadin), ha cometido un "pecado" y acepta su culpabilidad de haber tenido relaciones con una mujer de casta baja, con una "*sudra*" ("intocable"). El padre Rentería también es culpable, y acepta su culpabilidad: "todo esto que sucede es por mi culpa" (p. 40), ya que en lugar ofrecer sus servicios a todos con igualdad, ha vendido la iglesia:

---

[20] J. C. González Boixo, *op. cit.*, p. 49-50.

> El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad: ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora (p. 40).

El Padre Rentería vive, como dice él mismo, a la merced de los ricos; los pobres no le dan nada, y para vivir necesita "vender el perdón"; como es de imaginar, el perdón siempre es comprado por los ricos, como Pedro Páramo. Ha traicionado a los que le han dado su fe:

> He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios (p. 40).

A Dorotea le niega la posibilidad de ir al cielo, y a Dyada le costará caro conseguir el perdón para su hermana, Eduviges:

> Tal vez, si acaso, con las misas gregorianas; pero para eso necesitamos pedir ayuda, mandar traer sacerdotes. Y eso cuesta caro (p. 42).

Matadin, de *Godan*, acepta la culpa pero su culpabilidad es perdonada con el dinero; es purificado por la peregrinación que hace a Kashi (el lugar de purificación en la mitología hindú) y por lo que pagó a los sacerdotes superiores:

> Después de que gastó cientos de rupias, los sacerdotes de Kashi lo convirtieron de nuevo en *brahmin* a Matadin. Aquel día hubo una grandes ofrendas al fuego, muchos sacerdotes comieron y recitaron los *mantras* y versos sagrados (*Godan*; p. 351).[1]

Aquí vemos una sátira de la noción del pecado, de la fe de los campesinos en el poder divino: "Dios lo castigará por sus pecados", así como de las falacias, de las purificaciones de los sacerdotes que se consiguen con dinero.

Otro relato que plantea la cuestión del remordimiento y el sentido de la culpa es "Talpa", y este sentido está limitado al sentimiento moral, y no alude al sentido religioso, dado que no son verdaderos creyentes ni el hermano de Tanilo ni Natalia. Tanilo muere y los amantes están agonizando también después de su muerte; es decir, cuando muere Tanilo, lo que les llega es el remordimiento, ya que son responsables de su muerte; comienzan a vivir con conciencia de culpa: "pero nosotros lo llevamos allí para que se muriera, eso es lo que no se me olvida" (*El llano en llamas*, p. 68). Pedro Páramo también se siente culpable, "estoy comenzando a pagar", así como el padre Rentería, igual que el sacerdote de Belari: "Ya he pagado demasiado mis culpas" (p. 305)[m]. Si en el mundo de Premchand el sentido de culpa, además de que se trata de la cuestión ética, se refiere también a la noción religiosa, en el mundo de Rulfo "la culpa es fruto de la acción, consecuencia de los actos, es la afirmación personal y, por ende, responsabilidad ética".[21] Hay arrepentimiento —en el sentido moral— por parte de los culpables de la muerte de Tanilo, así como arrepentimiento del Padre Rentería (en el sentido religioso y moral) por su "culpabilidad", ya que acepta que "todo esto que sucede es por su culpa" (*Pedro Páramo*, 40). Hira, el hermano de Hori, se siente culpable, ha cometido "un pecado" porque mató a la vaca de Hori, y matar una vaca es una acción que va en contra de las normas religiosas y sociales; además, es una cuestión moral, ya que era lo único valioso, la última salvación para Hori.

Desde esta perspectiva de la condición del hombre, ni Rulfo ni Premchand juzgan las acciones de sus personajes, sino que dichos actos están presentados

[21] *Cfr.* Jorge Ruffinelli, "Prólogo", en Juan Rulfo, *Antología Personal*, México, Ediciones Era, 1988, p. 22. [Tercera reimpresión, 1996].

como parte de la existencia humana. En este sentido, la noción de pecado es un recurso, o como dice Ignacio Trejo Fuentes, "es sólo un pretexto, un medio perfectamente válido para mostrarnos al hombre y su circunstancia concebidos por él desde una perspectiva irreductiblemente pesimista...".[22] Ninguno hace un análisis moralista de sus personajes, sino que presentan la fe humana; en los textos de ambos la cuestión del pecado se revela como una de las facetas en la vida del hombre, o como dice Susana San Juan:

> —¿Y qué crees que es la vida Justina, sino un pecado?

V.3. La miseria en el campo

Al comienzo mismo de *Godan* se hace presente la miseria de los campos indios, la terrible situación en que viven los campesinos como Hori:

> De sus seis hijos sólo viven tres —un hijo, Gobar, de como dieciséis años, y dos hijas, Sona de doce años, y Rupa, de ocho. Tres hijos fallecieron en la infancia. Ella aún pensaba que con cuidado médico seguro se hubieran salvado; pero ella no poseía nada, ni para comprar siquiera una gota de medicina. Y aun ella, quien apenas con treinta y seis años, ya tenía los cabellos blancos, arrugas en la cara, cuerpo caído, el color claro se había ido, y la vista decaída. Todo esto debido a la pobreza. Nunca tuvo el gozo de la vida (*Godan*, pp. 5-6)[n].

Rulfo también muestra la miseria en el campo mexicano. La miseria es la primera tragedia de los campesinos mexicanos y de los indios. Si Tacha se ve destinada a prostitución es porque no tiene la vaca que la pudo haber salvado, Rupa

---

[22] Ignacio Trejo Fuentes, *op. cit.*, p. 60.

es "vendida" por falta de la dote. Tanto los personajes de Rulfo como los de Premchand viven en la miseria económica que da lugar a la miseria moral.

En "Es que somos muy pobres", como en "Luvina", se relata la miseria del campesinado. "Es que somos muy pobres", como lo dice el título, tiene como temática la extrema pobreza en la que viven Tacha y su familia. Un niño, el hermano menor de Tacha, cuenta, en primera persona, la situación precaria de la familia y relata cómo esta situación va empeorándose más cada día. Con la llegada de la lluvia se echa a perder la cosecha y la vaca es arrastrada por el aguacero. El niño cree que con la pérdida de la vaca se terminará la esperanza de su hermana de casarse y ella se verá obligada a caer en el camino de la perdición, como lo hicieron sus dos hermanas por falta de recursos económicos.

Godan comienza con el deseo del protagonista de poseer una vaca: "como hombre de familia Hori también tenía un deseo eterno de poseer una vaca" (p. 7).[o] La vaca le traerá la salvación. Según la creencia hindú, antes de morir uno debe donar una vaca, la cual traerá la salvación al difunto en otro mundo, pero Hori muere sin donar vaca, "sin salvación", y deja atrás la familia en medio de una aguda pobreza. Cuando el protagonista muere, su esposa no tiene nada, sino unos veintes annas (centavos), y pide al sacerdote que los tome como si fuera la donación de una vaca por parte de su marido:

> Y se escucharon varias voces— Sí, hazle realizar la donación de vaca, ya es tiempo:
>
> Dhania se levantó mecánicamente, y veinte *annas* —que había ganado vendiendo hilo de algodón— puso en la fría mano de su marido y dijo a Datadin: —señor, no hay vaca, ni vaquilla, ni dinero en la casa. Esto es todo lo que tengo, considérelo como su donación de vaca.
>
> Y se fue desmoronando hasta quedarse inconsciente (*Godan*, p. 370).[p]

La posesión de una vaca para Hori, además de tener un valor religioso, tiene un valor económico, puesto que significa un cambio en su vida, le atrae prestigio en la sociedad:

> La vaca para él no era sólo una cuestión de fe y devoción, sino también era una propiedad y con ella él quería traer prestigio y honra para su familia (*Godan*, p. 38).[9]

En "Es que somos muy pobres", la vaca también es la salvación para Tacha; sin embargo, su función está limitada a lo económico, será como una dote para quien se case con ella; la pérdida de la vaca significa la pérdida de la salvación, puesto que ella no sólo no se podrá casar, sino que será obligada a tomar el camino de la perdición:

> La apuración que tienen en mi casa es lo que pueda suceder el día de mañana, ahora que mi hermana Tacha se quedó sin nada. Porque mi papá con muchos trabajos habia conseguido a *la Serpentina*, desde que era una vaquilla, para dársela a mi hermana, con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas, las más grandes (*El llano en llamas*, p. 31).

En ambos casos se muestra una miseria económica que cambia la vida de los personajes. Si Rulfo en "Es que somos muy pobres" muestra cómo la pérdida de la vaca significa que Tacha no tendrá la salvación, Premchand, mediante la vida de Hori, muestra la condición de los pobres campesinos indios, para quienes tampoco hay salvación alguna. Debido a su pobreza, él es incapaz de casar a su hija. Además, cuando quiere un préstamo, como lo hizo para casar a su primera hija, Sona, tuvo que comprometerse a pagar demasiado interés. Otro factor que agrava

su situación es la naturaleza inexorable: a veces demasiada lluvia y otras veces la falta de ella echan a perder su cosecha:

> Sona ya iba a cumplir los diecisiete y era necesario casarla. Hori ya tenía la preocupación desde hacia dos años, pero con las manos vacías no pudo hacer nada. Pero este año iba a hacer todo lo posible para que ella se casara, sea pidiendo un préstamo, o dejando su tierra como aval. Si fuera por él, ella se hubiera casado hace dos años. Quería ahorrar, pero Dhania decía que aunque aprieten las manos, al menos doscientos-doscientos cincuenta necesitarían para la boda. En la temporada pasada, durante la cosecha del invierno, no pudo ganar nada. Estaba arreglado que él iba a tener la mitad de la cosecha y el sacerdote Datadin la otra mitad, pero a la mera hora el sacerdote manipuló todo, el costo de labor y de semillas, de tal manera que Hori sólo se quedó con la cuarta parte. Y tuvo que pagar él solo toda la renta. Además, los cultivos de cáñamo y caña se echaron a perder: el cáñamo por demasiada lluvia, y la caña por los insectos (*Godan*, p. 260).[1]

Así, con un préstamo y sacrificios pudo casar a su hija, Sona. Semejantes situaciones ocurren en "Es que somos muy pobres", en donde la familia de Tacha, además de ser pobre, es víctima de la naturaleza, una familia en donde todo va de mal en peor.

> Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejaván, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada (*El llano en llamas*, p. 28).

Cuando a Hori le toca casar a su segunda hija, Rupa, no tiene ni un quinto, y por ende, es obligado a casar a su hija con Ram Sevak, un hombre que tiene casi la edad de Hori; es indigno para él casar a su hija con este hombre, pero no tiene otra alternativa, sino "venderla", dado que el que arregla y paga por el matrimonio es Ram Sevak, además le da dinero a Hori, cosas que traen indignación para cualquiera de

su sociedad. En la sociedad india tradicional la gente considera un acto como tal, es decir, casar a la hija por falta de dote con un hombre mucho mayor y que éste le pague dinero al padre de la hija, como "vender la hija". Vemos en uno de los paisajes la actitud de Hori:

> Ram Sevak era menor que Hori sólo por algunos años, siquiera la sugerencia de casar a Rupa con este hombre era indigna. Por un lado, la bella Rupa, por otro, el viejo, fósil. Hori había aguantado los más difíciles momentos, pero éste era el peor. ¡Tan mal ha llegado el momento, que le sugieren que venda su hija y él no tiene fuerza para negarse. Se agachó la cabeza de indignación (p. 357).[s]

Ambos narradores muestran la actitud fatalista de los personajes ante su situación, ante la pobreza. Mientras Hori y su esposa, Dhania, creen que es algún castigo de Dios lo que los ha puesto en esta situación, la madre de Tacha cree que es debido a algún pecado en el pasado.

Se ponen de relieve no sólo la visión de los personajes de su pobreza, sino también cómo buscan una respuesta, una salida, una justificación de su situación precaria, de la falta de su honra, o una situación mejor, como es el caso de Hori, que busca en la cuestión religiosa, en algún castigo de Dios, aceptándolo como su destino. En otras palabras, para la solución de algo concreto, de su condición social, los personajes buscan la respuesta en algo divino, o creen que su mala condición se debe a algunas acciones malas en la vida, o a algún castigo de Dios,

> —Estar feliz en la condición en la que el Dios pone a uno, ¿qué es esto sino una penitencia?" (*Godan*, p. 359).[t]

V.3.1. El éxodo: del campo a la ciudad en busca de prosperidad

En los textos[23] de ambos escritores se presenta el problema de los campesinos que debido a la miseria, al hambre, a la naturaleza, a la violencia se ven obligados a abandonar sus pueblos e ir a las grandes ciudades, o a los Estados Unidos, en el caso de México, en busca de prosperidad, de una mejoría en su situación. Con respecto a los textos de Rulfo, dice Wolfgang Vogt:

> En los dos libros publicados por Rulfo hay un ambiente de calor, aridez, soledad y muerte. El autor nos ilustra de esta forma el éxodo en el campo mexicano que, debido a la industrialización del país, obliga a los campesinos a emigrar a las grandes ciudades. El campo, que para el narrador costumbrista era un lugar ideal, donde se vivía mucho mejor que en la ciudad, en la obra de Rulfo se convirtió en una zona desértica y solitaria, donde los hombres tienen una lucha dura para sobrevivir.[24]

En el cuento "Paso del Norte", el hijo quiere dejar el pueblo ya que su negocio no le da para comer, para mantener a su familia:

> Me voy lejos, padre; por eso vengo a darle el aviso.
> —¿Y pa onde te vas, si se puede saber?
> —Me voy pal Norte.
> —¿Y allá pos pa qué? ¿No tienes aquí tu negocio? ¿No estás metido en la merca de puercos?
> —Estaba. Ora ya no. No deja. La semana pasada no conseguimos pa comer y en la antepasada comimos puros quelites. Hay hambre, padre; (*El llano en llamas*, p. 131).

En *Godan*, Gobar, el hijo de Hori, representa a los campesinos indios que dejan sus campos debido a la miseria, para irse a las ciudades, algunas industriales, y convertirse en obreros:

---

[23] Particularmente en el "Paso del norte", "Luvina", "La Cuesta de las Comadres", así como en *Godan*.

[24] Wolfgang Vogt, *Juan Rulfo y el sur de Jalisco*, México, El Colegio de Jalisco, 1992, p. 79.

> Había escuchado que los obreros de la ciudad ganan como cinco o seis *annas* diario. Allá, ganando seis *annas* diario y gastando uno, podrá ahorrar cinco *annas* cada día serían diez *rupias* en un mes y ciento veinte en un año... Así, trabajando dos o tres años, podrá sacar su familia de la penuria (*Godan*, p. 137)."

En cuanto al abandono del campo mexicano, otro factor importante es el fracaso de las reformas agrarias. "El caso del campo mexicano —afirma Adolfo Quintero— ha sido el de un paulatino abandono a partir de la Revolución y de la frustrada reforma agraria; complementario del crecimiento desmesurado de las ciudades, sin poder contar con la esperada revolución industrial que nos trae el modelo de desarrollo adoptado".[25] En el caso de la India, es la ausencia de una reforma agraria junto con el arreglo de la posesión de las tierras entre el gobierno y los terratenientes la que obliga a los campesinos a vivir en extrema pobreza o abandonar los campos. Pero ni el abandono del campo les ayuda; el personaje del "Paso del Norte" muestra el fracaso de los inmigrantes, un fin violento; el hijo de Hori también regresa frustrado aunque con algo de dinero que nunca tuvo en su pueblo. No es que cambie la situación de los campesinos en las ciudades, sino que, en lugar de ser campesinos, son obreros; sin embargo, el sufrimiento y la explotación siguen acompañándolos. Si la miseria en el campo mexicano, como nos demuestra Rulfo, es producto de una revolución fallida, de la hegemonía de los señores terratenientes, del fracaso de las reformas, los campesinos de Premchand son también víctimas de la explotación por parte de los caciques, de los sacerdotes, de los prestamistas, de las leyes hechas para conveniencia de los poderosos. Se trata de un sistema que explota más a los pobres —como el inspector que llega a Belari y le pide soborno a

[25] Adolfo Quintero, "El lugar de Rulfo", en Dante Medina, recopilador, *Homenaje a Juan Rulfo*, México, Universidad de Guadalajara, 1989, p. 279.

Hori cuando éste no tiene ni para comer. Hori, Gobar y otros campesinos muestran la marginación de los pueblos por parte del gobierno. Es el gobierno el que ha abandonado a los luvinenses y el que ha dado la tierra estéril a los campesinos; el que ha hecho un arreglo en cuanto al cultivo de las tierras con los señores feudales, como Rai Sahab. Es el gobierno el que, debido al fracaso en el cumplimiento de las leyes, hace que los más poderosos determinen el destino de los pueblos, como Pedro Páramo, que cuando se cruza de brazos hace que Comala se muera de hambre. Bajo estas circunstancias, los campesinos no encuentran otra opción que abandonar sus pueblos.

En "Luvina", la situación que obliga a los campesinos a abandonar la tierra es la misma que la que vemos en *Godan*, aunque aquí hay otro factor que considerar: la naturaleza, que es hostil. Llueve cuando los campesinos no lo esperan; cuando lo esperan, no llueve. En *Godan* también vemos que la condición de los campesinos es determinada por una naturaleza que les es hostil. Las fuerzas naturales deciden también el destino y las acciones del hombre: el río crece cuando no debería y su crecimiento significa la pérdida de la vaca y por ende la posible *pérdida* de Tacha. La cosecha de la familia de Tacha se pierde con la lluvia; con la lluvia se desborda el río y con esto puede cambiar el destino de Tacha. Los campesinos en "Godan", como en "Es que somos muy pobres", "Luvina" y "Nos han dado la tierra", también dependen de la naturaleza; a veces llueve mucho, echándose a perder la cosecha, y a veces no llueve nada:

> Comenzó a llover como nunca... Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua.. (*El llano en llamas*, p. 28).

En *Godan* vemos esta naturaleza que destruye el cultivo:

> El cultivo de cáñamo se echó a perder porque llovió mucho... (p. 260)[v]

y otra veces no llueve:

> Cuando vino la temporada de lluvia, no cayó ni una gota, la situación se empeoró aun más... Los pozos se secaron y las cañas se quemaban por el rayo de sol y la poca agua que quedaba en el río era causa de peleas y conflictos diarios. Poco después hasta el río se dio por vencido (*Godan*, p. 154).[w]

Es por falta de agua que la tierra es "deslavada" en "Nos han dado la tierra", donde nada se levanta.

Esos paisajes nos dan la imagen de la desolación. Además, debido a la hostilidad de la naturaleza, la situación se empeora más, y los campesinos no tienen otra alternativa. Cuando la cosecha de Hori se echa a perder debido a la falta de lluvia, no tiene de dónde pagar a quienes les debe; lo único que lo consuela, tanto a él como a los otros campesinos, es que al menos tendrán pastos para sus animales.

Así, vemos que en estos pueblos los campesinos no sólo están a la merced de los caciques, sino también de la naturaleza, que también muestra su hostilidad, y también hace que los pueblos como Comala y Belari mueran de hambre; a veces por demasiada lluvia (cuando no la necesitan) y otra veces por falta de ella (cuando la necesitan). En la obra de ambos narradores se hace énfasis en el abandono de los campos por parte de sus habitantes, que se van en busca de una vida mejor, mostrándose las razones de dicho abandono.

V.4. Otras similitudes y diferencias

Varios de los aspectos sociales reflejados en los textos de Rulfo y en los de Premchand aluden a las realidades de las épocas en que vivieron estos narradores; por ejemplo, en el caso de Rulfo, las etapas posrevolucionarias, la guerra de los cristeros, los problemas agrarios y la injusticia social, y en el caso de Premchand, la tensión agraria, la corrupción del sistema y la situación miserable en el campo indio.

En "Nos han dado la tierra" y en "El día del derrumbe", así como en *Godan*, se muestran y se denuncian los fraudes de las autoridades, la corrupción burocrática y la barbaridad de los terratenientes. Rulfo pinta con eficacia el tema del caciquismo, así como poder absoluto; es decir, el cacique no sólo es dueño de toda la tierra, sino también es el 'poder absoluto', epítome de la corrupción y del abuso de poder. En Belari también los caciques son los que poseen el poder y oprimen a los pobres.

La única forma en que "se liberan" de sus frustraciones es mediante la risa, por medio de la celebración de fiestas y la realización de obras teatrales.

> En los campos, por casi los seis meses del año se escuchan los tambores de algún festivo... Semari no es una excepción. Ni las amenazas de los prestamistas y ni las opresiones de los agentes pueden ser impedimentos en la celebración. No hay en sus casas ni para comer, ni ropa en sus cuerpos, ni un quinto en la bolsa, pero esto no les preocupa. Ya que no pueden dejar la diversión de la vida, no pueden vivir sin reirse (*Godan*, p. 221).*

Y es mediante la representación teatral que tiene lugar cada año en Belari que los campesinos se burlan de los caciques y su corrupción, de la clase sacerdotal y sus falacias, una de las clases más dominantes. Esto nos recuerda la fiesta que hacen los habitantes de Tuxcacuesco en honor del gobernador y cómo se burlan de él y de sus acompañantes. En *Godan*, se teatraliza, como vemos en el acto II de la obra

teatral, cómo el cacique manipula los papeles de los campesinos y nunca paga lo debido:

> Después siguió el segundo acto, en el cual el cacique hace firmar el documento diciendo que va a pagar diez *rupias* pero paga cinco, lo demás descuenta en los trámites e intereses. (*Godan*, p. 222).[1]

Otra característica común entre los dos narradores es la diferencia entre las generaciones que están presenten en sus obras; en las actitudes de los personajes jóvenes y los viejos ante sus circunstancias. La actitud de la primera generación, la de los padres es conformista y tradicional. Tanto los viejos, en Luvina, como los padres, en Belari, no quieren abandonar el lugar donde han nacido y crecido; ahí están sus raíces, sus muertos, y no pueden dejarlos solos. Y la actitud de los hijos refleja una *rebeldía* (como en el caso de Gobar), o más bien una actitud que cuestiona el estado de injusticia. Pregunta el hijo a su padre en "Paso del Norte":

> Nos estamos muriendo de hambre... Y el coraje que da es que es de hambre. ¿Usté cree que eso es legal y justo? (*El llano en llamas*, p. 132).

Cuando Hori muestra su conformismo diciendo que no puede dejar el campo, ya que ahí tiene su prestigio, y afirma que la pobreza se debe al destino de cada quien, a sus acciones anteriores, el hijo, Góbar, le responde:

> Todo esto es para hablar nada más. Nos estamos muriendo de hambre, no tenemos nada ni para taparnos. Trabajamos hasta que el sudor llega a los pies, sin embargo, no ganamos nada ni para sobrevivir (*Godan*, p. 19).[2]

Los hijos han abandonado a "Luvina", "porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido...", y no quieren cambio alguno; además, por

sus costumbres, los viejos no pueden dejar su pueblo, ni sus raíces. Sus convicciones son inmutables:

> "—Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya 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*, p. 123)

Hori no deja su tierra y cree que dejar el campo es perder su raíz y su honor. Los viejos de Luvina no pueden dejar su pueblo, a pesar del hambre, porque allí están sus muertos; Hori no lo puede dejar porque allí está su esencia, *su tierra*, sus antepasados, a pesar del hambre y la explotación, y a pesar de que reconoce que en la ciudad se puede ganar mejor:

> Míranos a nosotros, ¿qué ganamos cultivando la tierra? Ni un *anna* se gana así. Los sirvientes ganan mejor y viven mejor, pero no puedo dejar la tierra. Si dejo el cultivo, ¿qué más puedo hacer? ¿Dónde se va a conseguir el trabajo? Además, hay que mantener la tradición, la honra (*Godan*, p. 19).[aa]

En ambos casos, los que abandonan los campos son los jóvenes, mientras los viejos quedan resguardando su honor y su tradición:

> Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva para engañar el hambre (p. 123).

Ni el maestro de "Luvina" *entiende* por qué los luvinenses no quieren dejar su pueblo, a pesar de tanto sufrimiento, ni Gobar *comprende* por qué los campesinos, como su padre, prefieren sufrir, con tal de no dejar la tierra. Ambos narradores muestran lo interior de esos hombres viejos, enraizados en la tierra, arraigados a su pasado. El pasado es el único tiempo existente, es decir, el pasado es lo que se vive. Los viejos viven su pasado y por eso no dejan sus pueblos; los jóvenes, que

representarían el presente, van a hacer lo mismo después, vivir el pasado, vivir para los viejos:

> Los hijos se pasan la vida trabajando para sus padres como ellos hicieron por los suyos y como quién sabe cuántos atrás de ellos cumplieron con la ley (*El llano en llamas*, pp. 121-122).

Gobar va a la ciudad a trabajar para conseguir la prosperidad de su familia, por sus padres, con la esperanza de cumplir el deseo de su padre de poseer una vaca:

> Con más trabajo y experiencia más dinero ganaría y entonces diría a su padre: ahora descansa en la casa y canta el nombre de Dios. ¿Qué hay en esta tierra sino puro detrimento de la vida? Pero, ante todo compraría una vaca para su padre... (*Godan*, p. 137).[bb]

No siempre se cumplen los deseos de los emigrantes. A veces son asesinados o *se disuelven* en las grandes ciudades: "De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente" (*El llano en llamas*, p. 135).

Otros elementos de gran similitud entre Rulfo y Premchand son los aspectos trágicos. Premchand ha sido comparado con Camus y con Dostoievsky. En sus obras pintó la vida del hombre total, y su tema es aquel hombre que vive y tolera una vida llena de conflictos y sufrimientos. En realidad, como comenta G. P. Vimal, por su estructura, así como por su temática, su obra parece la historia de la tragedia humana.[26] Y en la obra de Rulfo esta temática figura con frecuencia, como señala Sergio López Mena: "Los personajes de *El llano en llamas* son trágicos, se hallan

situados sin salida posible en la negatividad y en la destrucción, como algunos personajes de Dostoievsky y de Valle-Inclán."[27] Los dos narradores parecen haber estado interesados no sólo en una clase social o en la estructura social, sino sobre todo en el ser humano, en la condición humana, lo cual se refleja perfectamente en *Pedro Páramo* y en *Godan*. Ésta última ha sido señalada como la preocupación de todo el ser humano.[28] El mundo de *Pedro Páramo*, como el de *Godan*, es un mundo cerrado por todas partes. Ambos novelistas, al encontrar cerrado ese mundo, buscan los caminos dentro del ser humano. En las obras de ambos presenciamos un mundo en el que los protagonistas mueren dejando atrás, no otra cosa, sino una memoria de los anhelos de su vida. Ambos demuestran la imposibilidad de alguna salvación.

La denuncia social es el aspecto —reiteramos— que más los une, aunque, mientras en la prosa del narrador indio la crítica del poder, de la clase sacerdotal, de la hegemonía de los caciques, es directa, en la narrativa de Rulfo la crítica es implícita, pero fuerte. Premchand critica no sólo la religiosidad de los campesinos, sino las normas tradicionales a las que está encadenado el protagonista de *Godan*. Maya Agrawal ve a Hori como representante de los campesinos y de las generaciones viejas:

> Hori está encadenado en sus creencias rituales y tradiciones dogmáticas. Es un campesino ordinario viviendo según viejas normas sociales, sin ningún intento de rebeldía. No tiene fuerza ni valentía para cambiar el sistema social que está explotándolo. Cree que Rai Sahab piensa en su bienestar, pero de hecho, él lo está explotando en la misma manera en la que lo están haciendo Pateshwari, Datadin, Jhinguri Singh o Nokheram... El carácter conformista de Hori se ve cuando dice: Si no

---

[26] G. P. Vimal, *Premchand ki kahania: Paridrishya aur paripreksh̄ya*, India, Abhivyakti Prakashan, 1993, p. 119.
[27] Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993, p. 86.
[28] "Premchand no está preocupado por una clase sino por el hombre". Yugeshwar, *op. cit.*, p 75.

> le muestro mis respetos, ¿a dónde voy a vivir? Si Dios nos ha hecho esclavos, ¿qué podemos hacer?[29]

Otro aspecto que los une es que los dos logran universalizar los temas de sus respectivas sociedades. Ambos transmiten la idea de la religiosidad no remedia la condición del hombre, más aún, la empeora, como se muestra en el caso de Hori o en el de Tanilo. Es por su fe que Hori es un conformista, creyendo que todo sucede "por la Voluntad de Dios"; es la fe el factor de la existencia del sentido del pecado, de la conciencia de culpa y del castigo (la fe en el orden cristiano o hindú moral). Los textos de ambos nos indican una noción fatalista por parte de los personajes. En sus obras la condición humana está llena de sufrimiento, no hay salida, los personajes son víctimas de su propia fe, de sus supersticiones; la creencia en los milagros agrava más la condición del hombre y de los campesinos mexicanos e indios, en particular. Aunque muchos de los personajes buscan las raíces de sus sufrimientos en algo divino, como una condenación o como un castigo, como vemos en la actitud de Hori y en la de la madre de Tacha, los textos nos suministran las razones concretas, sociales, por ejemplo. En este sentido, el presente en Rulfo es la estación final de un largo recorrido lleno de memoria y sufrimiento. Los personajes suelen llevar a cuestas el peso de esa experiencia, que en un principio podría creerse fruto de la noción fatalista, pero que pronto recupera su rostro, la responsabilidad referida (ética). En todo caso, se trata de una fatalidad histórica y social, con raíces humanas y no divinas.[30]

---

[29] Maya Agrawal, *Godan, ek vivechan*, Nueva Delhi, Anita Prakashan, 1997-98, p. 215.
[30] Jorge Rufinelli, *op. cit.*, p.22.

V.5. Aspectos estilísticos

En el lenguaje es donde se establecen las diferencias entre los textos de Rulfo y Premchand. Rulfo dijo sobre su lenguaje:

> Mi lenguaje no es un lenguaje exacto, la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas pero si tú te acercas, se callan. Para ellos eres un extraño y hablan de las lluvias, de que ha durado mucho la sequía y no puedes participar en la conversación. Es imposible.[31]

Refiriéndose al estilo del creador de *Pedro Páramo*, comenta Arturo Souto Alabarce:

> Se ha dicho de Juan Rulfo que su idioma es sencillo, fácil su estilo. No lo creemos. Desconfiemos de esos escritos que, al leerlos, nos inducen a pensar que lo suyo es fácil, que así podríamos escribir también nosotros. No. Al revés: esos estilos "fáciles" son los más difíciles, porque tienen que irse haciendo a fuerza de síntesis, de sacrificios, de paciencia. No hay en los cuentos de Rulfo una oración cojitranca, una oración débil o desmañada; todas ellas son prosa apretada, sintética, intensa.[32]

Hay más énfasis en el lenguaje de Rulfo, una intención de reconstituir un lenguaje propio, mientras que en la narrativa de Premchand se ve el uso de un habla natural, sin mucha renovación, que se ajusta a los personajes, pero sigue teniendo algunas características tradicionales, costumbristas y, por consiguiente, suele ser descriptivo. El lenguaje de Rulfo es un lenguaje muy bien trabajado, re-creado, son nuevas las *formas*, una nueva forma de lenguaje; de hecho, para él la literatura es realización del lenguaje; es la oralidad.

El estilo de los dos varía en gran medida. En el caso de Rulfo, es el estilo —la yuxtaposición de elementos— el que provocó que algunos vieran a su novela como

---

[31] Fernando Benítez, "Conversaciones con Juan Rulfo", en *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, 2ª edición. México, Ediciones del Norte, 1983, p. 7.

algo "extraño", una novela muy peculiar. Rulfo realiza experimentos en las formas narrativas: técnicas del monólogo interior, empleo de varios puntos de vista, etc. Este narrador rompe la estructura convencional, no sigue la estructura formal del relato. Uno de los recursos estilísticos más apreciados por él es el uso del narrador en primera persona. Premchand, aunque renueva, no enfatiza la renovación estilística con la misma magnitud del narrador jalisciense. El escritor indio sigue usando, en gran medida, al narrador omnisciente, al narrador en tercera persona. Cabe señalar que el experimento en el estilo de la literatura hindi se realiza con las obras de Jainendra y Ajñeya: los sucesores de Premchand. El estilo de Rulfo de narrar sus historias lo distingue de sus predecesores. Sobre el valor literario rulfiano, dice Reyes: "Puede considerarse realista la novela de Rulfo porque describe una época histórica, pero seguramente su valor reside en la manera peculiar con la que supo manejar esa historia, donde la narración lanzada sobre diversos planos temporales cobra un valor singular que intensifica la condición misma de los hechos".[33]

El estilo de Juan Rulfo es único en la narrativa mexicana y, sin exageración, en la literatura latinoamericana. "El estilo de Rulfo, tanto en los cuentos de *El llano en llamas* como en su novela *Pedro Páramo*, está hecho de una sabia mezcla de lenguaje popular y de intuición poética,"[34] está hecho de una visión de la realidad, como un medio poético de acercar y responder a la realidad. El estilo de Premchand es también diferente al estilo anterior en la narrativa hindi. *Godan* es la mejor novela de Premchand, tanto en temática como en estilo: "*Godan* indudablemente es la mejor

---

[32] Arturo Souto Alabarce, "Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *otros cuentos*", en *Ideas de México*, vol. I, núm. 4, año IV, marzo-abril, 1954, pp.182-184, p. 182-183.
[33] Citado en Ruffinelli, *op. cit.*, p. 29.
[34] Ramón Xirau, "Juan Rulfo, nuevo escritor de México", en *Ínsula*, núm. 179, octubre de 1961, p.4.

obra de Premchand ya que, por un lado, es el producto de un pensamiento maduro y, por el otro, en ella se presencia en su plenitud el arte de escribir", ha escrito Rajeshwar Guru.[35] La renovación en el tema sí se realiza, pero todavía no hay experimento en los recursos narrativos que vemos en las obras posteriores, como, por ejemplo, en las obras de Jainendra y Ajñeya.

Lo que más distingue a los dos narradores es que Rulfo trabaja más con los símbolos y las imágenes, con una función poética; usa un lenguaje mínimo y exacto, un lenguaje metafórico. El estilo del narrador indio es descriptivo, aunque debemos señalar que su lenguaje también, en ocasiones, suele tender a la metaforización. El autor de *Godan* acude a descripciones muy elaboradas. Si en la novela de Rulfo no sabemos cómo son Pedro Páramo o Susana San Juan, en la de Premchand hay a veces una descripción detallada de los personajes, tanto física, como mental y social. Es uno de los rasgos que seguían sus antecesores. El narrador indio renueva algunos aspectos, como el uso del habla natural de los campesinos, pero continúa con la descripción elaborada de los personajes, de sus acciones, vistas por el narrador omnisciente, cosas que no tienen mayor presencia en la narrativa rulfiana. Dicho de otra forma, mientras el estilo de Rulfo es producto de un experimento, el de Premchand tiende a ser más tradicional, aunque esto no quiere decir que Premchand no haya renovado el lenguaje de la literatura hindi. Tanto en *Godan* como en "Kafan" sigue siendo importante el empleo del narrador omnisciente, dando espacio de vez en cuando a los diálogos, mientras que en la prosa de Rulfo es fundamental el empleo de nuevas técnicas, como el monólogo ("Macario", "Acuérdate", "Es que

[35] Rajeshwar Guru, *op. cit.*, p. 51.

somos muy pobres", "Talpa", "La herencia de Matilde Arcángel") o el monólogo dialogado ("Luvina"). Otro aspecto de la narrativa rulfiana es la creación del personaje, la capacidad de penetrar en su interioridad; la creación de un habla que se ajusta perfectamente al personaje. Dice Sergio López Mena:

> Cuando Rulfo habló de su manera de escribir señaló que primeramente había que buscar el personaje y luego cómo iba a hablar éste. Sus cuentos se centran, en efecto, en el personaje, su capacidad recordatoria, el procedimiento de sus ideas, la mecánica de sus sensaciones, de sus asociaciones psíquicas y, sobre todo, en las implicaciones de habla.[36]

En sus textos, es notable el empleo de las palabras exactas y concisas. Tal parece que en la mente del escritor mexicano iba rodando la misma preocupación estilística que en la de Flaubert.[37]

En fin, en este estudio hemos visto los vínculos entre Premchand y Rulfo, con el planteamiento de que los dos narradores reflejan en sus textos un mundo rural, una visión de los problemas sociales, de la condición del hombre, de su sufrimiento, de la religiosidad de los pueblos, de sus creencias en los milagros, una crítica de la hegemonía de las clases dominantes. Ambos narradores muestran una visión comprometida. En este sentido, en sus textos percibimos varias similitudes con respecto al tema que se desarrolla en ellos, como es el tratamiento de los aspectos de la realidad, así como la preocupación por la condición humana universal. Tanto el escritor mexicano como el indio muestran los campos desolados, la miseria de los

---

[36] Sergio López Mena, "Prólogo", en Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, Biblioteca Escolar de Plaza y Janés, 2000, p. 17.

[37] "I'd rather die like a dog than rush my sentence through, before it's ripe", Flaubert, 1952. Citado en Roland Barthes, "Flaubert and the sentence", en Susan Sontag, ed., *A Barthes Reader*, Nueva York, Hill and Wang, 1995, p. 302. Dice Barthes respecto a la preocupación estilística de Flaubert: "For Flaubert, the sentence is at once a unit of style, a unit of work, and a unit of life; it attracts the essential quality of his confidences as his work as a writer", Roland Barthes, *op. cit.*, p. 302.

campesinos, mexicanos e indios, la existencia del caciquismo, de la marginación de los campesinos, el abandono de los pueblos en busca de una vida mejor, el fracaso y el sufrimiento humano. En sus obras presenciamos las realidades más profundas, las realidades que están escondidas. Ambos nos han llevado a su visión propia de la realidad del campo, mexicano e indio, evitando centrarse en un problema o en un solo acontecimiento. En ambos se proyecta una actitud escéptica hacia algún cambio. Otro aspecto que les une es el desconsuelo, el pesimismo; si para Rulfo la Revolución, la muerte y la violencia han sido en vano, para el narrador indio el cambio que deseaba el campesinado nunca llegó, las reformas agrarias sólo empeoraron más la situación de los campesinos.

En las obras de los dos, los personajes viven en su propio mundo, un mundo trágico, cerrado y sin salida; con una visión estática de él, sin ningún cambio o transformación positiva, y sin el deseo de cambiar, porque conocen las consecuencias del cambio. El pasado les ha mostrado que el intento de cambio desde dentro, la revolución, la rebeldía de Gobar, o desde afuera (*arriba*/centro), ha de fracasar, como sucede en "Luvina".

Ninguno juzga a sus personajes moralmente. Premchand presenta —como dice Vijaydev Narayan Sahi— "el carácter conjunto del bien y del mal del hombre. El bien y el mal sólo son partes inseparables del carácter humano, los cuales aparecen frente a circunstancias y no se preguntan cómo el bien se convierte en el mal y viceversa. Premchand decide que no se sobreponga nada fuera y por eso cerró el camino desde dentro".[38] El elemento que une el relato con la perspectiva es la

[38] Vijaydev Narayan Sahi, "*Godan*", Satya Prakash Mishra, ed., *Godan ka mahtava*, 3ª edición, India, Nai Kahani Publicación, 199, p. 12.

construcción de los personajes. Pese al desvío en algunas instancias, es tan particular esta construcción, que parece como si estuviera ausente el juicio de valor por parte del autor. Si existe —afirma Ram Swarup Chaturvedi— el bien y el mal, pero no hay los malos o buenos. Esta ausencia de juicio de valor se logra mediante la humanización de los personajes.[39] El narrador de *El llano en llamas* tampoco juzga sus personajes moralmente; Rulfo (como diría Carlos Monsiváis) no predica, no declama, no juzga abiertamente. "La novela rural —afirma Monsiváis— adquiere diversificaciones existenciales. Para Rulfo, los hombres de la provincia y el campo no son protagonistas morales, son criaturas vencidas por un destino anterior al libre albedrío, a la posibilidad de elección..."[40]. El juicio en la obra de Rulfo está insertado y presentado en y mediante los personajes.

En los textos de los dos se muestra cómo el proceso de desarrollo e industrialización no llegó en estos lugares donde se desarrollan sus obras, al campo. Este campo ya no es capaz de alimentar a sus habitantes, las tierras ya no son fértiles. Si en el caso de México, la Revolución Mexicana no resolvió los problemas de los campesinos, en la India, cambios como la llamada Reforma Agraria y la capitalización de la agricultura exacerbaron esos problemas aún más. Dadas las situaciones precarias de los campesinos indios sólo algún cambio en el sistema podría mejorar su situación; para que este cambio tuviera lugar, era necesario un

[39] Ram Swarup Chaturvedi, "*Godan ki bunavat*", en Satya Prakash Mishra, ed., *Godan ka mahtava*, 3ª edición, India, Nai Kahani Publicación, 1996, p. 28.
[40] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia de México*, México, El Colegio de México, 2000, p.1031.

movimiento popular contra las relaciones entre los señores feudales y los gobernantes.[41]

La realidad social siempre va a estar presente en sus obras, una realidad en la que los personajes se ven atrapados, sin salida, intentando escapar cuando pueden; a veces lo intentan, y otras veces están conformes con esa realidad, sin rebeldía. Ambos presentan la visión fatalista de los personajes, salvo en algunas ocasiones en donde se hacen presentes las ilusiones de algunos. Si el mundo de *Godan* está cerrado por todas partes, él de *Pedro Páramo* no sólo está cerrado, sino que no hay posibilidad de existencia de algún futuro.

> Tiempo cerrado el que emplea Juan Rulfo. El futuro está cerrado a piedra y lodo. Sólo quedan este presente del remordimiento ligado a la presencia de los hechos violentos del pasado. De ahí la profunda tristeza de los cuentos de Rulfo. De ahí también su no menos profundo fatalismo. En un mundo donde tan sólo tiene vigencia un presente que se vierte y se derrumba hacia el pasado, solamente es posible el fatalismo. La libertad implica siempre la existencia del futuro. Determinados por lo que ya han hecho, los personajes de Rulfo se petrifican ante un destino implacable: su mundo, a excepción acaso del mundo más humorístico de *Anacleto Morones*, no tiene salida.[42]

En cuanto a la realidad, lo que más los une a ambos es que tanto Rulfo como Premchand presentan, mediante sus personajes, además de la realidad externa —la situación social—, una realidad interna de los hombres. Una realidad desde y hacia dentro, la visión interna de los personajes, sus actitudes ante una realidad externa. Los dos novelistas describen un mundo realista y mítico al mismo tiempo, un mundo donde los caracteres individuales tienen funciones como si *fueran* sólo parte de un conjunto.

---

[41] Véase R. Palme Dutt. *India today*. Bombay, Peoples Publishing House, 1949, p. 45.
[42] Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 5.

Otro aspecto que los une es la detención del mundo. En *Godan* el mundo está detenido, como si todos los personajes estuvieran esperando que sucediera algo, algún acontecimiento. Pero, al parecer, no acontece nada o como dice Vijaydev Narayan Sahi:

> No es que no suceda nada, sino que cada vez parece el acontecimiento como una burbuja que desaparece en la inmensa profundidad de la sociedad. La muerte de Hori también es en este proceso la última burbuja usada literariamente para dar un fin a la novela.[43]

En cuanto a los aspectos estilísticos, mientras Rulfo renueva el estilo, Premchand mezcla la técnica renovada con el estilo convencional; no hay énfasis en el estilo de Premchand, como en el caso de Rulfo, en el experimento del estilo literario, de las técnicas narrativas. Aunque en este aspecto se ve una diferencia entre los dos, se parecen en que ambos narradores usan un lenguaje natural, que se ajusta a la temática que presentan y a los personajes. Los dos utilizan el habla del campo. Es un lenguaje que se basa en la forma natural de expresarse de sus protagonistas, y mediante este lenguaje, aparentemente simple, se muestra una realidad compleja; es decir, a pesar de las diferencias estilísticas, los dos narradores plantean hablar de la misma temática, con sus respectivos estilos, de la realidad social y de la condición humana universal.

Premchand y Rulfo no se limitan a expresar los conflictos y los problemas de sus respectivos pueblos, sino que logran la universalización de dichos conflictos, dando una dimensión humana universal a los problemas sociales. Ambos en sus obras no sólo tratan de presentar la condición del hombre, sino también sus

[43] Vijaydev Narayan Sahi, *op. cit.*, p. 10.

relaciones con la sociedad, el aislamiento, la agonía, así como la ausencia de Dios. El narrador indio denuncia los valores religiosos y las supersticiones de su sociedad, como la fe en el destino, la creencia en los milagros, la rectitud para lograr la salvación en otra vida, a través de personajes como Hori, Dhania, Gobar, Ghisu y Mádhav en *Godan* y en "Kafan"; y en tono satírico, Rulfo, a través de sus personajes, crítica los supuestos valores cristianos. La fe, la esperanza y la caridad, virtudes que inculca la Iglesia Católica entre sus feligreses, no se ven en la obra de Rulfo vividas en su verdadera significación, sino en juego con la hipocresía, la lujuria, y la codicia, como se constata en la actitud de los personajes de "Talpa" y de *Pedro Páramo*, en Lucas Lucatero y Juvencio Nava.

CONCLUSIONES

Los textos de Rulfo han sido interpretados en formas muy distintas. En este estudio hemos visto las diferentes interpretaciones —algunas muy aventuradas—, como la "mítica", la "mágica", la de "literatura fantástica", las estructuralistas, semióticas y telúricas. El objetivo de nuestro estudio ha sido analizar la presencia de los aspectos de la realidad social mexicana, así como los elementos que reflejan la condición humana universal, en la obra del narrador jalisciense. Nuestro planteando ha consistido en el hecho de que sí hay en la prosa de Rulfo alusiones a los hechos históricos, hay una crítica social, aunque implícita, y que la condición interna de muchos de sus personajes nos remite a la condición universal del hombre, en la que hallamos el deseo y la esperanza, el fracaso de este deseo y el sufrimiento, la conciencia de culpa y el sentido de pecado, etc. Bien lo sintetiza Sergio López Mena en cuanto a *El llano en llamas*:

> El gran mural que se forma ese pequeño libro de cuentos está realizado con pinceladas de desesperación, de autodevaluación, de miedo, de crueldad, de pesada culpa, de ansia de perdón y de soledad: En él se conservan las consecuencias de un estado corrompido de las relaciones familiares, sociales y políticas, con el daño como constante."[1]

Con respecto a la existencia del realismo mágico, podemos concluir que si bien los escritores realistas negaban la existencia de fantasmas y espíritus, rechazando los "sueños románticos", y la imaginación, los autores pertenecientes al género fantástico lo primero que querían era escapar de la esfera de lo real y entrar en un mundo de fantasía (*Alicia en el país de maravilla*), un mundo imaginario, del

[1] Sergio López Mena. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México. UNAM. 1993. pp. 86-87.

dominio de lo sobrenatural, mediante la construcción de historias y personajes imaginarios o ilusorios, irreales (más allá de cualquier interpretación lógica), como la relación entre vivos y muertos. Los escritores mágicorrealistas, en cambio, desempeñaron el papel del mediador, se dedicaron a mezclar la realidad con los elementos mágicos, es decir, no querían escapar de la realidad, mucho menos tumbarla, estaban conscientes de que era imposible; además, el escape de la realidad significaría la negación de su propia existencia, si tenemos en cuenta el término, realismo mágico (lo real y lo mágico). Lo que hicieron fue mezclar los dos elementos de tal forma, que no se supieran dónde empezaba uno y terminaba el otro. La función de los críticos pertenecientes al "realismo mágico" ha consistido en analizar esos aspectos, es decir, la yuxtaposición o la relación entre lo cotidiano, lo extraordinario y lo maravilloso, la mezcla de lo real (lo probable) con lo mágico (lo improbable), aunque, en realidad, proclaman la supremacía de lo mágico sobre lo real y, por ende, el rasgo fundamental de esta corriente suele referirse a lo improbable. Lo que no queda claro entre las características de esta corriente es, como dijimos, la línea divisoria entre lo real, lo cotidiano, lo ordinario y lo mágico, lo improbable, lo sobrenatural y lo imposible, en otras palabras, entre probable, improbable e imposible.

En "Luvina" analizamos la presencia de dos niveles, planteando lo real en el primero: el contenido, la narración de los hechos, y lo mágico en el segundo, en la descripción del ambiente, de los paisajes del pueblo Luvina. En cuanto al contenido, el relato nos remite a las épocas específicas de la historia mexicana (entre el régimen de Obregón y el de Cárdenas), con una crítica a las reformas emprendidas en ese periodo; y cuando el narrador se refiere a los elementos naturales, se crea

una atmósfera mágica, a través de los recursos narrativos, con el uso de metáforas ("es el purgatorio"), con la yuxtaposición de los elementos, así como por medio de la personificación de naturaleza.

Los textos de Rulfo demuestran una constante temática, la realidad social, el fracaso de la Revolución, pobreza, injusticia y marginalización. Él muestra cómo las esperanzas que había puesto una gran sección del pueblo mexicano en la Revolución se frustraron, cómo resultó ser un engaño la Revolución, que en lugar de derrocar al caciquismo fue manipulada y aprovechada por caciques como Pedro Páramo. Además de este aspecto, vemos otros elementos de la realidad social en la narrativa rulfiana, como el conflicto religioso, el fracaso de las reformas agrarias y educativas. Pero el autor de *El llano en llamas* no se limita a expresar el desencanto de la lucha armada y el fracaso de las reformas agrarias, sino que muestra cómo repercuten dichos fracasos en la vida de los campesinos, y cómo la frustración, producto de estos fracasos, se convierte en un factor significativo de la violencia. Rulfo habla de un campo miserable y violento. No es que el jalisciense haya inventado este campo violento, terrible, sino que es esa la sociedad que le tocó vivir. Dice Arturo Souto Alabarce en su famosa reseña ("Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *otros cuentos*"):

> Es cierto que se mata demasiada gente en sus cuentos; es cierto que nos presenta un México terrible; es cierto que a veces nos ahoga el polvo y la tristeza que emanan de sus descripciones; pero, ¿y si fuera verdad? ¿No será ése el campo que ha visto el joven escritor? No se distingue, además, la literatura mexicana moderna por paisajes bucólicos.[2]

[2] Arturo Souto Alabarce, "Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *otros cuentos*", en *Ideas de México*, vol. I, núm. 4, año IV, marzo-abril, 1954, pp.182-184.

En *Pedro Páramo* se muestra el tema del caciquismo, del poder absoluto de un cacique que explota a los campesinos. La Revolución Mexicana no trajo los cambios deseados a causa de varias razones, como la falta de algún plan por parte de los revolucionarios, lo cual se muestra en *Pedro Páramo* cuando los revolucionarios enfrentan al cacique, y en respuesta a por qué han hecho la revolución, dicen que pronto sabrán, o porque otros la han hecho también; en "El llano en llamas" los revolucionarios no sólo no saben por qué pelear, sino que se han convertido en meros bandidos. Roban, violan, queman y matan sin sentido, a tal grado, que la gente ya no los quiere, los odia, los quiere matar.

> "No queremos verlos; pero si los vemos los matamos", nos mandaron decir (*El llano en llamas*, p. 98).

Premchand fue un pionero de la literatura hindi, fue él quien transformó la narrativa, ya que antes de él los cuentos en la lengua hindi se limitaban a contar temas folklóricos, amorosos y fantásticos. En *Godan*, así como en "Kafan", de Premchand, el narrador se preocupa más por la realidad social india de la época, de las primeras décadas del siglo XX, con un realismo que se diferencia del que le precedía, al transformar lo cotidiano en lo universal: la condición de Hori refleja la condición del hombre. En la obra del narrador indio se forja una temática constante: la vida campesina, su miseria, sus frustraciones, las diferencias entre clases y castas, la explotación de los campesinos por parte de los caciques, de la clase sacerdotal y los prestamistas. Premchand era un gran conocedor de la vida en el interior del país, y mostró en su novela las diferentes facetas de esas vidas desesperadas y desamparadas, su agonía y su miseria. Otro aspecto que marca sus

textos es la condición humana universal. "Kafan" es el relato, junto con *Godan*, que mejor demuestra que la preocupación del narrador no sólo se limitó a contar la realidad social, sino también la condición del hombre: su tragedia, el sufrimiento y las causas que lo provocan. Vemos que en dichas obras tanto la situación del hombre, los conflictos humanos, como la realidad de los pueblos indios son temas que conciernen al autor. En su creación literaria no sólo se refleja toda una época, sino también los valores y asuntos eternos de la vida humana. Es debido a su dimensión social y humana que la narrativa de Premchand es considerada universal.

La obra de Premchand es fundamental en la literatura hindi, como la de Rulfo lo es en la mexicana. Si la tradición hindi toma una nueva dimensión, más bien, se transforma con las obras de Premchand, la obra rulfiana marca un hito en la narrativa mexicana. *Pedro Páramo* no sólo renueva el estilo, sino también la temática. Los dos son renovadores, aunque el narrador indio, en cuanto a los recursos narrativos, no logra la magnitud del narrador jalisciense. Otra razón para escoger a estos autores es su semejanza en cuanto al tratamiento de los problemas sociales, la vida campesina y la condición del hombre. En las obras mencionadas, la idiosincrasia de los campesinos está presente. La narrativa rulfiana, además de mostrar los problemas de la sociedad rural, revela las pasiones íntimas del ser humano, un ser sin alegría, lleno de angustia, soledad y ánimo de venganza. Es una narrativa en que sobre todo se habla de la muerte. Los conflictos del alma humana son temas concurrentes de la narrativa de Premchand, particularmente en "Kafan" y en *Godan*. La vida de Hori es la vida agónica del hombre, de los campesinos de su época (y de hoy también, en gran medida), esos campesinos que se han quedado en la periferia, sin ningún intento por parte del gobierno de traerlos al *mainstream* de la nación.

Además, se muestra la hipocresía de la clase feudal, del cacique, como Rai Sahab, que habla de los derechos de los campesinos, pero en la práctica es el primero en negarlos.

Rulfo y Premchand no tienen ningún interés de pintar paisajes pintorescos, sino de presentar la problemática de la vida en el campo. Ambos hablan de las causas de los problemas de sus respectivas sociedades, sin filosofar mucho acerca de las soluciones de ellos. El mundo que vemos en sus obras está formado por pueblos miserables, enajenados y alejados del tiempo contemporáneo de las grandes ciudades. Es un mundo de relaciones feudales, donde los campesinos son explotados, sin permitírseles hablar. Los dos narradores, además de presentar la realidad de las vida campesina, reflejan en sus textos la condición humana universal. La muerte de Budhiyá, las actitudes de Madhav y de su padre, muestran la naturaleza humana: cómo, debido al hambre, puede llegar a ser tan inhumano el hombre. Para ambos novelistas, toda obra es el total de la vida de un ser humano. Ningún novelista escapa de esta cuestión: la de la condición del hombre.

La visión de Premchand, como la de Rulfo, expresa su incertidumbre ante el mundo. Tanto para uno como para el otro, había aspectos complejos de la vida y que quedaban más allá de la capacidad humana de entendimiento. La intención del narrador indio, como la del mexicano, sobrepasa la mera representación de la realidad. Ambos novelistas, mediante sus personajes, mostraron la cara de la condición humana universal. Son escritores esenciales, y la esencia de estos autores es la universalidad de sus obras, las cuales van más allá del folklore, del cuento pueblerino; logran descifrar los conflictos internos del hombre. Mádhav, en cuanto al tema de la indiferencia humana, y Juan Preciado, en cuando a la búsqueda, son

personajes que representan la condición universal del hombre. En otras palabras, se puede decir que los aspectos sociales, los hechos verídicos, no son lo único que le importa o le preocupa a un escritor, sino que es una de las cuestiones, mientras que las otras son la existencia humana y los conflicto internos del hombre. El papel de un escritor no es sólo presentar el problema social, sino también describir al hombre universal. Si bien hay escritores a los que sólo parece interesarles la problemática social, y otros que ponen su atención en la sicología humana universal, es posible para un escritor combinar las dos tendencias de manera efectiva, como lo hacen Rulfo y Premchand.

Este estudio ha pretendido analizar el tema de la realidad social en la obra de Juan Rulfo, y ver cómo el narrador logra dar universalidad a esta realidad, proyectando con personajes mexicanos la condición humana universal. Asimismo, hemos establecido las similitudes, en cuanto a esta temática, entre la narrativa rulfiana y la de Premchand, planteando que ambos narradores hablan del sufrimiento humano, en general, y de los problemas sociales de sus pueblos, en particular: la pobreza, la angustia de los campesinos, la marginación y la violencia. Los dos hablan de los campos que ya no son capaces de alimentar a sus habitantes, de la gente que ha perdido toda su esperanza, de gobierno que ha abandonado a su pueblo, de los hombres, como Juvencio Nava, pidiendo que no los maten, del sentido de venganza primitiva, de las budhiyás en sus dolorosas condiciones, de los campesinos, a los que les han dado la tierra que no sirve para nada, del llano en llamas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía citada: Juan Rulfo, teoría, literatura e historia

1.a. Textos de Juan Rulfo

Rulfo, Juan, *El llano en llamas*, 6ª edición, revisada por el autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. [*Colección Popular*, decimonovena reimpresión, 1996].

——— *Pedro Páramo*, 5ª edición, revisada por el autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1985. [*Colección Popular*, undécima reimpresión, 1996].

——— *El gallo de oro y otros textos para cine*, presentación y notas de Jorge Ayala Blanco, México, ediciones Era, 1980.

——— *Los cuadernos de Juan Rulfo*, transcripciones y notas de Yvette Jiménez de Báez, México, Ediciones Era, 1995.

——— *Toda la obra*, edición y crítica de Claude Fell (coordinador), Colección Archivos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

——— *El Llano en llamas*, prólogo de Sergio López Mena, México, Biblioteca Escolar de Plaza y Janés, 2000.

——— *Antología Personal*, prólogo de Jorge Ruffinelli, México, Ediciones Era, 1988. [Tercera reimpresión, 1996].

——— *Pedro Páramo*, prólogo de Alberto Vital, prólogo de Alberto Vital, México, Biblioteca Escolar de Plaza y Janés, 2000.

——— *The Burning Plain and Other Stories*, translated with and introduction by George D. Schade, Austin, Universtity of Texas Press, 1967. [Tercera impresión, 1971].

——— *Pedro Páramo*, traducción al inglés por Lysander Kemp, Nueva York, Grove Press Inc., 1959.

——— "Unse kahna ki mujhe na mare", traducción al hindi de "¡Díles que no me maten!", por Vibha Maurya, en *Hans*, India, Junio-Julio, 1998, pp. 75-78.

1.b. Libros y artículos citados sobre Juan Rulfo

Aridjis, Homero, Entrevista con Magali Tercero, en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, año IX, 2948, México, D. F., martes, 21 de enero de 1986.

Benítez, Fernando, "Conversaciones con Juan Rulfo", en *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, 2ª edición, México, Ediciones del Norte, 1983.

Blanco Aguinaga, Carlos, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 1, septiembre-octubre, 1955, pp. 59-86.

Burns, Archibaldo, "Pedro Páramo o la unción y la gallina", *México en la Cultura*, suplemento del diario *Novedades*, el 15 de mayo de 1955.

——— Entrevista con Nadia Piemonte, en Sábado, suplemento cultural de *Unomásuno*, año IX, 2948, México, D. F., jueves, 23 de enero de 1986.

Durán, Manuel, "Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida", en Enrique Pupo-Walker (dirección y prólogo), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, España, Editorial Castalia, 1973.

——— "Miradas sobre Pedro Páramo", en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, México, núm., 37, 25 de febrero de 1990, pp. 20-25.

Escalante, Evodio, "Texto histórico y texto social", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (coordinador), Colección Archivos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Ezquerro, Milagros, "*El Gallo de oro* o el texto enterrado", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (coordinador), Colección Archivos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Fares, Gustavo C., *Imaginar Comala: El espacio en la obra de Juan Rulfo*, Nueva York, Peter Lang, 1991.

Freeman, George Ronald, *Paradise and fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and structural unity*, Cuernavaca, CIDOC, Cuaderno 47, 1970.

Fuentes, Carlos, "Formas que se niegan a ser olvidadas", en *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001.

——— "Mugido, muerte y misterio: El mito de Rulfo", en *Revista Iberoamericana*, núms., 116-117, julio-diciembre, 1981.

García Márquez, Gabriel, "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo", en *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, 2ª edición, México, Ediciones del Norte, 1983.

González Boixo, J. C., "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición y crítica de Claude Fell (coordinador), Colección Archivos. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

——— *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983.

——— ed., Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1989.

Gordon, Donald K., *Los cuentos de Juan Rulfo*, Madrid, Colección Nova Scholar, 1976.

Grass, Gunter, en *Unomásuno*, año IX, 2948, México, D. F., 10 de enero de 1986.

Iturbe, Mercedes, "Las voces silenciosas de Juan Rulfo", en *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001.

Jiménez de Báez, Yvette, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, México, El Colegio de México, FCE, 1990.

Leal, Luis, "El cuento de ambiente: *Luvina* de Juan Rulfo", en *Nivel*, 38, 1962.

——— "El nuevo cuento mexicano", *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Editorial Castalia, 1973.

López Mena, Sergio, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993.

——— "Prólogo", en Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, Biblioteca Escolar, Plaza y Janés, 2000.

——— *Perfil de Juan Rulfo*, México, Praxis, 2001.

Martin, Gerald, "Vista Panorámica: La obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio", en Juan Rulfo, *Toda la Obra*, edición crítica de Claude Fell (coordinador), México, Colección Archivos, 1992.

Martínez, Leticia Algaba, "Notas sobre la novela en los últimos años", en *Armas y Letras*, Revista de la Universidad de Nuevo León, núms. 1-2, año 5, Segunda Época, enero-junio, 1962.

Pennington, Eric, "Freud's Death Instinct as seen in Rulfo's '¡Díles que no me maten!'", en *Quaderni Ibero-americani*, 57-58, Giuno-Dicembre, 1984, pp. 50-52.

Poniatowska, Elena "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo", en *Inframundo: el México de Juan Rulfo*, 2ª edición, México,

Ediciones del Norte, 1983.

Portal, Marta, *Rulfo: dinámica de la violencia*, 2ª edición, Madrid, Cultura Hispánica, 1990.

Quintero, Adolfo, "El lugar de Rulfo", en Dante Medina (recopilación y revisión), *Homenaje a Juan Rulfo*, México, Universidad de Guadalajara, 1989.

Ramos, Raymundo, "Escribir es como beber: un infierno", en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, año IX, México, D. F., 14 de julio de 1990.

Roffé, Reina, *Juan Rulfo: Autobiografía armada*, Barcelona, Montesinos, 1992.

Rowe, William, *Rulfo: El llano en llamas*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1987.

Ruffinelli, Jorge, "Prólogo", en Juan Rulfo, *Antología Personal*, México, Ediciones Era, 1988. [Tercera reimpresión, 1996].

Rulfo, Juan, *Toda la obra*, edición y crítica de Claude Fell (coordinador), Colección Archivos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

——— "Juan Rulfo en Venezuela", *Homenaje a Juan Rulfo a los diez años de su muerte*, en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, Nueva Época, núm. 301, enero de 1996.

Schmidt, Freidhelm, "Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, año XXIV, 1er semestre de 1998.

Souto Alabarce, Arturo, "Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *otros cuentos*", en *Ideas de México*, vol. I, núm. 4, año IV, marzo-abril, 1954, pp. 182-184.

Trejo Fuentes, Ignacio, "La noción de pecado en Juan Rulfo", *Juan Rulfo: un mosaico crítico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, UAG, INBA, 1988.

Vital, Alberto, *Juan Rulfo*, México, CONACULTA, Tercer Milenio, 1998.

Vogt, Wolfgang, *Juan Rulfo y el sur de Jalisco: aspectos de su vida y obra*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 1992. (Ensayos jaliscienses).

Xirau, Ramon, "Juan Rulfo, nuevo escritor de México", en *Ínsula*, núm. 179, octubre de 1961.

1.c. Obras citadas sobre teoría y literatura

Abate, Sandro, "A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, núm. 261, Servicio de Publicaciones, UCM, 1997.

Adoum, Jorge Enrique, "El realismo de la otra realidad", en Cesar Fernández Moreno (coordinación e introducción), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1972.

Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección popular, 4ª edición, 1995.

Barry, Peter, *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1995.

Barthes, Roland, "Criticism as language", en Davide Lodge, ed., *20th Century Literary Criticism: A Reader*, Londres, Longman Group Limited, 1972.

——— *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 2000.

——— "Flaubert and the sentence", en Susan Sontag (edición e introducción), *A Barthes Reader*, Nueva York, Hill and Wang, 1995.

Bloom, Harold, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.

Brushwood, J. S., *México en su novela*, traducción de Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1973. [Tercera reimpresión, 1998].

Carballo, Emmanuel, "Cuentistas jóvenes de México", en *Revista de la Universidad de México*, núm. XI, 4, diciembre, 1956.

——— *Cuentistas mexicanos modernos*, (2 tomos), México, Biblioteca Mínima Mexicana, Ediciones Libro-Mex., 1956.

Carpentier, Alejo, *Concierto Barroco* y *El reino de este mundo*, Santiago, Andrés Bello, 1997.

D. Souza, Raymond, *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.

De J. Jackson, J. R., *Historical Criticism and The Meaning of the Texts*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989.

Eco, Umberto y Stefan Collini, ed., *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, 3ª edición, trad. al español de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 2000.

Eliot, T. S., *Selected Essays*, 2ª edición, revisada, Londres, Faber and Faber Limited, 1934, pp.17-18.

Fernández Moreno, Cesar (coordinador), *América Latina en su literatura*, México, Silgo XXI Editores y UNESCO, 1972.

Flores, Angel, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, 2ª edición, México, Premia Editora, 1990.

Flores, Ralph, "El ámbito del realismo" , en Ángel Flores, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, 2ª edición, México, Premia Editora, 1990.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969. [Decimosexta reimpresión, 1997].

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, México, Editorial Diana, 1986. [24ª impresión, 1998].

Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Editorial Ayuso, 1975.

Gossman, Lionel, *Between History and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Hann, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premia, 1982.

Imbert, Enrique Anderson, *El realismo mágico y otros ensayos*, 2ª edición, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992.

Jakobson, Roman, "Sobre el realismo artístico", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, preparación y presentación de Tzvetan Todorov, traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1995.

Kafka, Franz, *Obras escogidas*, prólogo de Juan Antonio Massone, Santiago de Chile, editorial Andrés Bello, 1992.

Kuteischikova, Vera y Lev Ospovat, *Ensayos sobre novelistas latinoamericanos*,

Habana, Editorial arte y Literatura, 1987.

Leal, Luis, *"Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas"*, en *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núms. 148-149, julio-diciembre, 1989, pp. 859- 867.

Lorente-Murphy, Silvia, "La Revolución Mexicana en la novela", en *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, vol. LV, julio-diciembre, año 1989, pp. 847-857.

Lukács, Georg, *Obras completas*, vol. IX, *La novela histórica (Der historische roman)*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1976.

——— "The ideology of modernism", en David Lodge, ed., *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, Londres, Longman, 1972.

Malcuzynski, M.-Pierrette, "A modo de introducción" en *Sociocríticas: prácticas textuales/cultura de fronteras*, edición, coordinación y presentación de M.-Pierrette Malcuzynski, Amsterdam-Atlanta, Editorial Rodopi B.V., 1991.

Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, 5ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1996. [2ª reimpresión,1997].

——— *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Miliani, Domingo, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Caracas, Monte Ávila, 1968.

Monsour, Mónica, "Juan Rulfo y el realismo mágico", en *Casa de las Américas*, núm. 126, Año XXI, mayo-junio, 1981.

Pagnini, Marcello, *Estructura literaria y método crítico*, trad. de Carlos Mazo de Castillo, Madrid, Cátedra, 1975.

Pérus, Francoise, *Historia y crítica literaria*, La Habana, Casa de las Américas, 1982.

——— *Literatura y sociedad en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1976.

Portuondo, José Antonio, "Literatura y sociedad", en Cesar Fernández Moreno (coordinador), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1972.

Pujas, Esteban, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.

Rodríguez-Monegal, Emir, "La nueva novela latinoamericana", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970 (1968).

——— "Tradición y renovación", Cesar Fernández Moreno (coordinador), *América Latina en su literatura*, México, Silgo XXI y UNESCO, 1972.

——— "Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos", en *Otros mundos. Otros fuegos*, Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Michigan State University, 1975.

Roh, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo*, traducción del alemán por Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

Ruiz Sánchez, Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, 3ª edición, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1976.

Sartre, Jean Paul, *"What Is Literature?" and Other Essays*, "Introduction", de Stevan Ungar, Cambridge-Massachussetts, Harvard University Press, 1988.

Sartre, Jean-Paul, *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948.

Souto Alabarce, Arturo, *Literatura y sociedad*, México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1973.

Taine, H. A., *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, traducción del francés por J. E. Zúñiga, Buenos Aires, Aguilar, 1955.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 4ª edición, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

Ungar, Stevan, "Introduction", en Jean Paul Sartre, *"What Is Literature?" and Other Essays*, Cambridge-Massachussetts, Harvard University Press, 1988.

Valadés, Edmundo, "El cuento encuentra siempre sus lectores" , Lauro Zavala, ed., *Teorías del cuento III, Poéticas de la verdad*, México, UNAM, UAM, 1986.

White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

Williams, Raymond, "Realism and the contemporary novel", en David Lodge, ed., *20th Century Literary Criticism: A Reader*, Londres, Longman, 1972.

1.d. Libros y artículos citados sobre historia mexicana

Arjona, Canton y Mario José Aguirre Beltrán, *Revista, El maestro* (1921- 1923): Raíces y vuelos de la propuesta educativa vasconcelista, IMCED, (Cuadernos del IMCED), 1997.

Becker, Marjorie, "El cardenismo y la búsqueda de una ideología campesina" en *Relaciones*, vol. VIII, núm. 29, El Colegio de Michoacán, invierno de 1987, pp. 5-22, p.6.

Gledhill, John, *Casi nada, capitalismo, estado y los campesinos de Guaracha*, México, El Colegio de Michoacán, 1993.

Meyer, Jean, *La cristiada, la Guerra de los cristeros*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

Meyer, Lorenzo, "La institucionalización del nuevo régimen", *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000.

Moctezuma, Aquiles P., *El conflicto religioso de 1926. Sus orígenes, su desarrollo, su solución*, 2ª edición, México, Jus, Tomo I, 1960.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia de México*, México, El Colegio de México, 2000.

Ortiz, Orlando, prólogo y selección, *La violencia en México*, México, Diógenes, 1971.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Ramírez, Félix C., *La verdad sobre la Revolución Mexicana*, prólogo de Napoleón Molina Enríquez, México, Indoamérica, 1944.

Rivero Del Val, Luis, "Los Cristeros", *La violencia en México*, prólogo y selección de Orlando Ortiz, México, Diógenes,1971.

Rodríguez, Cristóbal, *La iglesia católica y la rebelión cristera en México (1926- 29)*, prólogo de Agustín Cue Canovas, México, La Voz de Juárez, 1960.

Stavenhagen Gruenbaum, Rodolfo, *Aspectos sociales de la estructura agraria en México*, México, Centro Latino-Americano de Investigaciones en Ciencias Sociales, 1965.

Tuck, Jim, The holy war in Los Altos, Arizona, University of Arizona Press, 1982.

Ulloa, Berta, "La lucha armada", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000.

——— *Historia de la Revolución Mexicana, 1914-1917*, México, El Colegio de México, 1983.

Vasconcelos, José, *De Robinsón a Odisea*, México, Senado de la República, 2002.

Wilkie, James W. y Edna Monzón de Wilkie, *México visto en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, 1969.

Zea, Leopoldo, "Crítica y autocrítica de la Revolución Mexicana", en *El Nacional*, 6 de abril, 1947, pp. 3. 6. Reproducido en Stanley R. Ross, ed., *¿Ha muerto la Revolución Mexicana?*, México, Premia Editora, 1979.

2. Bibliografía citada: Premchand, literatura e historia de la India

2.a. Textos de Premchand

Premchand, *Godan*, 2ª edición, Nueva Delhi, Raj Kamal Prakashan, 1989. [Reimpresión, 1990, 1993].

——— *Mansarovar*, Tomos 1-8, Nueva Delhi, Prakashan Sansthan, 1999.

——— *Godan*, traducción al inglés de Jai Ratan y P. Lal. Bombay, Jaico Publishing House, 1963.

——— *Antología de cuentos*, traducción, selección, introducción y notas de Álvaro Enterría, Barcelona, Torre de Viento, 2002.

——— *"Kafan", Mangal-sutra tatha anya kahanian*, nueva edición, Nueva Delhi, Hind Pocket Books, 1999.

2.b. Libros y artículos citados sobre literatura e historia de la India

Agrawal, Maya, *Godan: ek vivechan*, Nueva Delhi, Anita Prakashan, 1997-98.

Bechan, "Premchand ke patron ka charitra vikas", en Satyendra, ed., *Premchand*, Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976.

Chaturvedi, Ram Swarup, "*Godan ki bunavat*", en Satya Prakash Mishra, ed.,

Godan ka mahtava, 3ª edición, India, Nai Kahani, 1996.

Devalle, B. C., *La palabra de la tierra, protesta campesina en India, siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1977.

Dimock Jr., Edward C., ed., *The Literatures of India*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974.

Gopal, Madan, *Munshi Premchand: a literary biography*, India, Asia Publishing House, 1964.

Guru, Rajeshwar, ed., "Sahitya ka udeshya kya hai", en *Godan* (*alochana*), Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976.

——— "Shilp-vidhan", en *Godan* (*alochana*), Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976.

Joshi, M. C., *Kahanikar Premchand: ek purnamulyankan*, Alahabad, Abhivyakti Prakashan, 1992.

Machwe, Prabhakar, *Four decades of Indian literature*, Nueva Delhi, Chetana Publications, 1976.

Majumdar, R. C., editor general, *History and Culture of the Indian People*, vol. X, Bombay, Bhartiya Vidya Bhavan, 1965.

Mishra, Satya Prakash ed., *Godan ka mahtava*, 3ª edición, India, Nai Kahani Publicación, 1996.

Palme, Dutt, R., *India today*, Bombay, Peoples Publishing House, 1949.

Ratan, Jai y P. Lal, "Introdución" en Premchand, *Godan*, traducción al inglés, Bombay, Jaico Publishing House, 1963.

Sahi, Vijaydev Narayan, "Godan", en Satya Prakash Mishra, ed., *Godan ka mahtava*, 3ª edición, India, Nai Kahani, 1996.

Satyendra, ed., *Premchand*, Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976

Shah, S. M., *Rural development in India: planning and reforms*, Estados Unidos, South Asia Books, 1977.

Sharma, Krishnadev, Maya Agrawal, *Kathakar Premchand aur mansarovar*, Nueva Delhi, Anita Prakashan, 1993-94.

Sharma, Ram Bilas, *Premchand aur unka yug*, Nueva Delhi, Rajkamal Prakashan, 1993.

Sharma, Shiv Kumar, "*Godan* ki prasangikta athva samkalinta", en Satya Prakash Mishra, ed., *Godan ka mahtava*, 3ª edición, India, Nai Kahani Publicación, 1996.

Singh, K. Natwar, "Introducción", *Los cuentos de la India*, traducción española de Diana Trujillo, Nueva Delhi, Consejo Indio de Relaciones Culturales, 1996.

Srivastava, Rabindra Nath y Bina Srivastava, "*Godan* ka katha shilp: sanrachna ke sandurbh mein", en Rajeshwar Guru, ed., *Godan* (*alochna*), Nueva Delhi, Radhakrishnan Publication, 1976.

Varshneya, Lakshmi Sagar, "Aupanyasik parampara ki pratham charmoplabdhi: *Godan*" en Satyendra, ed., *Premchand*, Nueva Delhi, Radhakrishnan Prakashan, 1976. [Tercera reimpresión, 1989].

Vimal, G. P., *Premchand ki kahania*: *paridrishya aur pariprekshya*, Alahabad, India, Abhivyakti Prakashan, 1993.

Yugeshwar, "*Godan*: sampurna manushya ki chinta", en Satyaprakash Mishra, ed., *Godan ka mahtava*, 3ª edición, India, Nai Kahani Publicación, 1996.

APÉNDICE

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CITAS DEL TEXTO EN HINDI, CORRESPONDIENTES AL CAPITULO IV.

a. पिछले सत्याग्रह-संग्राम में रायसाहब ने बड़ा यश कमाया था। P. 12.

b. यह नहीं कि उनके इलाके में असामियों के साथ कोई खास रियायत की जाती हो, या डॉड़ और बेगार की कड़ाई कुछ कम हो। P. 12.

c. यद्यपी अपने विवाहित जीवन के इन बीस बरसों में उसे अच्छी तरह अनुभव हो गया था कि चाहे कितनी ही कतर-ब्योंत करो, कितना ही पेट-तन काटो, चाहे एक-एक कौड़ी को दाँत से पकड़ो; मगर लगान बेबाक़ होना मुश्किल है। P. 5.

d. "यह इसी मिलते-जुलते रहने का परसाद है कि अब तक जान बची हुई है, नहीं कहीं पता न लगता कि किधर गये। गाँव में इतने आदमी तो हैं, किस पर बेदखली नहीं आयी, किस पर कुड़की नहीं आयी। जब दूसरे के पाँवों-तले अपनी गर्दन दबी हुई है, तो उन पाँवों को सहलाने में ही कुशल है।" P. 5.

e. अनाज तो सब-का-सब खलिहान में ही तुल गया। ज़मींदार ने अपना लिया, महाजन ने अपना लिया। P. 23.

f. "बहुत ही गरीब हुजूर ! भोजन का ठिकाना भी नहीं !"
"सच?"
"हाँ, हुजूर, ईमान से कहता हूँ।"
"अरे, तो क्या एक पचासे का डौल भी नहीं है?"
"कहाँ की बात हुजूर। दस मिल जायें, तो हजार समझिए। पचास तो पचास जनम में भी मुमकिन नहीं और वह भी जब कोई महाजन खड़ा हो जायगा।" P. 115.

g. सेमरी और बेलारी दोनों अवध-प्रान्त के गाँव हैं। जिले का नाम बताने की कोई ज़रूरत नहीं। होरी बेलारी में रहता है, रायसाहब अमरपालसिंह सेमरी में। दोनों गाँवों में केवल पाँच मील का अन्तर है। P. 12.

h. --सरकार, बेगारों ने काम करने से इनकार कर दिया है। कहते हैं, जब तक हमें खाने को न मिलेगा, हम काम न करेंगे। हमने धमकाया, तो सब काम छोड़कर अलग हो गये।

रायसाहब के माथे पर बल पड़ गये। आँखें निकालकर बोले चलो, --मैं इन दुष्टों को ठीक करता हूँ। जब कभी खाने को नहीं दिया, तो आज यह नयी बात क्यों? एक आने रोज के हिसाब से मजूरी मिलेगी, जो हमेशा मिलती रही है; और इस मजूरी पर काम करना होगा, सीधे करें या टेढ़े। P. 16.

i. "आदमी तो हम भी हैं।"
"कौन कहता है कि हम-तुम आदमी हैं। हममें आदमियत कहाँ? आदमी वह है, जिनके पास धन है, अख्तियार है, इलम है। हम लोग तो बैल हैं और जुतने के लिए पैदा हुए हैं।" P. 24.

j. भगवान् ने जब गुलाम बना दिया है, तो अपना क्या बस है? P. 17.

k. कानून और न्याय उसका है, जिसके पास पैसा है। P. 251.

THE [illegible]
FALL [illegible]

TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN

CITAS DEL TEXTO EN HINDI. CORRESPONDIENTES AL CAPITULO V.

a. यही उसके जीवन का सबसे बड़ा स्वप्न, सबसे बड़ी साध थी। P. 7.

b. होरी की दशा दिन-दिन गिरती ही जा रही थी। जीवन के संघर्ष में उसे सैदव हार हुई; पर उसने कभी हिम्मत नहीं हारी। प्रत्येक हार जैसे उसे भाग्य से लड़ने की शक्ति दे देती थी; मगर अब वह उस अन्तिम दशा को पहुँच गया था, जब उसमे आत्म-विश्वास भी न रहा था। अगर वह अपने धर्म पर अटल रह सकता, तो भी कुछ आँसू पुछते, मगर वह बात न थी। उसने नीयत भी बिगाड़ी, अधर्म भी कमाया, कोई ऐसी बुराई न थी, जिसमें वह पडा न हो; पर जीवन की कोई अभिलाषा न पूरी हुई, और भले दिन मृगतृष्णा की भाँति दूर होते चले गये, यहाँ तक कि अब उसे धोखा भी न रह गया था, झूठी आशा की हरियाली और चमक भी अब नज़र न आती थी। P. 356.

c. हाँ, उसकी आँखों से बहते हुए आँसू बतला रहे थे कि मोह का बन्धन तोड़ना कितना कठिन हो रहा है। जो कुछ अपने से नहीं बन पड़ा, उसी के दुःख का नाम तो मोह है। पाले हुए कर्तव्य और निपटाये हुए कामों का क्या मोह ! मोह तो उन अनाथों को छोड़ जाने में है, जिनके साथ हम अपना कर्तव्य न निभा सके; उन अधूरे मंसूबों में है, जिन्हें हम न पूरा कर सके। P.370.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

d. "भगवान् की मरजी है, मेरा क्या बस!" P. 357.

e. भगवान् ने जब ग़ुलाम बना दिया है, तो अपना क्या बस है? P. 17.

f. भगवान् की इच्छा ! रायसाहब को क्या दोष दे? P. 356.

g. वह सबसे सम्मान पाने के आदी थे। कारिन्दा की तो बात ही क्या, रायसाहब तक उन्हें देखते ही सिर झुका देते थे। P. 223.

h. मगर होरी के पेट में धर्म की क्रान्ति मची हुई थी। अगर ठाकुर या बनिया के रुपये होते, तो उसे ज्यादा चिन्ता न होती, लेकिन ब्राह्मण के रुपये !... भगवान न करें कि ब्राह्मण का कोप किसी पर गिरे। बंस में कोई चिल्लू-भर पानी देनेवाला, घर में दिया जलानेवाला भी नहीं रहता। उसका धर्म-भीरु मन त्रस्त हो उठा। उसने दौड़कर पण्डितजी के चरण पकड़ लिये और आर्त स्वर में बोला --महाराज, जब तक मैं जीता हूँ, तुम्हारी एक-एक पाई चुकाऊँगा। P. 225.

i. --नीति हाथ से न छोड़ना चाहिए बेटा; अपनी-अपनी करनी अपने साथ है। हमने जिस ब्याज पर रुपये लिये, वह तो देने ही पड़ेगे। फिर ब्राह्मण ठहरे? इनका पैसा हमें पचेगा? P. 225.

j. तुम्हारा यही धर्मात्मापन तो तुम्हारी दुर्गत कर रहा है। P. 20.

k. "यह बात नहीं है बेटा, छोटे-बड़े भगवान् के घर से बनकर आते हैं। सम्पत्ति बड़ी तपस्या से मिलती है। उन्होंने पूर्वजन्म में जैसे कर्म किये हैं, उनका आनन्द भोग रहे हैं। हमने कुछ नहीं संचा, तो भोगें क्या?" P. 19.

l. सातादीन को कई सौ रुपये खर्च करने के बाद अन्त में काशी के पडिण्तों ने फिर से ब्राह्मण बना दिया। उस दिन बड़ा भारी हवन हुआ, बहुत-से ब्राह्मणों ने भोजन किया और बहुत-से मन्त्र और श्लोक पढ़े गये। P. 351.

m. अपनी करनी का फल बहुत भोग चुका। P. 305.

n. उसकी छः संतानों में अब केवल तीन जिन्दा हैं --एक लड़का गोबर कोई सोलह साल का, और दो लड़कियाँ सोना और रूपा, बारह और आठ साल की। तीन लड़के बचपन ही में मर गये। उसका मन आज भी कहता था, अगर उनकी दवा-दारू होती तो वे बच जाते; पर वह एक धेले की दवा भी न मँगवा सकी थी। उसकी ही उम्र अभी क्या थी। छत्तीसवाँ ही साल तो था; पर सारे बाल पक गये थे, चेहरे पर झुर्रियाँ पड़ गयी थीं। सारी देह ढल गयी थी, वह सुन्दर गेहुआँ रंग संवला गया था, और आँखों से भी कम सूझने लगा था। पेट की चिन्ता ही के कारण तो। कभी तो जीवन का सुख न मिला। P. 5-6.

o. हर साल गृहस्थ की भाँति होरी के मन में भी गऊ की लालसा चिरकाल से संचित चली आती थी। P. 7.

p. और कई आवाज़ें आयीं --हाँ, गो-दान करा दो, अब यही समय है।
धनिया यंत्र की भाँति उठी, आज जो सुतली बेची थी, उसके बीस आने पैसे लायी और पति के ठण्डे हाथ में रखकर सामने खड़े दातादीन से बोली --महाराज, घर में गाय है, न बछिया, न पैसा। यही पैसे हैं, यही इनका गो-दान है।
और पछाड़ खाकर गिर पड़ी। P. 370.

q. गऊ उसके लिए केवल भक्ति और श्रद्धा की वस्तु नहीं, सजीव सम्पति भी थी। वह उससे अपने द्वार की शोभा और अपने घर का गौरव बढाना चाहता था। P. 38.

r. सोना सत्रहवें साल में थी और इस साल उसका विवाह करना आवश्यक था। होरी तो दो साल से इसी फ़िक्र में था, पर हाथ खाली होने से कोई काबू न चलता था। मगर इस साल जैसे भी हो, उसका विवाह कर देना ही चाहिए, चाहे कर्ज लेना पड़े, चाहे खेत गिरों रखने पड़ें। और अकेले होरी की बात चलती, तो दो साल पहले ही विवाह हो गया होता। वह किफायत से काम करना चाहता था। पर धनिया कहती थी, कितना ही हाथ बाँधकर ख़र्च करो, दो-ढाई सौ लग ही जायेंगे। झुनिया के आ जाने से बिरादरी में इन लोगों का स्थान कुछ हेठा हो गया था और बिना सौ दो-सौ दिये कोई कुलीन वर न मिल सकता था। पिछले साल खेती में कुछ न मिला। था तो पण्डित दातादीन का आधा साझा; मगर पण्डितजी ने बीज और मजूरी का कुछ ऐसा ब्योरा बताया कि होरी के हाथ एक-चौथाई से ज्यादा अनाज न लगा। और लगान देना पड़ गया पूरा। ऊख और सन की फसल नष्ट हो गयी; सन तो वर्षा अधिक होने और ऊख दीमक लग जाने के कारण। P. 260.

s. रामसेवक होरी से दो ही चार साल छोटा था। ऐसे आदमी से रूपा के ब्याह करने का प्रस्ताव ही अपमानजनक था। कहाँ फूल-सी रूपा और कहाँ वह बूढ़ा ठूँठ। जीवन में होरी ने बड़ी-बड़ी चोट सही थी,मगर यह चोट सबसे गहरी थी। आज उसके ऐसे दिन आ गये हैं कि उससे लड़की बेचने की बात कही जाती है और उसमें इनकार करने का साहस नहीं है। ग्लानि से उसका सिर झुक गया। P. 357.

t. "भगवान् आदमी को जिस दशा में डाल दें, उसमें सुखी रहना तपस्या नहीं, तो और क्या है?" P. 359.

u. शहर के बेलदारों को पाँच-छः आने रोज मिलते हैं, यह उसने सुन रखा था। बाहर उसे छः आने रोज मिलें और वह एक आने में गुजर कर ले, तो पाँच आने रोज बच जायें। महीने में दस रुपये होते हैं, और साल-भर में सवा सौ।... दो चार-साल वह इसी तरह कमाता रहे, तो घर का सारा दलिद्दर मिट जाय। P. 137.

v. सन तो वर्षा अधिक होने और ऊख दीमक लग जाने के कारण। P. 260.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

w. मगर जब चौमासा गया और वर्षा न हुई, तो समस्या अत्यन्त जटिल हो गयी। कुओं का पानी भी सूख गया और ऊख ताप से जली जा रही थी। नदी से थोड़ा-थोड़ा पानी मिलता था; मगर उसके पीछे आये दिन लाठियाँ निकलती थीं। यहाँ तक की नदी ने भी जवाब दे दिया। P.154.

x. देहातों में साल के छः महीने किसी-न-किसी उत्सव में ढोल-मजीरा बजता रहता है।... सेमरी भी अपवाद नहीं है। महाजन की धमकियाँ और कारिन्दे की गालियाँ इस समारोह में बाधा नहीं डालती सकतीं। घर में अनाज नहीं है, देह पर कपड़े नहीं है, गाँठ में पैसे नहीं है, कोई परवाह नहीं। जीवन की आनन्दवृत्ति तो दबायी नहीं जा सकती, हँसे बिना तो जिया नहीं जा सकता। P. 221.

y. फिर दूसरी नकल हुई, जिसमें ठाकुर ने दस रुपये का दस्तावेज़ लिख कर पाँच रुपये दिये, शेष नजराने और तहरीर और दस्तूरी और ब्याज में काट लिये। P. 222.

z. यह सब कहने की बातें हैं। हम लोग दाने-दाने को मुहताज हैं, देह पर साबित कपड़े नहीं हैं, चोटी का पसीना एड़ी तक आता है, तब भी गुजर नहीं होता। P. 19.

aa. हमी को खेती से क्या मिलता है? एक आने नफरी की मजूरी भी तो नहीं पड़ती। जो दस रुपये महीने का भी नौकर है, वह भी हमसे अच्छा खाता-पहनता है; लेकिन खेतों को छोड़ा तो नहीं जाता। खेती छोड़ दें, तो और करें क्या? नौकरी कहीं मिलती है? फिर मरजाद भी तो पालना ही पड़ता है। P. 19.

bb. जैसे-जैसे वह काम में होशियार होगा, मजूरी भी तो बढ़ेगी। तब वह दादा से कहेगा, अब तुम घर बैठ कर भगवान् का भजन करो। इस खेती में जान-खपाने के सिवा और क्या रखा है? सबसे पहले वह एक पछाई गाय लायेगा। P. 137.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN