

2° COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO 1922-2012

*Mesa 2. “Unidad y diversidad del canon (1962-1982)”
Martes 13 de noviembre, 12:15 horas*

EL GALLO DE ORO, DE JUAN RULFO: APROXIMACIONES
A UNA OBRA “OLVIDADA”

FRANÇOISE PERUS
CIALC/IIS/UNAM

I. LA ÍNDOLE, LOS AÑOS DE ELABORACIÓN, LA PUBLICACIÓN Y LA RECEPCIÓN PRIMERAS

No pocas circunstancias, de muy diversa índole, han contribuido a relegar *El gallo de oro* respecto de las dos obras anteriores de Juan Rulfo: *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Gracias a la labor de la Fundación Juan Rulfo en la restitución de datos y fechas, al establecimiento del texto con base en la única copia mecanografiada que se pudo rescatar, y a la publicación de la obra por parte de la editorial RM - precedida de estudios firmados por José Carlos González Boixo y Donald Weatherford -, algo más se sabe hoy acerca de la génesis y la puesta en circulación de esta obra en buena medida desconocida o subvalorada. A esta edición, distinta de la de la editorial Era de 1980 que lleva por título *Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para cine* y estuvo a cargo de Jorge Ayala Blanco, es preciso que acudan los lectores.

De los estudios y las puntualizaciones de González Boixo y Weatherford se desprende ante todo que, si bien *El gallo de oro* – cuya redacción corresponde a los años 1956 y 1957 – pudiera haberse concebido teniendo en cuenta una eventual traslación al lenguaje cinematográfico, no por ello ha de dejar de considerarse como un *texto eminentemente literario*. Con todo, no cabe duda de que la traslación al cine por Roberto Gabaldón en 1964, y las apresuradas apreciaciones de Ayala Blanco con base en una versión mecanografiada defectuosa, contribuyeron a tergiversar la índole de la obra y a sesgar su lectura. Respecto de esta *recepción en falso*, el trabajo de Alberto Vital intitulado “*El gallo de oro hoy*” en el *Tríptico para Juan Rulfo* (Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda coords.; RM, 2006) proporciona precisiones valiosas respecto los derroteros de la cinematografía y la narrativa mexicanas de entonces; mismas que contribuyen a aclarar hasta donde circunstancias y contextos contribuyeron a *inmovilizar* el texto de Rulfo bajo la lente - entre costumbrista, realista y folklórica - de Gabaldón y Figueroa, sin que *El imperio de la fortuna* (1985) de Ripstein alcanzara a remover los estereotipos.

II. EL GALLO DE ORO Y LA MEMORIA DEL GÉNERO

Pese a los vínculos que, a partir de los años sesenta, varios escritores llegaron a establecer con la industria cinematográfica – Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, entre otros -, los desencuentros entre la narrativa hispanoamericana del momento y el cine no dejan de llamar la atención: la mayoría de las versiones cinematográficas de las obras de Rulfo o García Márquez suelen ser decepcionantes. Es como si, en la *transposición* de un lenguaje a otro y de una forma a otra, se diluyera la problemática de fondo que despliega la obra literaria desde su forma concreta.

En el trabajo antes citado Vital vincula la forma de *El gallo de oro* con el género de la *nouvelle*, de la que la denominación “novela corta” sería la traducción al español. En ésta sin embargo se pierde lo doble del significado de este vocablo en francés - la de “noticia”, por un lado, y la de “narración breve” por el otro lado -, el cual tiene la ventaja de mantener viva la *memoria* de la relación que, al menos desde su auge en el siglo XIX, este género literario guarda con la ampliación y la diversificación de la prensa escrita y sus públicos en este mismo periodo. En un sentido, el término vincula el género con la narración de sucesos recientes aunque de algún modo insólitos y por ello dignos de ser relatados, mientras que en el otro mantiene latentes las resonancias de una multiplicidad de formas breves y más o menos popularizadas como los cuentos y las leyendas, cuyas dimensiones “maravillosas” o “fantásticas” contribuyen a menudo a nutrir y destacar lo insólito de los sucesos relatados; o en todo caso a conferir al relato una dimensión eminentemente *ficticia*, aunque no por ello menos *verosímil*. En términos cinematográficos, esta *memoria del género* situaría la puesta en escena de la *nouvelle* en los lindes entre el documental y la ficción, y ubicaría la cuestión de la trasposición propiamente artística en torno a la elaboración de estos lindes movedizos antes que al de un referente reconocible para el espectador, sea éste “rural” como en la película de Gavaldón, o “urbano” en el de la de Ripstein. Pero en términos literarios, dicha memoria desvincula la *nouvelle* del género novelesco – vínculo que mantiene la denominación de “novela corta” -, y plantea otras necesidades analíticas, tanto históricas y culturales como artísticas y formales.

En esta última perspectiva, son sin duda de gran importancia los trabajos de relevamiento y sistematización del *corpus* de las “novelas cortas” publicadas en la prensa mexicana a partir del siglo XIX, las aproximaciones analíticas a las que varias de estas

obras pertenecientes a autores generalmente consagrados por otros lados, y los debates abiertos por el “sitio web” que hoy nos reúne. Ante la imposibilidad de referirme ahora a estos trabajos – la invitación que recibí, y agradezco, a tomar parte en estas discusiones con un acercamiento a *El gallo de oro* me tomó de sorpresa -, procuraré aportar al debate y al análisis de esta obra de Rulfo acudiendo a los planteamientos de Florence Goyet en *La nouvelle 1870-1925* (París, PUF/Ecriture, 1993). Esta referencia se justifica por dos razones: por cuanto varias de las observaciones de la autora coinciden en buena medida con lo que he podido leer de los trabajos hasta ahora llevados a cabo en México; y por cuanto la mayoría de los autores y las obras en las que la autora basa sus análisis – Maupassant, Chejov, Verga, Poe, James, Joyce y Akutaguawa entre otros muchos- constan en la biblioteca de Rulfo. Por lo mismo, no es aventurado suponer que el autor de *El gallo de oro* las conocía, se había nutrido de ellas, y había extraído de estas lecturas no pocas orientaciones acerca de los rasgos específicos y las potencialidades del género en cuestión. La doble perspectiva de Goyet, a la par histórica y conceptual, acaso pueda contribuir a aclarar la índole de esta obra de Rulfo y a reorientar su lectura.

III. ¿EL GALLO DE ORO, “NOUVELLE CLASSIQUE”?

La investigación de Goyet descansa en un *corpus* que abarca una amplísima gama obras pertenecientes a las literaturas anglo-sajonas, francesa, alemana, italiana, rusa, e incluso japonesa, publicadas todas entre 1870 y 1925. Desgraciadamente, no incluye el área hispánica, de la que sin embargo no podemos pensar que se hallaba desvinculada de las anteriores – salvo acaso la japonesa -, ni en el periodo considerado ni posteriormente: Rulfo es precisamente buen ejemplo de ello. La autora subraya de partida la necesidad metodológica de no confundir *la infinita variedad de temas y los procedimientos estilísticos*

y retóricos con la *mise en place* y la *relativa estabilización*, en un periodo dado, de un conjunto de *convenciones* narrativas que son las que caracterizan al *género* y permiten al lector situarse *en y ante* el mundo narrado. Para la *nouvelle*, ubica el periodo a partir de la segunda mitad del siglo XIX y en relación con la ampliación y diversificación de los medios escritos, y aborda los rasgos constitutivos del género a partir de la estructura compositiva y de la figura del narrador.

Por lo que atañe a la primera, la autora destaca la configuración del universo narrado con base en la antítesis y el desenvolvimiento de la narración como una suerte de oxímoron que habrá de dar lugar a la *pointe*; misma que, al traducir las tensiones antitéticas de fondo, no ha de confundirse con el desenlace de las acciones narradas. Mientras éste deja suponer la clausura del sentido, la *pointe* descansa en la yuxtaposición de dos mundos irreconciliables, de tal suerte que la imagen paradójica a la que suele dar lugar no hace sino condensar de modo paradójico lo irreconciliable de los mundos en contienda. Puede así – aunque no siempre - mantener “abierta” para el lector la significación de la narración, aunque no sin convidarle a remontar el texto leído, atendiendo al conjunto de las tensiones que ella acoge, explora y sintetiza. A esta composición fuertemente antitética, se suma la *tipificación* de los personajes puestos en escena; esto es, la capacidad para el lector de reconocerlos socialmente, por haberse topado con ellos, o por haber oído hablar de ellos por uno u otro medio. Estos personajes ingresan así de algún modo *prefigurados* al universo de la ficción, permitiendo al narrador no extenderse demasiado en su caracterización, y desplazar la atención - suya y del lector - hacia la elaboración de las tensiones por desentrañar. Antes que el ahondamiento en la psicología del personaje, importa en este caso

la eventualidad de un *vuelco* de situaciones y valores implicados en la confrontación planteada.

En cuanto a la figura del narrador, la autora subraya el *monologismo* que caracteriza sus relaciones con los personajes y las situaciones narradas; esto es, su marcada *distancia valorativa* respecto de los “tipos sociales” que pone en escena, incluso cuando su propio lenguaje no difiere sustancialmente del de ellos. Este *monologismo composicional* – que la autora detecta hasta en las *nouvelles* de Dostoievski, que difieren por lo tanto de la composición *polifónica* de sus novelas - no está reñido ni con los diálogos entre los personajes, ni con el uso del discurso indirecto libre, ni mucho menos con la contraposición de los valores en contienda: responde a la configuración “típica” de unos personajes cuyas “voces” carecen de autonomía respecto de la del narrador, y que no entran a dialogar entre sí y con la voz de éste en plan de *igualdad*. Ello no impide que las modalidades y procedimientos que dan cuenta de la *distancia del narrador* – movediza aunque infranqueable - puedan ser sumamente variados y complejos, las múltiples modalidades de la ironía entre ellos. Lo decisivo de este monologismo composicional estriba en el *efecto paradójico* de “familiaridad” y “extrañeza” al que ha de confrontarse el lector.

Esta síntesis, extremadamente sucinta, de las principales convenciones destacadas por Goyet como propias de la *nouvelle* - cuyo “clasicismo” guarda estrecha relación con sus deslindes respecto de otros géneros colindantes en la prensa de la época y fuera de ella – no apunta a la verificación de su cumplimiento - o no - en *El gallo de oro*: la memoria del género y los constreñimientos que éste conlleva no constituyen sino condiciones para la renovada exploración de sus potencialidades creativas.

Un análisis detenido de *El gallo de oro* necesitaría obviamente de mucho más espacio, de modo que por lo pronto, me limitaré a destacar los vínculos que la materia trabajada por Rulfo mantiene con la memoria del género. En el plano de la trama de superficie, la narración se organiza en torno a la rueda de la fortuna, poniendo en escena un conjunto de personajes “típicos” en situaciones “típicas” – las ferias, los palenques y las mesas de naipes - entre los que destacan Dionisio Pinzón, en el primer plano, y Lorenzo Benavides y Bernarda Cutiño, la Caponera, en el segundo. Involucrados los tres en estos ambientes de ferias y apuestas, conocen por turno las alternancias de bonanza y quebranto, aparentemente ligadas a los “azares del destino”. Con todo, a partir de esta figuración cronotópica de acciones y personajes, se perfilan dos tiempos que dan pie para la elaboración del conjunto de las antítesis en juego: el primero gira en torno al gallo que habría de lanzar a Pinzón por los caminos y propiciar su relativa fortuna; el segundo, posterior a la muerte del gallo que deja a su dueño sin recursos, se organiza alrededor de las relaciones entre Pinzón, Benavides y la Caponera, conjugando el ambiente de las peleas de gallo con el de dados y naipes. Una vez atrapado en el engranaje de las apuestas, ilusionado por el gallo desechado que devolvió a la vida, en este segundo tiempo Pinzón - inicialmente presentado por su oficio de pregonero y como hombre honrado pero pobre, manco y desdeñado – vale decir, como humanamente lisiado e incompleto - entra en tratos con Benavides, gallero y tahúr, inducido por las artes de la amante de éste; pasa luego a ocupar su lugar en sus haciendas y al lado de la Caponera; y termina sucumbiendo junto a ella a las trampas de los tahúres que tiene reunidos en la casa que antes le ganara a Benavides. Los dos tiempos se contraponen y complementan así para evidenciar las trampas inexorables del “azar” y la “fortuna” y los modos perversos en que actúan en ellas las pasiones y las

ambiciones de poder. La *mise en place* de este universo, presente en el imaginario del lector virtual gracias al cine y la prensa de los cuarenta (la Caponera recuerda sin duda en más de un aspecto a Lucha Villa), es así la que da pie para el despliegue de un complejísimo sistema de oposiciones, permutaciones e inversiones de posiciones, papeles y valores, cuyos movimientos y entreveros van socavando y ensombreciendo lo festivo y colorido de la puesta en escena de aquel ambiente. Todas ellas convergen en las *imágenes* y en la *pointe* preparada por la diseminación de éstas de Pinzón enterrado en el catafalco que comprara para la madre en su tiempo de bonanza, y de la hija suya y de la Caponera supliendo a la madre en los palenques.

Ahora bien, la trama de superficie y la puesta en escena paradójica de este universo en claroscuro remiten a los modos en que el narrador regula su propia atención perceptiva y valorativa junto con la del lector virtual. Este narrador “impersonal” se presenta como quien estuviera trayendo a su memoria cierto mundo conocido, siguiendo imaginariamente al pregonero yendo y viniendo por el pueblo. Sin embargo, a diferencia de otros textos de Rulfo, esta figuración inicial no da lugar a la desagregación y difracción de las voces narrativas, ni al desentrañamiento de la “verdad” íntima de un personaje-narrador, oído o mirado a la distancia. La voz narrativa es aquí una sola: delinea y pone en escena a los personajes como sujetos de acción, sin entrar en la dilucidación de sus motivaciones más recónditas. La *distancia cognitiva y valorativa* surge aquí y en primer lugar del violento contraste – irónico sin duda - entre lo colorido y festivo del ambiente, y lo “trágico” de los “destinos” de los protagonistas atrapados en el engranaje de apuestas tramposas. Pero proviene también de la versatilidad de las entonaciones de la voz narrativa respecto de esa *tipificación espectacular de ambientes y destinos*: medida y discreta al acercarse a los

personajes, obvia el juicio moral y el patetismo, aunque sin descartar el humor, solapado o no; pero mucho más acentuadas son sus entonaciones socarronas cuando de campear el ambiente “festivo” se trata.

¿Hubiera podido el cine mexicano de los años sesenta comprender y soportar este cuestionamiento insidioso de los sustratos sociales y culturales de su “edad de oro”?