

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-6185-5
ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

IV. LECTURAS TRANSVERSALES

DESCRIPCIÓN, INTENCIÓN, INTERPRETACIÓN,
ARGUMENTACIÓN Y DENOMINACIÓN EN *EL GALLO
DE ORO*, *EL LLANO EN LLAMAS* Y *PEDRO PÁRAMO*

ALBERTO VITAL

Universidad Nacional Autónoma de México

Un importante factor en la obra narrativa de Juan Rulfo es la constancia con que los personajes, entre ellos también los narradores, se comunican e incomunican mediante estrategias universales, esto es, mediante recursos y mecanismos que también están presentes en cualesquiera otros hablantes, incluidos los urbanos modernos y contemporáneos.

Más aún, al valerse de estas estrategias los personajes de Juan Rulfo se ven a menudo envueltos en situaciones de habla que poseen un carácter paradigmático, si no es que arquetípico, en la medida en que se trata de situaciones que desde el punto de vista pragmático y comunicativo, así como hermenéutico, no sólo son susceptibles de ocurrirles a todas las personas en toda época y lugar, sino que aparecen de modo que expresan nudos fundamentales de la condición del *homo loquens*.

El presente trabajo busca explorar tres funciones del intelecto y de la expresión en los tres libros literarios del jalisciense (*El Llano en llamas*, de 1953; *Pedro Páramo*, de 1955, y sobre todo *El gallo de oro*, de 1980 y de 2010 por su edición definitiva): la *descripción*, en tanto que enumeración de características o atri-

butos de un ser o un objeto; la *interpretación*, en tanto que comprensión de los enunciados ajenos, con todas las implicaciones e implicaturas, los presupuestos y sobrentendidos, las cargas emotivas y culturales, los sentidos explícitos e implícitos, y la *argumentación*, en tanto que razonada explicación de una conducta, de una decisión, de un acto, de una interpretación.

Tanto en nuestra vida fáctica como en la vida textual de todos los personajes estas funciones y otras afines, propias del intelecto aplicado a la vivencia y a la supervivencia diaria y a la comunicación, suelen aparecer entremezcladas y suelen por ello ser muy difíciles de discernir por medio de un análisis pausado y pormenorizado. Una ventaja del texto literario consiste en que una relectura paciente hace posible aquello que la rápida vida fáctica constantemente nos impide: el examen de situaciones intensas, vertiginosas, emotivas, muchas veces dramáticas, ricas por lo común en narrativa, así como en descripciones, interpretaciones y argumentaciones.

Los niveles alcanzados por personajes en estas tres actividades básicas y universales nos proporcionan un dato que el narrador rulfiano jamás hará explícito, ni siquiera un narrador en tercera persona como el de *El gallo de oro*, muy solícito con el lector a la hora de ofrecerle ciertos adjetivos y juicios de valor que colorean de un modo u otro a los personajes: ese dato consiste en que estos últimos poseen una de esas inteligencias prácticas y empíricas que sin embargo no se reducen a la mera astucia o al instinto de supervivencia, pues implican una perspicacia que presupone un análisis de situaciones comunicativas precedentes, análisis sin duda rápido, pero eficaz; análisis a cargo del intelecto, pero no intelectualista.

Asimismo, este trabajo buscará —en dicha tríada de nociones activas y en otro factor textual: el empleo de los nombres propios de lugares (toponimia) y de personas y personajes

(antroponimia)—¹ contribuir a vislumbrar más similitudes y diferencias entre los cuentos de *El Llano en llamas*, la novela *Pedro Páramo* y la novela corta o *nouvelle* *El gallo de oro*.²

Primeramente ha de decirse que los parlamentos son importantísimos en los cuentos, la novela y la *nouvelle* o novela corta. Los personajes discuten mucho. En esas discusiones hay descripciones y hay, más aún, interpretaciones y argumentaciones. Este simple dato ya ofrece un campo rico para un quíntuple enfoque conforme a cinco métodos convergentes, enfoque que aquí por razones de espacio sólo quedará apuntado: 1) el análisis estructural del relato (funciones de la descripción, especialmente), 2) el pragmático-comunicativo (situación del habla, intenciones de los hablantes, presupuestos y sobrentendidos, entre otros rasgos), 3) el hermenéutico (interpretación, incluso construcción de situaciones hipotéticas susceptibles de interpretarse, al extremo de que más de una vez primero se interpreta y sólo después se construye mentalmente la situación comunicativa susceptible de interpretarse, con sus respectivas acciones y palabras),³ 4) el argumentativo (explicaciones que se exponen de manera más o menos lógica, por lo común para justificar una acción) y 5) el

¹ La toponimia y la antroponimia se conjugan en la onomástica.

² La distinción entre novela corta y *nouvelle* podría ser totalmente innecesaria, pues se trataría del mismo fenómeno. No hay aquí ninguna carga despectiva contra el concepto *novela corta*. El género goza de prestigio y vitalidad desde por lo menos los años de Boccaccio y Chaucer, según lo asienta el volumen *Lire la nouvelle*, de Daniel Grojnowski. A su vez, Christian Sperling enlista rasgos que podrían muy bien ser la base de una definición, esto es, de una delimitación conceptual y teórica del género: “La crítica suele señalar una serie de rasgos” para establecerlo “como forma literaria independiente. En este sentido, cabe mencionar la condensación que entrelaza el tejido narrativo con uno o varios símbolos clave; el punto de giro que prepara un desenlace sorprendente; la limitación de la cronotopía [el tiempo, el lapso que la historia abarca] y la reducción de la cantidad de personajes, [así como] un enfoque en un conflicto único o una situación crucial para un solo protagonista” (129). En *El gallo de oro* se observan todos estos rasgos, con los matices propios de la especificidad o carácter único del texto.

³ Al final se ejemplifica este punto con un brevísimo análisis de “La cuesta de las comadres”.

onomástico (función en el texto de los nombres propios de lugares y personajes).⁴

El gallo de oro, sí, comparte con *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* la constante presencia de personajes que hablan para negociar. Más aún, la negociación es un eje primordial que permite la estructuración de la obra. La negociación incluye descripción y narración, pero sobre todo interpretación y argumentación. En ese sentido, este tercer libro literario de Rulfo representa una fuerte continuidad con respecto a los dos anteriores.

La onomástica es otro instrumento para advertir la continuidad y las diferencias de una obra a otra. Por ejemplo, Dionisio Pinzón es uno de los nombres más trabajados por Rulfo. El apellido Pinzón lo acompañó en varias estaciones y bocetos y apareció en más de un esbozo de personaje. Finalmente llegó a las prensas todavía en vida del autor para nombrar al protagonista de *El gallo de oro*.

Los cinco elementos aquí propuestos —descripción, pragmática, interpretación, argumentación (estos cuatro por parte de los narradores y de los personajes) y denominación y manejo del nombre propio (por parte del autor implícito)— se presentan ya desde el inicio de *El gallo de oro*. Allí mismo se advierte una diferencia significativa con respecto a los cuentos y la novela: tanto al principio como al final del texto, el narrador de *El gallo de oro* controla estrictamente la descripción, la narración, la interpretación, la argumentación y la presentación de los nombres, mucho más tiempo de lo que lo hacen los sucesivos narradores de los cuentos y de la novela.

Si se repasa el arranque de la novela corta desde la quintuple perspectiva aquí propuesta, se advertirá que hay allí un narrador heterodiegético que nunca tendrá un papel en la historia, esto es,

⁴ Con el fin de concentrarse en el análisis del texto, no se ahondará en ninguno de los cinco enfoques desde el punto de vista de su definición general y su teoría. Un sexto elemento podría ser la narrativa, con su disciplina específica, la narratología: los personajes también narran.

que será externo todo el tiempo, pese a que ocasionalmente se refiere a sí mismo en primera persona del singular o plural. Y él se encarga de describir, comunicar intenciones de los personajes, interpretar y argumentar en un lapso mayor y más determinante que lo que ocurre en los cuentos y la novela. Estas tareas, en efecto, corren a cargo de los personajes en *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo*.

Ya tan sólo esta diferencia nos permite ubicar *El gallo de oro* en el ámbito de la historia de la literatura mexicana y en un círculo concéntrico más amplio: el ámbito de la literatura en general, más concretamente la narrativa en Occidente. Y es que el narrador heterodiegético que no cumple otra tarea sino la de narrar desde fuera es el más común de toda la narrativa anterior a *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* en México y Occidente y volvió a serlo, con matices notables, después de ambos libros. Es como si en ellos dos se cumpliera un proceso que a todas luces se inició en 1857 con *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert y que consistió en ofrecerles cada vez más dominios y responsabilidad a los personajes en funciones tales como la comunicación de sus propias intenciones (tarea pragmática por excelencia), la interpretación de las intenciones ajenas (típica tarea hermenéutica) y la explicación de sus actos y decisiones (tarea argumentativa y discursiva). Todas estas tareas o funciones se han realizado en Rulfo con distintos grados de explicitud, según cada escena en cada texto, y a veces se ha llegado a tal sutileza (por supuesto implícita) que los estudiosos casi siempre pasan por alto la importancia de tales funciones en la construcción del texto, así como el refinamiento con que se materializan, aun cuando los personajes no parezcan ser refinados ellos mismos.

De ese modo, es posible aquí sumarse a la propuesta de ver *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, desde el punto de vista histórico-literario, como el centro de una figura equiparable al contorno del reloj de arena: ya tan sólo en el aspecto de las tareas cumplidas por el narrador, más amplio y más claro (por ejemplo un narrador heterodiegético), se advierte que Rulfo consumó por

fin una vocación y una tendencia que en México tuvo sus primeras estaciones en la escritura de Rafael Delgado y que alcanzó puntos notables en la narrativa de autores muy cercanos al jalisciense, como Mariano Azuela, José Guadalupe de Anda y Rafael F. Muñoz, sin que ninguno de ellos, ni siquiera el Azuela de *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932), renunciara a un narrador heterodiegético que aquí y allá juzga, interpreta, argumenta, resume, conduce.

Este narrador, que por lo demás es el de un Tolstoi en *Guerra y paz* o el de Stendhal o Balzac, reaparece en *El gallo de oro*. Lo hace para guiar la acción y muchos de los posibles sentidos de la historia y de las palabras y decisiones de los personajes.

En semejante marco de referencia se hace más clara la tensión personal que vivió Juan Rulfo al día siguiente de que entregó a las prensas *Pedro Páramo*, y se facilita la tarea de colocarla en el territorio general de la narrativa mexicana y, posteriormente, de la narrativa en lengua española y aun en otras lenguas (aquellas que fueron conociendo los cuentos y la novela): ¿se había llegado a un punto de inflexión histórica en este papel de un narrador que por lo demás, como muy bien lo ha mostrado Françoise Perus en *Juan Rulfo, el arte de narrar*, es capaz de muy variadas focalizaciones, sutilezas, guiños, interpretaciones implícitas, sin perder su aire de objetividad aparentemente distante cuando se trata, por ejemplo en “Luvina” y en un alto porcentaje de *Pedro Páramo*, de un narrador en tercera persona?

Ahora bien, aunque el narrador en *El gallo de oro* se apodera de funciones a las que (al menos en la superficie del texto) han renunciado buena parte de los narradores heterodiegéticos en los dos libros anteriores, lo hace en un marco de referencia cultural y en un campo de tensiones que difiere por completo de los marcos y de los campos de la literatura escrita en decenios y siglos precedentes.

La emergencia plena de una tercera cultura, la mediática, se estaba cumpliendo de manera avasalladora justo en los años en que Juan Rulfo se formó y terminó consumando su obra: los años

treinta, cuarenta y cincuenta vinieron a representar, finalmente, para quienes los vivieron con conciencia y perspicacia, el momento en que una serie de instrumentos tecnológicos venían a multiplicar exponencialmente las ofertas culturales, al punto de permitir la construcción de una visión íntegra del mundo y de la vida sin necesidad de transitar ni por la cultura letrada ni por la cultura popular. De hecho, a juicio de quien esto escribe, la propia obra literaria de Rulfo debía mucho de su enorme magnitud a la lograda confluencia de la cultura letrada (amplísimas lecturas de autores de muy alta calidad), la cultura popular (contacto directo con narradores orales, depositarios de historias colectivas y modos de narrar cuya médula captó y reformuló con agudeza el autor) y la cultura mediática (fotografía y cine, básicamente).⁵

Por lo demás, la industria literaria y el sistema literario en México no lograban consolidar las bases decisivas para un despegue definitivo; esas bases no eran otras que la construcción y consolidación de un público que permitiera a Juan Rulfo y a todos los miembros de su generación y de generaciones siguientes vivir con el apoyo de un sistema que sería autónomo porque juzgaría a sus miembros y sus productos por sí mismo, sin concurso de jueces externos como la censura y la sanción de la Iglesia o del Estado, y que sería autosuficiente porque no requeriría ni de mecenazgos ni de subsidios para vivir por sí mismo. Semejante sistema jamás ha existido en México, y Rulfo vivió en carne propia esta realidad pese a haber escrito *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* y pese a que la recepción inicial de ambos libros resultó promisoría para el artífice.⁶ Al mismo tiempo, desde los años treinta la industria cinematográfica se fue apropiando de esa energía social que se desprende masivamente de la presentación ante la sociedad de

⁵ El diálogo entre estas tres culturas en los textos literarios podría ser una de las marcas fundamentales de la literatura mundial en los últimos cien años. En todo caso, *El gallo de oro* enfrentó este diálogo en circunstancias distintas a como lo aprovecharon los dos libros anteriores.

⁶ Jorge Zepeda ha estudiado a fondo el tema en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*.

un conjunto de narraciones, dramatizaciones, musicalizaciones, descripciones, interpretaciones, argumentaciones y de, en fin, simbolizaciones y representaciones del mundo y de la vida que desde entonces bastan para la mayoría de las personas. Tal vez por eso a partir de 1955 Rulfo no sólo viajó de un lado a otro en el país como los personajes de *El gallo de oro*, sino que intentó de varios modos acercarse a la industria cinematográfica con dos intenciones complementarias: diversificar sus perspectivas y sus estímulos como creador y encontrar nuevas vertientes económicas dentro del sistema cultural en su conjunto, ya que no dentro de un inexistente o por lo menos muy insuficiente sistema literario.

Bajo estas circunstancias históricas y culturales, Rulfo no buscaba con *El gallo de oro* regresar a procedimientos básicos de la narrativa precedente. Más bien se proponía escribir una película de papel, género inédito del que él habría sido uno de los fundadores, sino es que el casi más bien coyuntural fundador único.

El ritmo es decisivo tanto en un cuento y en una novela como en una película. El autor y el director asumen la decisión de cómo focalizar y cómo seguir las acciones de sus personajes y el paso del tiempo. Los estudios literarios y la teoría de la literatura tienen claros desde hace mucho estos conceptos (focalización, tiempo extendido y tiempo reducido, entre otros), útiles para expresar tanto el punto de vista del autor y del narrador como el ritmo general en que se va contando y viviendo una historia. En *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo* predominan los tiempos cortos, las escenas puntuales, ya sea contadas en un primer plano temporal o en retrospectiva. Significativamente en *El Llano en llamas* tenemos saltos de tiempo y sinopsis, como las propias de un relato que abarca una vida o por lo menos una etapa extensa de una vida y no sólo una escena crucial o un lapso suficiente para que sepamos cómo fue el destino de un personaje. Porque en Rulfo, por cierto, siempre se conoce el destino final de un personaje, ya sea que haya muerto, ya sea que viva en condicio-

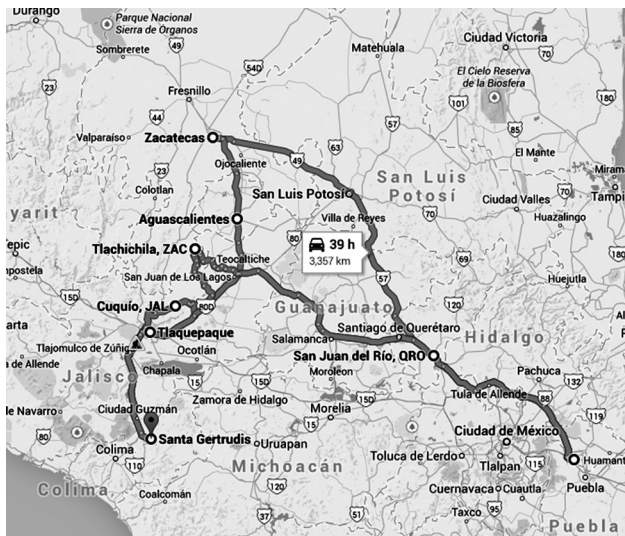
nes de tal fuerza negativa que son irreversibles, como le ocurre al profesor de “Luvina” o les ocurre a los amantes adúlteros de “Talpa”. También significativamente, en el texto “El Llano en llamas” tenemos al final el único destino no completamente cerrado y acabado de toda la obra de Rulfo, incluido *El gallo de oro*, y tenemos la única redención por amor (este sentimiento no parece existir nunca en *El gallo de oro*, pese a que se tematiza en las canciones de la protagonista). Los tres rasgos (narración de un tiempo extenso de vida del protagonista, relato sinóptico de ciertas partes de esa vida, incluyendo saltos temporales, y final abierto, con la posibilidad de que el personaje siga activo, ya redimido de sus actos violentos) aproximan “El Llano en llamas” al género de la novela corta, en el cual también es susceptible de inscribirse *El gallo de oro*, aun cuando sea, del mismo modo, como se acaba de postular, precursor de un género nuevo, susceptible de ser practicado por narradores que desean aprovechar el poder del cine y que saben que no resulta fácil el paso del papel al celuloide.⁷

La diferencia fundamental entre “El Llano en llamas” y *El gallo de oro* consiste en que aquél fue escrito teniendo como trasfondo la narrativa de la Revolución mexicana, mientras que muy pocos años después este último fue escrito teniendo como trasfondo los hábitos y las exigencias concretas de los productores y los

⁷ Un ejemplo de esta posibilidad es *Die linkshändige Frau* (1976, *La mujer zurda*), del austriaco Peter Handke. Esta novela corta se deja leer como una película de papel: la escritura es muy clara, muy visual; los párrafos del narrador parecen acotaciones para un guión; la historia se centra en un solo protagonista. Tenemos entonces una novela corta y una película de papel. El propio Handke participó activamente en el tránsito del texto desde el papel hasta el celuloide. Gabriel García Márquez hizo explícita una voluntad semejante con respecto a *El coronel no tiene quien le escriba*. No llegó a emplear el concepto que se propone aquí, *película de papel*, pero dejó las siguientes palabras en una entrevista con el director cubano Miguel Torres durante el Festival de Pesaro (Italia): “*El coronel no tiene quien le escriba* tiene una estructura completamente cinematográfica y su estilo narrativo es similar al del montaje [...] la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos como si los estuviera siguiendo una cámara [...] Me doy cuenta de que todos mis trabajos anteriores a *Cien años de soledad* son cine” (16). Consuelo Méndez Tamargo, a quien debo este pasaje, es especialista en la adaptación al celuloide de *El coronel no tiene quien le escriba*.

consumidores de la industria cinematográfica, la cual alcanzaba su cenit y el principio de su decadencia en México (por lo que respecta a la época de oro) justo durante el mismo decenio de los cincuenta en que se editó *El Llano en llamas* y en que se redactó *El gallo de oro*.

Las tensiones perceptibles en la manera como se describe, se narra, se comunican intenciones, se interpreta y se argumenta en *El gallo de oro*, así como las características fundamentales de la trama, hacen viable pensar en el texto como un punto en el centro de tensiones que han variado con respecto a las tensiones que se hicieron presentes en la escritura de *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo* y que en buena medida se resolvieron gracias a una muy inteligente confluencia de elementos valiosos de las tres culturas.



Zona por donde se mueven los personajes de *El gallo de oro*.

Ahora bien, la toponimia de *El gallo de oro* delata una expansión del territorio donde se mueven los personajes. Esa misma expansión, simbólica, ocurre en la búsqueda estética de Juan

Rulfo: cada vez hay más territorios, nombrados de manera denotativa, inequívoca, con la necesaria aclaración aquí de que un San Miguel del Milagro referencial, fáctico, se encuentra en el estado de Tlaxcala, lejos de los restantes sitios nombrados: Aguascalientes, Tlaquepaque, San Juan del Río, Teocaltiche, entre otros.

No es incorrecto pensar que esta expansión delata una de las direcciones que pensaba seguir Rulfo en su obra literaria posterior a *Pedro Páramo*: por un lado, referencias más directas al mundo fáctico, conforme al realismo recién abandonado en los cuentos y sobre todo en la novela; por otro, una escritura que era la búsqueda de un pacto genérico entre la novela corta o la *nouvelle* y la película en papel, texto híbrido en fin que valía como narrativa (aportación al fortalecimiento de la presencia del joven autor en una industria, la literaria, que aún prometía crecer y consolidarse) y valía como una película mexicana en el papel (aportación al nacimiento de la presencia del joven autor en una industria, la cinematografía nativa, que aún no hacía inocultables por completo los signos de su decadencia con respecto a la época de oro de los años treinta y sobre todo de los cuarenta e inicios de los cincuenta).

Aunque hacia fines de 1958 Rulfo entregó el original mecanográfico de *El gallo de oro* al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, no es nada seguro que confiara en una pronta filmación de su texto; prueba de ello es que dio por perdido el original y no luchó mucho por recuperarlo.⁸ Esta

⁸ La historia de la escritura y de la transmisión de *El gallo de oro* es una de las más intrincadas de toda la literatura mexicana. Ciertas frases del propio autor deben recordarse en este punto: “Como la obra tenía muchos elementos folclóricos, creí que se prestaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script*. Sin embargo, cuando lo presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse... El material artístico de la obra lo destruí. Ahora me es casi imposible rehacerla” (González 7). El texto osciló entre los “muchos elementos folclóricos” (al parecer ya existentes desde la primera redacción) y el “material artístico” destruido (al parecer a petición o por sugerencia de gente del cine). Basta este pasaje para poner en evidencia la disposición del autor en pro de un pacto entre dos lenguajes y dos industrias y las fuertes presiones que recibió en el proceso. No es descabellado suponer que ese “material artístico” estuviera compuesto por pasajes de tipo literario y, por lo tanto, de gran valor estético, destruidos por el propio autor a causa de un juicio proveniente de una entidad no literaria.

actitud sugiere que desde un principio pensó en un texto híbrido, bífido, con la vista puesta en una lectura literaria y en una lectura cinematográfica, más allá de una posible filmación.⁹

En *El gallo de oro*, las escenas donde los personajes se imponen al narrador heterodiegético y describen, comunican intenciones propias, interpretan las ajenas, nombran, mientan y argumentan, son las escenas más cercanas a la escritura de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, mientras que las escenas donde el narrador heterodiegético se impone a los personajes son las escenas más próximas a una intención de sinopsis y de presentación cinematográfica a la mexicana, con los códigos del arranque de la época de oro, cine de ranchos y de canciones: en efecto, de *Allá en el rancho grande*, de 1936, al *Árbol Grande*, hacia donde Dionisio Pinzón se encamina para recuperar a su perdida cónyuge Bernarda, tenemos un arco, desde el inicio de una fórmula exitosa a partir de 1936, expresión de una manera de vida mayoritaria (un México entonces más rural que urbano), hasta el declive definitivo de esa fórmula, con el fracaso de una mujer fuerte, aguda, perspicaz, en un mundo que resulta demasiado estrecho, monótono y pobre en perspectivas, un mundo gobernado por varones voluntariosos pero envarados en estructuras económicas, discursivas y prácticas asimismo estrechas, monótonas y pobres.

Paralelamente, los personajes de *El gallo de oro* son un punto equidistante entre rasgos de personajes de *El Llano en llamas* y

⁹ Grojnowski cita a Michel Braudeau: “La nouvelle suggère, laisse beaucoup de blanc, de marge, que le lecteur comble à son gré. C’est pourquoi les cinéastes la préfèrent au roman pour la porter à l’écran” (19). [La novela corta sugiere; deja mucho en blanco, mucho margen que el lector llena a su gusto. Por eso los cineastas la prefieren sobre la novela para llevarla a la pantalla]. De ese modo, la novela corta ya de suyo tendría una cierta afinidad con el cine por un aspecto que la novela extensa no tiene: la concentración (más que la brevedad); escribe Grojnowski: “Plutôt que de brièveté, sans doute doit-on parler de concentration, d’économie de moyens ou d’unité d’ensemble” (16). [Más que de brevedad, se debe sin duda hablar de concentración, de economía de medios o de unidad de conjunto].

Pedro Páramo y rasgos de personajes del cine nacional, como esa bragada María Félix a quien Rulfo acababa de fotografiar en 1955.

En aras de la brevedad del análisis, se citará aquí un solo pasaje que concentra rasgos en el habla de los personajes de la novela corta que aparecen también, estratégicamente, en los cuentos y en *Pedro Páramo* (es el momento en que hablan por primera vez los tres protagonistas: Dionisio, Lorenzo Benavides y Bernarda Cutiño; el primero se niega a vender su gallo de oro):

—No estoy pensando pelearlo por ahora.

—... Otra más, decía yo, eso si es usted quien lo hace. Pero en caso de ser yo, ese gallo estará mañana mismo en el palenque, jugando con ventaja de tres a dos y quizá de cinco a uno. Eso si creen que es de mi gallera. De otro modo... Yo mismo tengo gallo para el suyo. Así que ya verá.

—Acéptele el trato, gallero. Le conviene —intervino La Caponera, que desde hacía rato estaba sentada frente a Dionisio Pinzón—. ¿No entiende la combinación que le propone aquí don Lorenzo?

—La entiendo; pero a mí no me gustan los enjuagues. Ella rió con una risa sonora. Luego prosiguió:

—Se ve a leguas que usted no conoce de estos asuntos. Ya cuando tenga más colmillo sabrá que en los gallos todo está permitido.

—Pos ahorita he ganado con legalidá. Y... con su permiso —dijo Dionisio Pinzón al parecer ofendido (Rulfo 78).

Tanto Lorenzo Benavides como Bernarda están argumentando. El drama entero se da en la argumentación, esto es, en las razones expuestas abiertamente para explicar una conducta o decisión o acción o, como en el presente caso, para inducir un cambio en determinada conducta o postura.

A la vez, para que la argumentación se realice plenamente se hace necesaria una interpretación. Dionisio entiende que la palabra “combinación” significa en realidad lo que él mismo dirá

inmediatamente: “enjuague”, esto es, lío y, en el contexto, también trato sucio, corrupto.¹⁰

De manera muy didáctica y operativa, puede decirse que *decodificar* consiste en aprehender y aplicar adecuadamente un mensaje simple e inequívoco como el rojo en el semáforo o como las cebras para peatones en los cruces; en cambio, *interpretar* consiste en aprehender y aplicar adecuadamente un mensaje ambiguo, incompleto, múltiple, sugerente, rico en planos, polivalente, etcétera. Bien sabemos que muchas veces se ha definido el lenguaje humano como si fuera un simple código, siendo que la comunicación entre personas requiere de una constante participación interpretativa como la que aquí muestra Dionisio: numerosos mensajes cotidianos pertenecen a esta categoría de “necesitados de interpretación”, así sea una de esas interpretaciones que ya casi son simples decodificaciones porque se han vuelto rutinarias, como ocurre con las metáforas de uso o “muertas” y con muchas frases hechas: por ejemplo, un hablante nativo del español mexicano entenderá mecánicamente que “enjuague” no remite aquí a acondicionador para suavizar el cabello, sino a lío o a acuerdo ilícito.¹¹

La escena se sustenta entonces en un universal de la comunicación humana: personas o personajes produciendo mensajes que deliberadamente se presentan incompletos por no ser unívocos y por dejar zonas de indefinición y personas y personajes recibiendo esos mensajes y asumiendo la obligación de buscarles la interpretación adecuada.

¹⁰ Entender es tan importante en el mundo de Rulfo que un pasaje importantísimo de *Pedro Páramo* incluye varias veces el concepto. Se trata de aquel momento, paradigmático para la pragmática de la comunicación, en que Juan Preciado les pregunta a los hermanos incestuosos si están muertos, y luego les aclara que hizo la pregunta en plan de entendimiento (esto es, de acuerdo pragmático y comprensión no discriminatoria). Los hermanos le replican que él no entiende nada (desde el punto de vista de su inteligencia). Se estudia con pormenor este pasaje en Alberto Vital. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo* (pp. 63 y ss).

¹¹ “enjuague. M. Acondicionador para suavizar el cabello. // 2. Pop/coloq. Lío: A mí no me metas en tus enjuagues” (Company 206).

Este universal se agudiza porque no sólo se ubica en el campo de la lengua, sino en el campo de la ética, sin salir del ámbito de la comunicación humana: Lorenzo y Bernarda desafían a Dionisio para que entienda que las reglas de juego las impondrán ellos. Y ese juego no es sólo el de los gallos o el de las cartas, sino el de la vida. De hecho, el tema y el ambiente superficiales de esta novela corta se vuelven más claros cuando entendemos que estamos ante uno de los universales más importantes de la ética, si no es que el más importante: el de la aceptación de reglas de juego corruptas, o bien el de la autoexclusión de ese juego para preservar la entereza y la integridad, como lo manifiesta Dionisio en su primera reacción. Dionisio da muestras de dos competencias o habilidades plenas: la pragmático-comunicativa e interpretativa, por una parte, y la ética, por la otra. Por lo demás, esta novela corta se escribió justo en un lapso en que la reflexión filosófica en torno al juego (de Ludwig Wittgenstein y Huizinga a Hans Georg Gadamer) ligaba justamente las reglas de la vida y las reglas del juego.

Otro momento en que Dionisio debe mostrar dichas habilidades ocurre en esa escena clave en que Bernarda, ya sin Lorenzo, se le acerca:

—Óyeme, gallero, quiero que me juegues estos centavos a ese seis de bastos que está junto al caballo de oros.

—¿Y pa' qué tantas ansias, doña Bernarda?... Ora traigo la suerte atravesada. Ya usted lo vio. ¿O qué, tiene muchas ganas de perder su dinero?

—Yo sé a lo que me atengo. ¡Tú juégamelos!

—Van pues, pero a su santo riesgo... ora que yo mejor le iría al caballo.

—Pues échate sobre el caballo... Si te acomoda, digo.

Dionisio Pinzón la miró como tratando de adivinar las intenciones de sus palabras, y sin dejar de ver la sonrisa maliciosa de ella dejó caer el tambache, cubriendo el parche del seis de bastos (Rulfo 82).

Descifrar la insinuación sexual por boca de ella requiere de una competencia interpretativa fraguada y probada a lo largo de ya

ciertos años de vida y sólo en el mundo de la vida (pues no hay laboratorio ni escuela que formalice estos conocimientos, los pruebe y los imparta: la literatura y en general las representaciones simbólicas son prácticas en que se intenta expresarlos; la condición de los personajes de Rulfo como individuos no escolarizados aumenta su necesidad de aprenderlo todo en el mundo de la vida, donde por lo demás se encuentran flotando todas las grandes reglas narrativas, interpretativas y argumentativas básicas).

Ahora bien, Dionisio capta el primer plano de la insinuación (y toda insinuación se ubica ya de por sí en un plano profundo o al menos no enteramente en la superficie del mensaje), pero no capta el segundo, aquel que será decisivo en su destino y en los de Lorenzo y Bernarda: no advierte que detrás de la magnética sexualidad de ella, expuesta por primera vez hacia él en este pasaje, se agazapan aquellas incisivas reglas de juego a las que se había enfrentado en el encuentro anterior. Y es así como Dionisio terminará aceptando la corrupción generalizada: de la mano de la esquiva pero creciente seducción de ella.

Ahora bien, el narrador queda aquí por debajo del personaje cuando más adelante advierte: “Era una combinación semejante a la ofrecida en Aguascalientes y que él no aceptó, más que por honradez por no estar familiarizado con los jugadores a la alta escuela” (Rulfo 88). Este comentario externo al mundo narrado se inscribe en la larga tradición donde también se encuentra aquel paradigmático pasaje en que el narrador del *Quijote* advierte que Sancho no tenía mucha sal en la mollera (Cervantes 125).

Una diferencia fundamentalísima entre *El gallo de oro* y los cuentos y *Pedro Páramo* consiste en que los narradores de estos últimos nunca tuvieron autorización de salirse del mundo narrado para describir extensamente (como sí ocurre sobre todo al comienzo de la novela corta) y sobre todo para interpretar y juzgar, argumentando o no. Aun así, *El gallo de oro* se sobrepone a esta limitación porque estamos nuevamente ante un universal desde el punto de vista pragmático-comunicativo, con actividad de la competencia interpretativa, así sea insuficiente: hay mensajes cru-

ciales que tienen dos planos, aparte de la estructura superficial. Y forma parte de nuestra intrínseca condición humana el riesgo de que entendamos uno de esos planos y lo interpretemos o simplemente lo decodifiquemos de modo adecuado y quedemos satisfechos, sin darnos cuenta de que la interpretación última, la más comprensiva, la más amplia, se encuentra en un nivel que de tan extenso se escapa a nuestra percepción.

Un ejemplo muy importante de que la obra entera de Rulfo se inscribe en el eje de descripción–situación (pragmático-comunicativa) –interpretación–argumentación (con o sin juicio de valor), también presente de manera estratégica, como se ha visto aquí, en *El gallo de oro*, y que dicha obra revela modelos universales de dicho eje, es el cuento “La cuesta de las comadres”. Allí tenemos un universal pragmático-comunicativo, interpretativo y argumentativo de máxima frecuencia, aun cuando es probable que nunca se haya mostrado con tanta nitidez como en este cuento de *El Llano en llamas*. Se trata de un esquema en que todo ser humano llega a participar, incluso en discursos académicos como el presente, según lo veremos al término de este trabajo. El esquema es tan simple y tan universal que consta muchas veces de sólo tres tiempos: 1) percepción de un primer hecho real como un dato para la conciencia, 2) percepción de un segundo hecho real asimismo como dato para la conciencia y 3) construcción de una escena hipotética que debería haberse producido, puesto que se produjeron aquellos dos hechos; esa escena hipotética puede haber sucedido antes de los dos, entre los dos o después de los dos hechos empíricamente constatables.

A menudo, nuestra construcción de la realidad se basa en esquemas que, como el anterior, combinan hechos sin duda percibidos e incluso compartidos y escenas hipotéticas que se derivan de dichos hechos, en la medida en que el sujeto sensible y cognoscente los transfigura de hechos en percepciones y de percepciones en interpretaciones y argumentos.

A este principio se le podría denominar el principio de Remigio, en homenaje al personaje que en *La cuesta de las comadres*

termina pagando con la vida la falta de prudente verificación de un esquema que no por universal deja de ser endeble, pues entre dos hechos indiscutibles él incluye una escena totalmente hipotética, por más que sea perfectamente viable. Para mayor ironía, el príncipe de los razonamientos lógicos y de los esquemas mentales básicos, el silogismo, se insinúa en la base de este tipo universal de construcción de conclusiones: 1) primer dato como premisa: desaparecieron los catorce pesos del cuerpo aún fresco de mi asesinado hermano Odilón (observa Remigio), 2) segundo dato: mi amigo de Cabeza de Toro y de otros rumbos se compró una frazada (observa nuevamente Remigio), 3) corolario: luego entonces, mi buen amigo asesinó a Odilón para robarle los catorce pesos y poder comprarse la frazada (especula Remigio). A numerosos hechos de violencia los preceden construcciones de corolarios como la aquí expuesta, misma que entonces se manifiesta como de amplio empleo, quizá porque en el fragor de la vida diaria lo observado y la especulación se ubican casi siempre en un mismo plano de percepción, aunque no pertenecen juntos a éste puesto que uno es puramente mental.

Queda entonces demostrado que un análisis con base en el eje general de la percepción (que aparece en las historias como narración y descripción)-comunicación-interpretación-argumentación (no necesariamente en este orden) resulta pertinente para aproximarse a la universalidad de la obra de Juan Rulfo, así como a una de las continuidades y a una de las diferencias más significativas entre *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* por una parte y *El gallo de oro* por la otra.

El principio de Remigio es susceptible de aplicarse tanto a la escritura como a la historia documental de *El gallo de oro*. De hecho, ya se aplicó desde el momento en que se supuso que Juan Rulfo habría escrito el texto bajo la presión del creciente influjo de una industria, la cinematográfica que, para mayor paradoja y complejidad o por lo menos complicación, en México ya empezaba por esos años a dar muestras de decadencia en su época

de oro, justo cuando en otros centros mundiales terminaba de consolidarse.

La hipótesis fundamental de esta investigación, consistente en suponer que en un contexto doblemente dual (literatura y cine; cine en expansión y cine en decadencia) *El gallo de oro* nació asimismo dual, pues fue a la vez una novela corta y una película de papel, se sustenta en hechos perfectamente perceptibles (empezando por el texto mismo y sus tensiones) y en escenas que han de construirse o reconstruirse a partir de hipótesis, conjeturas, interpretaciones, argumentaciones, indicios, testimonios, como aquel en que el propio autor asienta que tuvo que eliminar “material artístico”. Y en todo caso el texto (un hipotético proto-texto de *El gallo de oro*) le fue rechazado, pese a ser él ni más ni menos que el autor de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

Se demuestra así, ya tan sólo con este ejemplo decisivo, por qué el trabajo académico puede e incluso debe recurrir al principio de Remigio, esto es, a la construcción de escenas hipotéticas, con la salvedad de que ha de hacerlo con la conciencia explícita de que se mueve en un terreno conjetural muy distinto a la percepción y constatación de hechos realmente ocurridos, aunque se base en éstos cuando erige aquéllas.

Quedan por reconstruir otras escenas hipotéticas, como la imagen de un Rulfo jugando con el sustantivo *oro* para hacerle un guiño a la mina de oro del cine nacional en su época áurea, mina que se cerró casi tan de golpe como cuando Dionisio vio morir a su gallo a media novela y cuando al final de la misma vio desvanecerse su fortuna, justo en el momento en que se produce el giro insólito de la muerte de la mujer-talismán.¹²

¹² Otra escena hipotética ubicaría al joven Carlos Fuentes en el mismo campo de tensiones y viviendo por tanto experiencias afines y tomando posición en las pugnas entre literatura y cine: un protagonista de *La región más transparente* (1958) se corrompe justo cuando deja de ser humilde creador literario y se vuelve rico guionista, en un esquema que ya aparece en *Ilusiones perdidas*, de Balzac, cuando el sigiloso y paupérrimo poeta se vuelve mundano periodista de ocasión.

En cambio, no se requiere de la reconstrucción de escenas hipotéticas o posibles a la hora de decir que la ética rota de Dionisio cobró venganza contra Bernarda Cutiño y Lorenzo Benavides, a quienes de dos maneras distintas Dionisio acabó destruyendo, antes de destruirse a sí mismo. Esta destrucción total está más cerca de *Pedro Páramo* que de los hábitos del cine nacional, y es probable (escena hipotética) que esta crítica feroz al cinismo de las reglas del juego, crítica que insinúa (hipótesis basada en elementos textuales) una crítica a las reglas de la vida cultural, cinematográfica e incluso política de la época (el gallo, el tapado, eran metáforas esenciales en el discurso político de entonces) haya sido la verdadera causa del rechazo al hipotético proto-texto de Rulfo y la petición de que eliminara “material artístico”. En todo caso, el dato empírico que no es especulativo y que ayuda a apuntalar el trasfondo de esta escena hipotética (los productores devolviéndole a Rulfo el proto-texto) es el hecho de que cuando Roberto Gavaldón filmó la película eludió el muy rulfiano y muy justificado final en que los dos protagonistas mueren y puso a Lucha Villa justo como al comienzo: viva, cantando, si acaso un poco triste y, eso sí, más avisada y experimentada. La venganza inconsciente de Dionisio contra quienes lo corrompieron y contra sí mismo (que, ya adulto, se dejó corromper, en parte también porque, algo típico en el mundo de Rulfo desde *El Llano en llamas*, los medios de producción y de sano progreso económico y personal eran inexistentes o escasos o estaban en muy pocas manos) no pudo entonces cumplirse en la película de celuloide, como sí se cumplió en la película de papel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha I*. Madrid: Castalia, 1991.

- COMPANY, CONCEPCIÓN, dirección. *Diccionario de mexicanismos*. México: Academia Mexicana de la Lengua-Siglo XXI, 2011.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, Juan Rulfo. *El gallo de oro*. Barcelona-México: RM, 2011: 3-24.
- GROJNOWSKI, DANIEL. *Lire la nouvelle*. París: Nathan Université, 2000.
- PERUS, FRANÇOISE. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: UNAM-Fundación Juan Rulfo-RM-Universidad Nacional de Colombia-Universidad Autónoma de Guerrero, 2012.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro*. Barcelona-México: RM, 2011.
- SPERLING, CHRISTIAN. “Genealogía de la novela corta en la encrucijada del romanticismo y el decadentismo mexicanos”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 129-43.
- TORRES, MIGUEL. “El novelista que quiso hacer cine”, entrevista con Gabriel García Márquez La Habana: *Cine Cubano*, núm. 35. Citado por Augusto Bernal Jiménez en: “En el cuarto de Gabriel buscando textos. Del cine y la literatura de García y Márquez”. *Cuadernos de cine colombiano* 14, 2010. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2010: 6-25.
- VITAL, ALBERTO. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México: CONACULTA, 1993.
- ZEPEDA, JORGE. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México: RM-UNAM, 2005.