

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

EL GALLO DE ORO, DE JUAN RULFO:
UN ASUNTO DE FORMA ARTÍSTICA

FRANÇOISE PERUS

Universidad Nacional Autónoma de México

I. EL TEXTO: AÑOS DE ELABORACIÓN,
PUBLICACIÓN Y RECEPCIÓN PRIMERAS

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 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 del mismo por parte de la editorial RM en 2010, 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 última edición —distinta de la de Jorge Ayala Blanco para la editorial Era en 1980 que lleva por título *Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para cine*— es preciso que acudan ahora los lectores.

Junto con la especificación de los criterios que presidieron al establecimiento del texto, esta nueva edición incluye una “sinopsis” elaborada por el propio Rulfo y dos estudios preliminares —el primero relativo a “la valoración literaria de la novela” y el segundo titulado “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo”— pertenecientes a Carlos González Boixo y a Douglas Weatherford respectivamente. A ellos se suman un breve

texto de Rulfo titulado “La fórmula secreta”, precedido a su vez de una corta introducción de Dylan Brennan, responsable del establecimiento de este mismo texto. Las variantes respecto de la versión de Ayala Blanco —incluida en la edición Archivos— son mínimas, aunque Brennan precisa que la suya se basa en el cotejo de la banda sonora de la película filmada por Rubén Gámez en 1964 con el texto publicado por el suplemento de la revista *Siempre!*, en marzo de 1976, cuya forma “versificada” sería producto del trabajo conjunto de Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco.

Ahora bien, las ambigüedades genéricas que, según Brennan, permiten leer “La fórmula secreta” alternativa o conjuntamente como “guion cinematográfico”, “soliloquio” o “monólogo poético” son bastante distintas de las que conciernen a *El gallo de oro*, cuya redacción pareciera remontarse a los años 1956-1957, y ser por consiguiente bastante cercana a la de *Pedro Páramo*. De los estudios de González Boixo y Weatherford se desprende en efecto que, aun cuando *El gallo de oro* pudiera haberse concebido teniendo en cuenta una eventual traslación al lenguaje cinematográfico, no por ello deja de ser un texto eminentemente literario. Éste es también el punto de vista de Milagros Ezquerro en “*El gallo de oro* o el texto enterrado”, quien se apoya en datos retomados luego tanto por González Boixo como por Weatherford. Entre ellos menciona un artículo de Luis Leal, donde éste refiere una conversación que sostuviera con Rulfo en junio de 1962. En ésta, el jalisciense no sólo habría hecho alusión a una novela suya llamada *El gallero* que sirviera luego para el “script” de un proyecto cinematográfico que no prosperó —¿la sinopsis incluida en la edición de RM?¹—, sino que habría señalado al propio tiempo la “pérdida” del material original. Por diferentes lados, la

¹ En el plano de la trama, la sinopsis en cuestión presenta algunas variantes respecto del texto de la *nouvelle*, en particular confunde, o funde en una sola persona, los personajes de Colmenero y Benavides. ¿Será que ha sido redactada de memoria y sin releer el propio texto?

preexistencia de la “novela” por sobre cualquier proyecto cinematográfico ya no parece ser materia de controversia. Con todo, aún quedarían por esclarecer las bases de la valoración de *El gallo de oro* como “texto para cine” por parte de quien era sin duda buen conocedor del cine mexicano. Los vínculos que, según documenta con suma precisión Weatherford, Rulfo había llegado a establecer con el ambiente cinematográfico, desde mediados de los años cincuenta, aportan elementos valiosos al respecto; sin embargo, su abordaje permanece exterior a la obra y a su forma artística.

Con estos señalamientos previos no se pretende obviar el papel desempeñado por la versión cinematográfica de Roberto Gavaldón (1964) y la desafortunada presentación del texto, por parte de Ayala Blanco, en la recepción inicial de la obra y su relegamiento a un plano secundario. A propósito de esta *recepción inicial en falso*, en el ensayo que dedica Alberto Vital a los derroteros de la cinematografía y la narrativa mexicanas de mediados del siglo pasado —incluido en el *Tríptico para Juan Rulfo* que coordinó junto con Víctor Jiménez y Jorge Zepeda—, proporciona a su vez algunos elementos que ayudan a esclarecer los contextos que contribuyeron a *inmovilizar* el texto de Rulfo bajo la lente, entre costumbrista, realista y folclórica, de Gavaldón y Figueroa, sin que *El imperio de la fortuna* (1985) de Arturo Ripstein alcanzara a remover los estereotipos (*Tríptico* 423-36).

II. *EL GALLO DE ORO* Y LA MEMORIA DEL GÉNERO

Pese a los vínculos que varios escritores llegaron a establecer a partir de los años sesenta del siglo pasado 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 bastante decepcionantes; como si, en la *transposición* de un lenguaje a otro y de una forma artística a otra, se diluyera la problemática desplegada por la forma concreta de la obra literaria.

En el trabajo antes mencionado, Vital vincula *El gallo de oro* con el género de la *nouvelle*, término proveniente de la tradición literaria francesa que suele traducirse al español por el de “novela corta”. Esta segunda formulación tiende, sin embargo, a desvanecer el doble significado del vocablo en el idioma de origen: el de “noticia” por un lado, y el de “narración breve” por el otro. Ese doble significado mantiene viva la *memoria* de los vínculos que este género literario, desde su auge, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, guarda no sólo con la ampliación y diversificación de la prensa escrita y de sus públicos, sino con la tradición de las “formas breves”, el relato oral en particular. En efecto, en su sentido más común, el término *nouvelle* evoca sucesos recientes, de algún modo insólitos y por ello dignos de ser relatados, en tanto la referencia al género literario despierta resonancias más o menos latentes de una multiplicidad de formas breves y popularizadas, como los cuentos y las leyendas. Explícitas o no, las resonancias “maravillosas” o “fantásticas” de dichas formas son así las que contribuyen a menudo a realzar lo insólito de los sucesos relatados; y son incluso las que, venido el caso, confieren 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 de los sucesos evocados en torno a la elaboración de estos lindes movedizos, antes que alrededor de un referente reconocible para el espectador, sea éste “rural” como en la película de Gavaldón, o “urbano”, como en la de Ripstein. En términos literarios en cambio, esta misma memoria desvincula la *nouvelle* del género novelesco —vínculo que mantiene y recalca la denominación de “novela corta”, con el

inconveniente de presentarla como derivación de un género mayor —, y plantea, por ende, otras necesidades analíticas, tanto históricas y culturales como artísticas y formales.

En esta 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 colectivo empeñado en esta ingente labor de rescate. A continuación, procuraré contribuir a estos debates y al análisis de la obra de Rulfo al confrontarla con los planteamientos de la investigadora francesa Florence Goyet en su libro titulado *La nouvelle 1870-1925*. 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 Akutagawa entre otros muchos— constan en la biblioteca de Rulfo.² Por lo mismo, no es aventurado aseverar que el autor de *El gallo de oro* conocía la mayoría de estas obras, se había nutrido de ellas, y había extraído de sus lecturas no pocas orientaciones acerca de los rasgos específicos y las potencialidades del género en cuestión. Acaso lo sugerido por la doble perspectiva de Goyet, a la par histórica y conceptual, pueda contribuir a aclarar la índole de esta obra de Rulfo y a reorientar su lectura.

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

La investigación de Florence Goyet descansa en un corpus que abarca una amplísima gama de obras pertenecientes a las literatu-

² Datos proporcionados por Juan Francisco Pérez-Rulfo Aparicio, hijo del escritor.

ras anglosajona, francesa, alemana, italiana, rusa, e incluso japonesa, publicadas todas entre 1870 y 1925. Desgraciadamente, no incluye el área hispánica, pese a que, como lo indica entre otras la biblioteca de Rulfo, dicha área no se hallaba desvinculada de las anteriores. Al circunscribir el objeto de sus reflexiones, la autora insiste de partida en la necesidad metodológica de no confundir *la infinita variedad de temas y procedimientos estilísticos o retóricos* presentes en el corpus estudiado con la *mise en place y relativa estabilización* de un conjunto de *convenciones* narrativas que, a partir de cierto momento, caracterizan al *género* y permiten al lector situarse *en y ante* el mundo narrado. Para la *nouvelle*, Goyet ubica esta *mise en place* durante la segunda mitad del siglo XIX, la vincula con la ampliación y diversificación de los medios escritos, y analiza los rasgos constitutivos del género con base en la forma compositiva y la voz narrativa.

Por lo que atañe a la forma compositiva, 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 conducir a la formulación de la *pointe*. Ésta de ninguna manera se confunde con el desenlace situado en el plano de la trama y las acciones narradas. Mientras en este plano de la narración el desenlace da a entender la resolución de los conflictos planteados, la *pointe* descansa en la yuxtaposición de mundos y valores irreconciliables, y la *imagen paradójica* a la que suele dar lugar no hace sino condensar y reformular de otro modo lo irreconciliable de los mundos y los valores en contienda. Por lo mismo mantiene la significación “abierta”, y convida al lector a remontar el texto leído atendiendo no a la trama sino al conjunto de imágenes que confieren significado y valor a las diferentes situaciones narradas. A esta composición fuertemente antitética, se suma la *tipificación* de los personajes puestos en escena; esto es, la posibilidad para el lector de reconocerlos socialmente, por haberse topado con ellos, o por haber oído hablar de ellos de una u otra manera. Al ingresar de algún modo *prefigurados*, junto con sus

ambientes y sus acciones, al universo de la ficción, estos personajes permiten al narrador no extenderse demasiado en su caracterización, y desplazar la atención —suya y del lector— hacia las asociaciones de imágenes que concurren en la indagación de los diferentes aspectos de las tensiones por desentrañar. Antes que en el ahondamiento en lo “típico” de personajes y acciones, lo relevante estriba aquí en el *paradójico vuelco de situaciones y valores* implicados en la irresoluble confrontación planteada. En este vuelco, figurado bajo la modalidad paradójica de la *pointe*, consiste el *acontecimiento narrativo propiamente dicho y en él descansa la peculiaridad del género*.

En cuanto a la voz narrativa, Florence Goyet subraya el *monologismo* de las relaciones que establece con los personajes y las situaciones narradas; vale decir, 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 compositivo* —que la autora detecta incluso en las *nouvelles* de Dostoievski— no entra en contradicción con la presencia de diálogos entre los personajes ni con el uso del discurso indirecto libre; tampoco pone en entredicho 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 por lo mismo no entran a dialogar entre sí ni con la voz de éste en un plano de igualdad*. Esta falta de autonomía no impide obviamente que las modalidades que dan cuenta de la *distancia del narrador*, movediza aunque infranqueable, puedan ser sumamente variadas y complejas, las de la ironía entre ellas. Lo decisivo de este *monologismo compositivo* —y de la ironía que suele propiciar— estriba en el *efecto sumamente paradójico* de esa conjunción de “familiaridad” y “extrañeza” a la que habrá de verse confrontado el lector.

Con esta síntesis, sumamente apretada, de las principales convenciones que Florence Goyet señala como propias de la *nouvelle* una vez alcanzado su pleno desarrollo hacia finales del

siglo XIX —o sea su forma más “clásica” en estrecha relación con sus deslindes respecto de otros géneros colindantes, en la prensa de la época y fuera de ella—, no se pretende encauzar las reflexiones que siguen hacia la verificación de su cumplimiento, o no, en *El gallo de oro*. La “memoria del género” de la que hace mención Goyet siguiendo a Bajtín de ninguna manera conlleva la adopción de perspectiva normativa alguna; tan sólo sirve para recalcar que los rasgos y constreñimientos que el género trae consigo constituyen *las condiciones de la renovación de sus potencialidades creativas*.

En el plano de la trama de superficie, la narración de *El gallo de oro* se organiza en torno a la imagen de la rueda de la fortuna, y pone 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 base en esta figuración cronotópica de acciones y personajes, la narración se desenvuelve en dos tiempos, que dan pie para la elaboración del conjunto de las antítesis en juego: mientras el primero gira en torno al gallo que lanzara a Pinzón por los caminos y propiciara su fortuna momentánea, el segundo, posterior a la muerte del gallo, se organiza alrededor de los vínculos entre Pinzón, Benavides y La Caponera, conjugando el ambiente de las peleas de gallos con el de los naipes. Una vez atrapado en el engranaje de las apuestas, ilusionado por el gallo desechado que había logrado devolver a la vida, en este segundo tiempo Pinzón, inicialmente presentado por su oficio de pregonero y como hombre honrado pero pobre, manco y desdeñado, o sea como lisiado y humanamente disminuido, entra en tratos con Benavides, gallero y tahúr, inducido por las artes de la amante de éste. Pasa luego a ocupar el lugar del mismo 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 le ganara antes 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 operan en ellas las pasiones y las ambiciones de dinero y poder.

Ahora bien, la *mise en place* de este universo, presente en el imaginario del lector, gracias a las comedias rancheras y musicales del cine mexicano de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, da pie para el despliegue de un complejísimo sistema de oposiciones, permutaciones e inversiones de posiciones, papeles y valores, cuyos movimientos y entreveros habrán de ir socavando y ensombreciendo poco a poco lo festivo y colorido de la puesta en escena de aquel ambiente. Más allá, o más acá, de la trama de superficie, estos movimientos y sus entreveros vienen asociados con una serie de *imágenes*, no por diseminadas menos relevantes, que van preparando la *pointe* de la que habla Goyet. Vinculadas con los temas de la vida y la muerte, y del azar y el destino, estas imágenes van anudando y difractando haces de valores opuestos, cuya complejidad apunta al cuestionamiento de la vía ilusoria por la cual Pinzón pensaba librarse de aquel defecto de humanidad supuesto.

Esta ilusión se pone en marcha a partir de la identificación del protagonista con el desechado gallo de pelea, tan lisiado como él, al que logra milagrosamente devolver al mundo de los palenques: al brazo engurruñado de Pinzón corresponde el ala quebrada del gallo, mientras la desilusión amorosa que sufre viene a refrendar su condición de marginal y “desechado”. Este primer sistema de equivalencias se complementa con la mención de la madre de Pinzón muriéndose de pobreza e inanición, mientras él, a fuerza de cuidados, devuelve milagrosamente el gallo a la vida. Con base en el engarce de las equivalencias primeras con este segundo eje de sentido —que sustituye la madre por el gallo antes de que éste sea sustituido a su vez por La Caponera en las creencias mágicas de Pinzón—, la voz narrativa va perfilan-

do cierto núcleo imaginativo que, paradójicamente, habrá de ir girando en torno a las distintas facetas de la imagen del *entierro*: el de la madre a la que, a falta de féretro, el hijo lleva al camposanto envuelta en un petate amarrado con las tablas arrancadas de la destartada puerta de su casa, ante la burla de la gente que “pensaba que llevaba a tirar algún animal muerto” (91); el del gallo, que a la sazón emerge gallardo del pozo en que Pinzón lo tenía enterrado vivo; y desde luego el del propio Pinzón, objeto del escarnio colectivo, y privado de existencia afectiva y social.

Esta compleja imagen del entierro reaparece en la mitad de la *nouvelle*, al regresar Pinzón con el lujoso catafalco que sus ganancias galleras le permitieron comprar para la madre. Pero no sólo las autoridades civiles no le permiten exhumar el cadáver, sino que éste ha desaparecido del camposanto... La imagen con que la voz narrativa evoca su partida del pueblo en donde había venido a hacer alardes del poderío al que creía le daba derecho su reciente fortuna no hace sino reelaborar la imagen primera del entierro: “Así pues, los dos abandonaron San Miguel del Milagro. El pueblo todavía estaba de fiesta, de manera que entre repicar de campanas y calles adornadas con festones los dos marcharon hacia la ausencia, llevando por delante la extraña figura que, como cruz, formaban el ataúd y el animal que lo cargaba” (116-7). “Los dos” de los que se hace mención aquí son Pinzón y Secundino Colmenero, figura desdoblada ésta que conjuga aspectos de Pinzón y Benavides y anticipa la inversión de las relaciones que habrán de privar luego entre ambos. De tal suerte que esta “marcha hacia la ausencia”, asociada con el ataúd, el animal que lo carga y la cruz, reelabora, amplía y profundiza la imagen primera, antes de reaparecer finalmente bajo la forma de la ruina definitiva de Pinzón, su suicidio y su entierro en el lujoso “féretro gris de plata” comprado para la madre...

Paradoja o ironía suprema, la *pointe* —que desde luego conjunta más elementos de los que se pueden enumerar aquí— se complementa con las menciones del ataúd ordinario que le toca a

La Caponera cuya muerte inadvertida había privado a Pinzón de su “amuleto”, de la sustitución de La Caponera por la hija de ambos en los tablados, y del grito de algún pregonero dando inicio a la próxima pelea de gallos.

De considerar el remate de aquella “marcha hacia la ausencia” como cierre de un tiempo y una narración, cuya circularidad tan sólo remitiera a la imagen de la Rueda de la Fortuna, *El gallo de oro* no pasaría de una narración “costumbrista” sobre trasfondo de pesimismo vital, y su “ironía” tan sólo se desprendería de las situaciones narradas. Sin embargo, en ésta como en las demás obras del jalisciense, las figuraciones del narrador y los desplazamientos en extremo sutiles de su atención perceptiva y valorativa no pueden pasarse por alto, por cuanto son ellas las que orientan la capacidad del lector para ubicarse *en y ante* el mundo narrado. Como en otros relatos de Rulfo, *El gallo de oro* se presenta inicialmente como una narración en tercera persona, cuya voz narrativa pudiera quedar reducida a su función enunciativa. Sin embargo, desde el inicio dicha “función” adquiere los visos de una actividad muy concreta: la de quien rememora cierto mundo conocido, siguiendo imaginariamente el ir y venir del pregonero por San Miguel de los Milagros. A esta orientación primordial, auditiva y visual, de la atención perceptiva del narrador se suma muy pronto otra que confiere a la entonación de su voz una marcada resonancia “oral”: *como si* el sujeto de la narración no sólo estuviera haciéndose eco de toda clase de díceres relativos a la figura de Pinzón: “Pero como se supo y según él dijo...” (115) sino interviniendo también en ellos, al dirigirse a un interlocutor imaginariamente situado en el lugar mismo de la interlocución. Así es como este sujeto de enunciación puede devenir de pronto plural: “Y allí lo teníamos...” (85) / “Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocíamos en San Miguel del Milagro...” (115) y otras veces individualizarse acudiendo a la primera persona de singular: “Uno de esos años, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién...” (86). Con base

en esta figuración concreta, “oralizada” y sumamente versátil, este narrador puede mover subrepticamente su punto de vista e intervenir en la valoración de lo relatado por él o de lo enunciado por otros variando sus entonaciones, sin dejar por ello de figurar como el sujeto formal de la narración.

La movilidad de la compenetración a la par visual, auditiva y valorativa que el narrador de *El gallo de oro* solicita de su lector no es muy distinta de la que demandan los narradores de *El Llano en llamas* o de *Pedro Páramo*. Sin embargo, en los cuentos y en la novela las diferenciaciones entre la primera y la tercera persona narrativa son bastante más nítidas, tanto como las que atañen a las figuraciones del interlocutor y el lector virtual. Salvo en la escenificación de diálogos puntuales entre los personajes implicados en la narración, en esas obras las voces narrativas suelen ser ensimismadas y yuxtapuestas, con escasos contactos entre sí, y evidencian de este modo los estrechos límites que la violencia imperante impone al dialogismo social y cultural (Perus). En *El gallo de oro* en cambio, la única voz narrativa que organiza el relato no sólo se desplaza sin problema de una persona enunciativa a otra, sino que aparece abiertamente *dialogizada* por los contactos manifiestos que mantiene con los díceres colectivos; contactos que se ponen de manifiesto tanto en el plano del léxico y la sintaxis como en el del ritmo y la entonación de los enunciados.

Ahora bien, estas diferencias respecto de las dos obras anteriores de Rulfo no han de conducir a conclusiones apresuradas. Manifiestas en algunos aspectos estilísticos y compositivos, dichas diferencias distan mucho de estar reñidas con las anteriores búsquedas poéticas del jalisciense. Aun cuando en el presente caso la voz en tercera persona no cumple con observar a la distancia a un personaje-narrador dotado de plena autonomía en el proceso rememorativo que habrá de conducirlo al desentrañamiento de su propia verdad íntima, no por ello *El gallo de oro* ha de devolverse a un trasnochado realismo decimonónico, confundiendo a su narrador con la *no persona* del narrador histórico y “omnisciente”. La

voz en tercera que aquí organiza el relato no se orienta tan sólo hacia el ambiente de las apuestas ni pone el acento en el encadenamiento causal de las acciones. Procede más bien por evocación de situaciones puntuales unidas entre sí por el tiempo abstracto que caracteriza los cronotopos del camino y la metamorfosis, sin dejar de involucrar en ello a un interlocutor implícito con quien comparte cierto conocimiento de los ambientes referidos.³ No por fantasmal menos activo, este interlocutor consiste de hecho en un desdoblamiento de la figura del narrador, y como tal cumple con autorizar *la compenetración distanciada* respecto de los díceres pueblerinos en que ambos se hallan inmersos. Por lo tanto, esta voz narrativa en tercera persona no sólo aparece como “oralizada” y “dialogizada”, sino que gracias a la extraordinaria versatilidad de sus entonaciones da pie para la insinuación de una perspectiva valorativa eminentemente paradójica y popular respecto de lo que, por lo demás y no sin referencia al cine de la época, se da como la *tipificación espectacular de ambientes y destinos*.

Ampliamente difundida por el cine y la prensa de la época, esta tipificación no constituye, pues, el objeto de la representación de *El gallo de oro*. En éste, tan sólo figura como el “material” que una *ficción imaginativa* —que se significa a sí misma como tal desde el amanecer en que el narrador aparece prestando oído al enigmático pregón cuyo sonido se acerca y se vuelve a alejar, y que se refrenda con el retorno final de pregón “al dar comienzo la pelea” (144)—, trae a su propio espacio con el propósito de interrogarlo y valorarlo de nuevo. Pero no por distinto del material, el objeto de la representación artística consiste en una “contra imagen” de la realidad ilusoria que antes proporcionara la pantalla. Como en las demás narraciones de Rulfo, este objeto estriba en la *puesta en escena de su propia actividad*: de

³ La noción de cronotopo, como anteriormente la de figuración cronotópica, se emplea en el sentido que M. M. Bajtín confiere a estos términos en su ensayo incluido en *Teoría y estética de la novela*.

ese narrar imaginando y de ese recordar narrando, que apuntan juntos a la remoción de no pocos estereotipos a los que una cultura “naturalizada” y por ende vuelta estéril ha convertido en *esencias* incontrovertibles.

Volviendo entonces a las versiones cinematográficas de la *nouvelle* de Rulfo, quedaría por saber hasta dónde el cine mexicano de los años sesenta hubiera podido comprender, y soportar, este cuestionamiento insidioso de los sustratos culturales de su “edad de oro”; y hasta dónde la reflexión sistemática sobre su historia y sus lenguajes propios daban para una puesta en escena *no espectacular* de la compleja problemática abordada por la obra de Rulfo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA BLANCO, JORGE. *Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Era, 1980.
- BAJTIN, MIJAIL M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989: 237-409.
- BRENNAN, DYLAN. “Sobre *La fórmula secreta*”. Juan Rulfo, *El gallo de oro*. México: RM-FJR, 2010: 147-9.
- EZQUERRO, MILAGROS. “*El gallo de oro* o el texto enterrado”. Claude Fell, edición crítica y coordinación. *Juan Rulfo, toda la obra...* Madrid: Archivos 17, 1992: 683-700.
- FELL, CLAUDE, edición crítica y coordinación. *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid: Archivos 17, 1992.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”. Juan Rulfo. *El gallo de oro*. México: RM-FJR, 2010: 15-39.
- GOYET, FLORENCE. *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. París: Presses Universitaires de France, 1993.

- LEAL, LUIS. “*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guión o novela?”. *Foro literario*. Montevideo, año IV, vol. IV, n. 7-8, 1980: 32-7.
- PERUS, FRANÇOISE. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: UNAM-Universidad Nacional de Colombia-Universidad de Guerrero-RM-Fundación Juan Rulfo, 2012.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro*. José Carlos Boixo y Douglas Weatherford, introducción. México: RM-Fundación Juan Rulfo, 2010.
- VITAL, ALBERTO. “*El gallo de oro*, hoy”. Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda, coordinación. *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*. México: RM, 2006: 423-36.
- WEATHERFORD, DOUGLAS J. “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo”. Juan Rulfo. *El gallo de oro*. México: RM-Fundación Juan Rulfo, 2010: 41-73.