

**EL GALLO DE ORO Y OTROS
TEXTOS DE JUAN RULFO**

Luis Leal

University of California at Santa Barbara

La obra ficticia de Juan Rulfo, si bien reducida, representa uno de los mayores esfuerzos en la historia de la narrativa mexicana. A los dos libros publicados durante la década de los cincuenta hay que añadir ahora *El gallo de oro y otros textos para cine*. En los tres nos ha dado Rulfo una visión única de la vida en el campo y en los pueblos del sur del estado de Jalisco, región árida e inhóspita donde el autor pasó los primeros años de su vida.

Tanto en los cuentos como en las novelas de Rulfo los personajes pertenecen a esa clase rural mexicana compuesta por campesinos y patrones que viven bajo una estructura social heredada de la época colonial. Es, sin embargo, una sociedad en transición, resultado de los cambios introducidos por la revolución social iniciada en 1910 y por la revuelta religiosa de 1927. La última afectó poderosamente la vida de Rulfo y su familia, así como a toda la región central de México. Las impresiones recibidas por el autor habían de ser más tarde transformadas en el material de su obra narrativa.

Para darle expresión a esas experiencias en forma de obra ficticia Rulfo se ha valido de tres recursos literarios: una nueva técnica narrativa, un nuevo lenguaje y una visión trágica del mundo que recrea. La nueva técnica literaria que utiliza se distingue por el uso de estructuras espaciales dislocadas en las cuales afloran elementos tanto mágicos como míticos. Esa técnica coloca la obra narrativa de Rulfo a la altura de la de narradores como Lawrence, Faulkner y Lowry, y al mismo tiempo nos permite considerarlo como uno de los iniciadores de la nueva narrativa hispanoamericana.

La segunda innovación la obtiene creando un estilo narrativo que se basa en el habla del pueblo de Jalisco y que se eleva a un nivel literario caracterizado por la economía de la expresión, el uso de imágenes que imparten a la prosa un tono poético, la perfecta adaptación de los diálogos al carácter del personaje, el uso de un vocabulario, un ritmo y una sintaxis peculiarmente mexicanos, pero que no pierde la universalidad. Hay que

subrayar que al convertir el habla del pueblo en estilo literario Rulfo no deforma el idioma. Ya Agustín Yáñez lo ha dicho al poner la obra de Rulfo como ejemplo de la narrativa mexicana que se vale de la sintaxis para darle a la obra un sello original. «Le diré - dice Yáñez - que me parece muy feliz la manera de novelar de Juan Rulfo. Una de sus características mexicanas estriba en los valores sintácticos, más que en la deformación aislada de los vocablos. Siempre he sostenido, y he tratado de practicar, esa fisonomía idiomática nacional con puntos de apoyo en la sintaxis y no en la deformación del idioma».¹

La visión trágica del mundo en la obra de Rulfo es el resultado de experiencias personales, tanto en su Estado natal como en la ciudad de México. Como pocos escritores, Rulfo ha sabido transformar esas experiencias en cuentos y novelas en las que el lector halla un mundo violento, a veces primitivo. Sus personajes tienen que luchar con un medio ambiente adverso, una tierra que se niega a darles el sustento sin un constante esfuerzo, esfuerzo que casi siempre llega al sacrificio. Es un mundo en el que la vida y la muerte se complementan, pero en donde, con frecuencia, la muerte triunfa y domina a los vivos. Y sin embargo, esa visión del mundo se universaliza y se convierte en la metáfora del destino de la humanidad, no solamente en las regiones rurales de México, sino en los países del tercer mundo.

A diferencia de otros escritores hispanoamericanos, Rulfo ha preferido vivir en su país, donde su obra se ha convertido en el símbolo de esa novela que tiene sus raíces en la tierra. No ha abandonado, como lo han hecho otros autores, la tradición nativista que caracteriza a los novelistas hispanoamericanos de la anterior generación. Sin embargo, por medio del uso de los recursos apuntados, ha logrado transformar la tradición criollista hispanoamericana en algo nuevo, en una ficción que mejor representa la realidad de esos países. «El más sutil de los tradiciona-listas», lo ha llamado uno de sus críticos, quien añade: «Pero justamente en eso está su fuerza. Escribe sobre lo que conoce y siente, con la sencilla pasión del hombre de la tierra en contacto inmediato y profundo con las cosas elementales: el amor, la muerte, la esperanza, el hambre, la violencia».² Y aunque aquellos asuntos sobre los que escribe son esencialmente realistas, como la crítica ha observado, los ha permeado de un elemento mágico que los eleva, a veces, al nivel de lo irreal, como ocurre en «Luvina», *Pedro Páramo* y «El despojo».

La combinación de un material nativista observado desde una nueva perspectiva, y su expresión por medio de técnicas narrativas nuevas es lo que ha dado a la obra de Rulfo carácter internacional, no obstante el tono sumamente regional. Y es esa sensitiva visión poética de la realidad mexicana

lo que le autoriza como uno de los grandes intérpretes de la sociedad mexicana de la provincia y el ambiente dentro del cual se mueve. Sus dos primeros libros no han envejecido. Al contrario, se siguen leyendo y estudiando cada vez más. A ellos hay que añadir ahora *El gallo de oro y otros textos para cine*, libro publicado el 5 de marzo de 1980 por la Editorial Era de la ciudad de México, con presentación y notas de Jorge Ayala Blanco.

El libro reúne varios textos independientes entre sí: el argumento y diálogos que improvisó Rulfo para la película *El despojo* (12 minutos), dirigida en 1960 por Antonio Reynoso y fotografiada en blanco y negro por Rafael Corkidi; dos comentarios escritos por Rulfo para dos de los diez episodios de *La fórmula secreta*, película de 42 minutos dirigida y fotografiada por Rubén Gámez en 1964; una «Sinopsis» de la misma escrita con el propósito de orientar la recepción de la película, y por supuesto la novela que da título al libro y que sirvió de argumento para otra película.

El corto argumento de *El despojo* (apenas llega a las cinco páginas) consiste en una serie de diez secuencias numeradas a las que dan forma diálogos e instrucciones para los actores. La acción se desarrolla en el Mezquital, en el Estado de Hidalgo, una de las más desoladas regiones de la República mexicana. El escenario nos es familiar porque allí es donde también tiene lugar la acción de la novela *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno.

Los personajes son cuatro: Pedro, Petra, su hijo Lencho y don Celerino, cacique del pueblo. En la primera secuencia el indígena Pedro, con su guitarrón a cuestas, se encamina hacia el vecino pueblo. Le vemos detenerse a descansar y oímos su voz (en *off*) diciendo que está dispuesto a evitar que don Celerino le quite a su mujer Petra. Ya lo ha despojado de sus tierras y su casa. «¿Y si me quitan la vida - piensa - pos qué importa? Al fin y al cabo ya le perdí el amor desde hace tiempo. Está bien que se quede con mi tierra, mis adobes y mis tejas. Pero nunca se quedará con mi mujer. Me la llevaré para lejos y para nunca».³ Ya en el pueblo, al toparse con el cacique, Pedro lo balacea, pero antes de morir don Celestino le dispara y «Pedro se desploma hacia atrás, herido de muerte» (p. 110).

En la película la imagen de Pedro se congela, pero la acción imaginaria continúa. La influencia de una película americana que se basa en un cuento de Ambrose Bierce es obvia en *£7 despojo*. En el cuento *An*

Occurrence at Owl Creek Bridge el protagonista, Peyton Farquhar, granjero del norte de Alabama, continúa actuando después de haber sido colgado sobre un puente por los soldados del Norte. En el cuento de Bierce y la película a la cual sirvió de argumento - se sugiere que el dogal se revienta, que el prisionero

cae en el río y que logra escapar y volver a su casa, donde le espera su mujer. En el desenlace se revela, sin embargo, que toda la acción en torno a la escapatoria fue sólo pensada por Farquhar antes de morir. La misma técnica fue empleada por Borges en el cuento «El milagro secreto» y, aunque no sea novedosa - ya la encontramos en don Juan Manuel - sí es efectiva como recurso para detener el tiempo y dar intensidad al desarrollo de la acción.

En la tercera secuencia, en el argumento de Rulfo, se dramatiza la llegada de Pedro a su jacal y su encuentro con su mujer Petra, a quien da noticia de lo ocurrido y ordena que se prepare para la fuga. Sé revela aquí también que Lencho, el hijo de nueve años, ha sido golpeado al tratar de defender a su madre y no puede caminar. Como en el cuento de Bierce, en *El despojo* la mayor parte de la acción está dedicada a la fuga de Pedro y su familia a través del llano. El padre lleva a cuestas al hijo desfallecido, acción reminiscente del cuento «No oyes ladrar los perros», si bien en *El despojo* el conflicto no es entre padre e hijo sino entre padre y cacique. También es pertinente apuntar que el llano que se capta en el texto de *El despojo* es semejante al que Rulfo nos da en el cuento «Nos han dado la tierra», aunque en la película sea el del Mezquital. Es un llano reseco, desolado, un llano simbólico del destino de los personajes en fuga, encaminados hacia la muerte. Como en «Nos han dado la tierra» al fin del llano los fugitivos piensan encontrar un paraíso donde todo es verde, hasta el cielo. «Allí no te lastimará nadie, podrás jugar sin que te muerdan las espinas y las víboras», le dice el padre a Lencho (p. 112). Pero el hijo no llega a gozar de las delicias de ese imaginado paraíso, ya que muere y lo entierran en pleno llano. Los padres tampoco, por supuesto, llegan al deseado paraíso, donde estarían libres de las mordidas del cacique, quien los persigue en forma de nahual.

En la última secuencia se retorna a la acción del duelo entre Pedro y don Celerino. Pedro cae sobre su guitarrón, el cual emite un estridente acorde y se deshace en mil astillas que vuelan por el aire.

Esta corta composición es típica de Rulfo, tanto en el tratamiento de temas fundamentales (el despojo, la venganza, la muerte) como en el mensaje implícito, en este caso la protesta contra el caciquismo todavía imperante en el México rural, donde el mandamás local hace lo que le da la gana con las propiedades, y hasta las vidas de los habitantes, sobre todo los indígenas. No menos importante es la presencia de motivos mágicos y míticos, combinación que caracteriza la obra total de Rulfo. Ahí tenemos la presencia de nahual, ser de poderes mágicos que infunde terror, y la búsqueda de un paraíso terrenal donde los personajes encontrarán la felicidad tan deseada. La estructura interna del argumento refleja elementos míticos también, ya que se desarrolla en torno

a la persecución de personajes sin culpa por un ser maligno, sea nahual o cacique, puesto que todo es uno en la imaginación de Pedro y su familia.

Algunos de los diez episodios de que consta la película *La fórmula secreta* tratan de la americanización de la vida mexicana; no así los dos comentados por Rulfo, que versan sobre la incapacidad del hombre para sustentarse en ambientes que, aunque le permiten sobrevivir, le hace sufrir las consecuencias del hambre, ya crónica en esas regiones. Porque es el hambre, en verdad, el tema de esta corta prosa poética de Rulfo. Aunque las dos secuencias no aparecen juntas, las dos tratan el mismo tema; el escenario es semejante al de un planeta muerto, lleno de grietas donde aparecen grupos de campesinos con la mirada fija en la cámara. La simbiosis entre ambiente y personaje es perfecta; de ella se desprende el símbolo: la vida humana petrificada. Las descarnadas escenas sólo se equiparan a las que Luis Buñuel captó en su documental «Las Hurdes». El mundo que visualiza Rulfo es un mundo en el cual predominan la miseria, el dolor, la pobreza, la angustia y el pánico. Unidos por ese marco, los dos cortos episodios presentan una visión trágica de México, semejante a la que encontramos en sus obras principales, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Como en ellas, en *La fórmula secreta* no hay tampoco crítica social directa. Dice Rulfo: «La única tesis es la de la verdad. Aunque cualquier espectador de estas imágenes puede encontrar las implicaciones que siempre están contenidas en la verdad» (p. 128).

El gallo de oro es una novela corta escrita a principios de los años sesenta (ver p. 14) que Rulfo presentó al productor Manuel Barbachano Ponce con el propósito de rodar una película. Sin embargo, al preparar el guión - que estuvo a cargo de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón - el argumento de Rulfo fue alterado. He aquí como recuerda García Márquez el texto de Rulfo: «Carlos Velo - dice - me encomendó la adaptación de otro relato de Juan Rulfo, que era el único que yo no conocía en aquel momento: *El gallo de oro*. Eran 16 páginas muy apretadas, en un papel de seda que estaba a punto de convertirse en polvo, y escritas con tres máquinas distintas. Aunque no me hubieran dicho de quién eran, lo habría sabido de inmediato. El lenguaje no era tan minucioso como el del resto de la obra de Juan Rulfo, y había muy pocos recursos técnicos de los suyos, pero su ángel personal volaba por todo el ámbito de la escritura».⁴

La película de Gavaldón tiene un antecedente. En 1960 o 1961 se había exhibido *Animas Trujano*, cuyo protagonista es algo semejante al Dionisio Pinzón de *El gallo de oro*, ya que ambos tienen grandes ambiciones de ser ricos. Ambos ganan una gran cantidad de dinero y la pierden, Trujano apostándole a los gallos y Pinzón jugando a la baraja. En la primera parte de

Animas Trujano el protagonista va a una tienda que se llama *El gallo de oro*, donde pierde el dinero que lleva. Más tarde, al invocar al diablo, aparece un brujo que le dice que si va a medianoche al cementerio y allí oye cantar tres veces al gallo de oro, que recibirá gran cantidad de dinero. El argumento para la película fue tomado de la novela indigenista *La mayordomía* (1952) de Rogelio Barriga Rivas. Además de lo señalado, no existen otras semejanzas entre las obras mencionadas y la narración de Juan Rulfo.

El gallo de oro, a pesar del título del libro, no es un texto para cine sino una verdadera novela corta. La técnica narrativa es la de la novela que se escribe para ser leída y no la del argumento que se prepara para ser visto y oído. Jorge Ruffinelli, en su estudio «Rulfo: *El gallo de oro* o los reveses de la fortuna», concluye que la obra es una «narración» y no un «argumento».⁵ Estamos de acuerdo con su juicio y así consideramos el texto publicado en 1980, ya que no conocemos el que leyó García Márquez.

Así como en algunos de los cuentos de *El llano en llamas*, en *El gallo de oro* predominan los elementos folklóricos: tanto los personajes, el ambiente, como las escenas y las imágenes están relacionadas al folklore mexicano. El protagonista, Dionisio Pinzón, es al iniciarse la historia un pregonero de pueblo; de allí pasa a ser gallero profesional, y por último muere siendo jugador. Su mujer, Bernarda Cutiño, «a quien llamaban La Caponera quizá por el arrastre que tenía con los hombres» (p. 26), es cantadora de feria, como lo había sido su madre y quiere que lo sea su hija. Otros personajes importantes (Lorenzo Benavides y Secundino Colmenero) son también galleros.

El mundo representado, dentro del cual se mueven esos personajes, es el del Bajío mexicano en el centro de la República; es el mundo de las ferias pueblerinas, mundo que ya desaparece; es el mundo de los jugadores de ruleta, albures y dados; es el mundo de las cantadoras y de los cirqueros, las tandas en las carpas y el juego de lotería; el mundo donde se oyen «las voces sordas de los albureros y de los jugadores de dados, y las voces ladinas de los que invitan a los mirones que atinaran dónde había quedado la bolita» (pp. 48-49).

Los protagonistas, Dionisio y Bernarda, arrastran la vida por los pueblos del Bajío, pueblos conocidos en la narrativa mexicana a través de las novelas *Los de abajo*, *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *La feria*, todas ellas escritas por narradores nativos del estado de Jalisco; pueblos olvidados por la historia y en los que, como en las ferias anuales que los animan artificialmente, la vida es una lotería; pueblos donde se vive de milagro, o se muere a puñaladas, donde la vida se juega a una sota de oros o a un as de copas. Dionisio llega a tenerlo todo, pero también a perderlo todo, hasta la vida. Y Bernarda pierde el amor de los hombres, la voz y por fin la vida sirviéndole de amuleto al marido.

Ruffinelli muy acertadamente ha observado que el tema de *El gallo de oro* es, no la mala suerte, sino la maldición de la suerte.

Al fin de la novela hay una escena en la que la hija de Dionisio y Bernarda, después de la muerte de los padres, se ve obligada a ganarse la vida como la madre, cantando en las ferias, dando así a la novela una estructura circular y al mismo tiempo reuniendo los elementos esenciales que rigen las vidas de los personajes. Bernarda la Pinzona, «aquella muchacha que había llegado a tenerlo todo, y ahora no poseía sino la voz para sostenerse en la vida, cantaba desde un tablado en la plaza de gallos de Cocotlán, un pueblo arrumbado en los rincones más aislados de México. Cantaba como comenzó a cantar su madre allá en sus tiempos, echando fuera en sus canciones todo el sentimiento de su desamparo» (p. 101).

Más trágicas son las vidas de sus padres; la de Dionisio por su incapacidad para conciliar su vida interior con sus deseos de ser rico, para lo cual usa a Bernarda; y ésta, por ser un simple talismán que los hombres usan a su gusto. Cuando muere, Dionisio pierde todo lo que tiene y no le queda más salida que el suicidio. Por su suerte culpa a Bernarda, por no haberle avisado que ya estaba muerta, sentada tras una cortina en el salón donde el marido apostaba hasta lo que no tenía. A ella la entierran «en un cajón negro, de madera corriente, hecho de prisa. A él, en el féretro gris con molduras de plata» (p. 100).

La tragedia de Bernarda es el resultado de su poder mágico que trae suerte en el juego a quien la acompaña; quien la abandona, como lo hizo Benavides, se arruina; a quien ella acompaña, se enriquece. Como símbolo femenino, Bernarda representa la contracara de la mujer fatal. Su don, sin embargo, le acarrea la desgracia, ya que los hombres a quienes ama sólo la aprecian como talismán. Sus deseos de ser libre, que la llevan a seguir cantando en las ferias a pesar de que su marido es rico, se ven frustrados al perder la voz. De Benavides había logrado escaparse, sólo para caer en manos de Dionisio, a quien sirve de talismán, y así muere. Pero sus ansias de libertad renacen en su hija, que no se ve sometida por el macho.

El gallo de oro es, a pesar de lo esquemático de la trama, una novela y no un argumento cinematográfico; también, sin lugar a dudas, es una obra rulfiana. Pero sin llegar a las alturas de *Pedro Páramo* (ninguna novela mexicana se le equipara) ni algunos de los cuentos de *El llano en llamas*. Como esas obras, sin embargo, *El gallo de oro* está desprovisto de una tesis, de filosofías o de razones sociales. Sólo, en la primera parte, se nota un gran resentimiento contra la pobreza. Desde el punto de vista de la forma, la novela a veces flaquea. Pero el sello rulfiano predomina: el mundo que reproduce es

su mundo, trágico y resignado; el estilo es su estilo, seco y duro; el realismo mágico es su característico modo de observar la realidad y convertirla en materia poética.

NOTAS

1 Emmanuel Carballo, «Agustín Yáñez», *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México: Empresas Editoriales, 1965), p. 303.

2 Luis Harss y Barbara Dohmann, «Juan Rulfo, o la pena sin nombre», *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), p. 314.

3 Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*. Presentación y notas de Jorge Ayala Blanco (México: Ediciones Era, 1980), p. 109. Citamos por esta primera edición.

4 Gabriel García Márquez, «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en *Juan Rulfo, homenaje nacional* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980), p. 32.

5 Jorge Ruffinelli, *El lugar de Rulfo y otros ensayos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980), p. 56.