

Alberto Vital, "El gallo de oro, hoy", in *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*, Víctor Jiménez, Alberto Vital, Jorge Zepeda (eds.), México, 2006, pp. 423-436.

Un país se convierte en una potencia cultural no sólo cuando la gente de talento encuentra condiciones propicias para desplegar su arte, ciencia, técnica u oficio, sino cuando las obras individuales tienen repercusión en otras disciplinas: mientras más fluidez haya en las relaciones entre la música y la poesía, entre la tecnología y el teatro, entre la artesanía y la cibernética, entre la narrativa y el cine y la fotografía, más riqueza simbólica surgirá y se multiplicará a partir de cada acontecimiento.

La cultura es, a fin de cuentas, una red de rutas virtuales por donde circulan las obras: el origen de los grandes actos estéticos puede ser aislado, intimista, autosuficiente quizá; sin embargo, las repercusiones de cada acto decisivo incitan a la comunidad y a la región y al mundo durante siglos, y generan nuevos hechos deslumbrantes. Una época de oro como la que vivió el cine mexicano hacia los treinta y cuarenta, y como la que vivió la literatura en los cincuenta, presupone por fuerza horizontes simbólicos ricos y abiertos, frutos a su vez de un despliegue centenario y a veces incluso milenario, que abarca la creciente destreza en el dominio de uno o más géneros y la presencia de lectores o espectadores con inteligencia, espíritu crítico y objetividad, esto es, en última instancia, con sentido de la justicia.

La rusticidad de la vida cultural mexicana a fines de los cincuenta y principios de los sesenta en el xx; la falta de vínculos eficaces entre las artes; el aislamiento de los artífices; el estancamiento o inexistencia de nexos productivos entre las iniciativas individuales y las instituciones: estas cuatro frases, como conclusiones, podrían derivarse del simple hecho de que un texto de Juan Rulfo, *El gallo de oro*, redactado muy probablemente en 1958 y entregado al Sindicato Único de Trabajadores de Cinematografía de la República Mexicana en enero de 1959, haya quedado en total aislamiento durante cinco años, perdido entre dos industrias poderosas, la editorial y la cinematográfica, y que al final de ese período haya desembocado en una película más bien ajena al propósito original del texto. Las conclusiones anotadas al principio de este párrafo tal vez se maten y desestimen con contraejemplos, y aun así es indudable que la accidentada bitácora filmica y editorial de *El gallo de oro* es un indicio de la notoria ausencia de esa fluidez creativa que es propia de las grandes culturas.

En sociedades con redes de relaciones en pleno auge, como la inglesa y la sueca, por citar dos ejemplos muy característicos de aquellos años, la sola existencia de un Juan Rulfo, con sendos portentos literarios aparecidos en poquísimos años, y la pura noticia de que empezaba a circular entre algunas manos el manuscrito de *El gallo de oro*, habrían bastado para que actores, cineastas, coreógrafos, dramaturgos, músicos y pintores se movilizaran y buscaran la manera de extraer el máximo provecho tanto de un autor tan joven y ya tan maduro como de una pieza que no podía ser, viniendo de quien venía, sino extremadamente atractiva.

Sin duda, no escasearon las cabezas interesadas, lúcidas, talentosas, que se acercaron a Rulfo para ir contribuyendo a establecer la descendencia natural que merecía la obra. La famosa anécdota de Luis Buñuel aproximándose al novelista para pedirle ser él quien filmara *Pedro Páramo*, puede interpretarse debidamente si se la ubica como lo que fue: un empeño individual, aislado, desprovisto del apoyo de las instituciones y de los poderes de la industria cinematográfica; y es que el propio Buñuel veía amenazada a cada paso su trayectoria, su supervivencia misma como director, y el detalle de que, según la leyenda o la verdad, el encuentro entre los dos se hubiera dado en la calle, en una esquina cualquiera, es un testimonio de la precariedad del trabajo de dos genios llamados de manera natural a encontrarse y aun así separados por la falta de visión de los productores y de las autoridades respectivas en el ramo de la cinematografía.¹

¹ "Iba yo con Rulfo; me acuerdo muy bien de que caminábamos por el Paseo de la Reforma, en la noche —bueno, tal vez eran las diez o diez y media—, y de pronto llega del otro lado un señor (yo no sabía entonces quién era), así, como una bomba, sin hacer caso de que Juan Rulfo iba con una señora. Y le dice: 'Juan, yo voy a hacer tu *Pedro Páramo*'. Era Buñuel. Entonces Juan Rulfo le dijo: 'Eso no va a ser posible, porque ya lo tiene Carlos Velo'. Pero yo creo que ni aun Buñuel, que era de veras genial, hubiera podido hacer una buena película de *Pedro Páramo*, porque tiene dimensiones que el cine no puede captar" ("Mariana Frenk: una conversación a los cien años", *Los Murmullos: Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, 2, segundo semestre de 1999, p. 24).

Los argentinos de los años sesenta y setenta llamaban “desencuentros” a estos desajustes entre dos personas, pero hay que decir que la responsabilidad en este caso no fue ni de Rulfo ni de Buñuel, sino de las condiciones de la vida cultural mexicana en ese momento, pues si bien es cierto que, en este caso particular, el mismo Rulfo ya había cedido hacia 1961 la primacía a Carlos Velo para la filmación de *Pedro Páramo*, aun así, y pese al compromiso del novelista con Velo, más moral que intelectual, más amistoso que nacido de verdaderas afinidades electivas, no es menos cierto que en el México de entonces faltaron el tino, la perspicacia y el enlace institucional o empresarial para advertir la enorme riqueza latente en una colaboración entre Rulfo y Buñuel o entre Rulfo y varios de los artistas de la lente activos por entonces.

Por el contrario, prevaleció el dañino ambiente provinciano de la época, gozoso con la tarea de descubrir los puntos débiles en la personalidad del escritor (toda persona los tiene, y en el verdadero artista son más agudos y más fáciles de captar y de agravar, pues esos puntos son parte constitutiva de una compleja y fina trama de hábitos, ánimos, percepciones y estrategias de apropiación, comprensión y expresión del mundo), más que con la posibilidad de convertir a Rulfo en el equivalente de lo que Patricia Highsmith fue para Alfred Hitchcock, colaboradores sucesivos de varias piezas maestras. Ciertamente un Hitchcock no existía en México, pero no por una subrepticia y sobreentendida inferioridad de los cineastas mexicanos, sino porque justo el medio cultural, obra a fin de cuentas colectiva, estaba lleno de inercias, de pequeñeces, de miedos, de agotamiento también de los usos y las prácticas tan eficaces años atrás.

La cercanía de Rulfo con gente del cine se confirma en las amistades de Rubén Gámez y Antonio Reynoso. Con cada uno de ellos hizo él sendas películas de corte vanguardista y experimental, justo como una muestra de hacia dónde se orientaba el narrador y fotógrafo a fines de los cincuenta y principios de los sesenta, esto es, cuando *El gallo de oro* quedó escrito y cuando inició una intrincada trayectoria pública.

En efecto, Rulfo el vanguardista era uno de los sucesores naturales de Rulfo el innovador y consumidor de las narrativas jalisciense, mexicana y occidental: al concluir *Pedro Páramo* se le abrían varias vetas, varias rutas posibles, y *El gallo de oro* fue la consumación de una de ellas, mientras que las películas vanguardistas con Reynoso (“El despojo”, 1960) y con Gámez (*La fórmula secreta*, 1964) fueron otra; a su vez, el intento de escribir una segunda novela sobre el cacicazgo, con base en la historia de un explotador de la costa de Jalisco, finalmente contada en *La tierra pródiga* (1960), de Agustín Yáñez, era una opción todavía viva, que importaba a Rulfo por la gravedad del tema y por la certeza histórica de que el cacique era el principal freno al desarrollo del país y de América.

La vanguardia es por esencia contestataria, fugaz, inestable y lúdica. A fines de los cincuenta Rulfo estaba incorporándose a un ciclo muy propio de la modernidad, que

requiere de la renovación, de la ruptura, del resurgimiento, de la revaloración y la revisión de las formas y las prácticas para dar nueva vida y nuevo impulso a cada disciplina. La falta de preparación y de respuesta entre el público y la falta de visión entre los empresarios del cine impidieron que tanto Rulfo como un buen número de escritores y de directores, así como de actores, escenógrafos, fotógrafos, guionistas, sonidistas, etcétera, trabajaran con suficiente tiempo y tranquilidad (dentro del vértigo, eso sí, de la vanguardia y en general de los tiempos modernos) para descubrir, desde la experimentación, las salidas a la crisis del cine mexicano, indicio palpable de la crisis general de nuestra cultura.

La novela *El gallo de oro* podría verse hoy, a la distancia, como una lectura en clave del medio cultural de la época, lleno de más de un Lorenzo Benavides y de numerosas e incitantes Caponeras; poblado de alguno que otro inevitable Secundino y de un Dionisio Pinzón que es trasunto del mismo Rulfo, en la medida en que Pinzón fue el apellidado que en varios momentos el jalisciense eligió para abocetar un personaje tan afín como fuera posible a él, a la persona de carne y hueso. Con la perspicacia y la capacidad analítica que lo caracterizaban, y sin las cuales jamás habría hecho su obra, Rulfo debió haber percibido cómo él traía una especie de poder simbólico entre las manos, un gallo de oro más allá de su mano modesta, retraída pero segura, y cómo el riesgo de perderlo era grande no tanto por las batallas reales y leales en un cotidiano palenque virtual donde se enfrentara con todos los demonios de la página en blanco, sino por las argucias y astucias de personajes como el que representan el apostador al inicio de la novela y más adelante Lorenzo Benavides; desde luego, muy pronto Dionisio Pinzón y Juan Rulfo se separaron, y cada uno siguió un destino muy diferente: Dionisio dejó de ser un gallero disciplinado, estoico, honesto, y se entregó a la facilidad de las cartas, al puro y desidioso azar, al poder secreto de una mujer sobre su vida.

En todo caso, era rigurosamente idéntica o simétrica la situación tanto del Dionisio pregonero y gallero al comienzo de la novela como del Rulfo de esos años: ambos representaban al individuo aislado en medio de la red de poderes económicos y simbólicos, al hombre celoso de su independencia y de sus proyectos, en riesgo de ser atrapado en una maraña de intereses. Precisamente esa identificación imbuye de dinamismo e impulso persuasivo a las páginas iniciales de la novela, antes de que ésta tome vuelo por sí misma, y el protagonista ya no necesite de una sutil proyección psíquica y de un tal vez inconsciente soporte vital directo por parte del autor para existir en sí mismo.

Por su parte y más allá de la posible etimología, Bernarda Cutiño, La Caponera, es la mujer del capo, y es una fuerza en sí, una energía dispuesta a no dejarse dominar por formas que le son hostiles, ajenas.

Tal vez la riqueza de los personajes de William Shakespeare y de todos los grandes dramaturgos y narradores provenga en último término de la dialéctica entre energía y

forma, entre vida y cauce, entre agua que corre con inmenso poder y lechos de río para dar sentido y orden a un fluido poderoso. Tal vez el buen dramaturgo y narrador perciba con nitidez cómo se mueven las personas, y la sensibilidad y la agudeza se afinen para explicarse el porqué de cada movimiento, el trasfondo secreto y las consecuencias últimas de cada desplazamiento. Tal vez sin este fino ahondar en cada gesto, en cada mínimo amago, un escritor nunca llegue a ser un buen, un auténtico narrador.

Aunque trazada con pocas líneas, algunas de ellas francamente descriptivas y resumidas ("Fuerte, guapa y salidora y tornadiza de genio, sabía, con todo, entregar su amistad a quien le demostraba ser amigo"²), La Caponera se vuelve un personaje paradigmático porque pertenece a esa rara estirpe de figuras trágicas que son dueñas de una fuerza única y por mucho tiempo inagotable y que a la vez tarde o temprano se van estrellando con una sucesión de muros y de obstáculos, muros y obstáculos afines y equivalentes a aquellos con los cuales se estrellaron tanto Juan Rulfo como *El gallo de oro* en el ámbito concreto y real de la cultura mexicana de la época.

La célebre respuesta sentenciosa ("Sí, pero tiene paredes", p. 69) exhibe el poder de síntesis característico de los personajes distintivos tanto de una comunidad concreta como de una específica zona ignota de la más universal condición humana. Y es así también como Bernarda se suma a aquellos personajes rulfianos condenados por gusto o por necesidad a recorrer caminos y a no tener asentamiento firme, como caínes sin culpa o con ella: Juan Preciado, Natalia, el Pichón, por citar algunos ejemplos.

Y es así como Juan Rulfo diseminó cuidadosamente aspectos cruciales de su personalidad profunda en rasgos del personaje Dionisio Pinzón y en rasgos de la protagonista. Y esta tarea vino a ser capital, como en los restantes textos literarios y en numerosas fotografías, para que en *El gallo de oro* apareciera la honda sensación de vida a la vez concreta y arquetípica tan representativa del narrador.

Y es que, aparte de todo, cualquier análisis psicoanalítico y "en clave" de esta o de cualquier obra debería partir del principio de que los autores no se vuelcan en un solo personaje, sino que, al momento mismo de crear a sus criaturas, hacen una dispersión consciente o inconsciente de aspectos centrales de la propia personalidad hacia más de una de ellas, en momentos diferentes y de manera inestable y pasajera, aunque consistente y significativa.

El estilo de *El gallo de oro* difiere del de *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo*. Nada indica que la segunda novela íntegra de Rulfo haya sido escrita por encargo de un productor, un director o un actor. Sin embargo, la cercanía del jalisciense con el medio, su pasión por el cine, el impresionante caudal de energía colectiva que transitaba y transita alrededor de esta industria en forma de dinero, de futuro y de prestigio, hacían

2 Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Era, México, 1980, p. 54; en adelante, *El gallo de oro*.

más que viable la alternativa del cine para Rulfo, así como el ensayo y el teatro fueron una opción para Octavio Paz, para Carlos Fuentes y para tantos otros.

La novela muestra al ojo experto las tensiones que se encarnaron en Rulfo mientras la escribía: no es del todo preciso hablar indistintamente de falta de “preocupaciones estilísticas” a lo largo de la novela, como lo hace Jorge Ayala Blanco en el prólogo a la edición original de 1980.³ Más bien, el autor parece jaloneado por tres polos igualmente radicales: 1) la indudable intención de escribir una novela con personas, escenarios, situaciones, aventuras y caracterizaciones verbales del narrador y de cada uno de ellos; 2) la no menos perceptible intención de que la novela fuera tan visual como las fotos del mismo Rulfo y tan patente y vertiginosa como una película, y 3) la complementaria intención de dejarse conducir por el dinamismo y por la fuerza de los personajes, más que por el puro esplendor verbal. Este último propósito fue uno de los motores e imperativos invariables de Rulfo, quien antes que nada era un narrador, aunque también tuviera una muy matizada versatilidad estilística y una latente vocación de dramaturgo y guionista, guiada a través del cuento y de la novela.

El inicio, el primer párrafo, es ya un indicador fehaciente de un objeto u objetivo: el de dar a la novela su propio cauce, su realidad, y su carácter de transición en la trayectoria de Rulfo:

Amanecía.

Por las calles desiertas de San Miguel del Milagro, una que otra mujer enrebozada caminaba rumbo a la iglesia, a los llamados de la primera misa. Algunas más, barrían las polvorientas calles (p. 21).

Ya el puro tiempo verbal elegido, el copretérito, indica una intención narrativa irrefutable, pues el copretérito es por excelencia el tiempo de las historias orales y escritas y de los sueños. Y la intención es tan clara que el copretérito nunca desaparece en la novela.

Bastan, en fin, tres o cuatro renglones para demostrar la filiación original del texto en cuanto a su género, sin necesidad de seguir más adelante y sin urgencia de recurrir a pruebas extratextuales, aunque válidas, como el hecho de que en una carta de 1968 a la Fundación Guggenheim Rulfo hubiera calificado su texto bajo ese mismo género: el de la novela. Otra prueba de que *El gallo de oro* no es un guión para cine (normalmente redactado en tiempo presente y con marcas clarísimas, como el nombre de cada personaje antes de cada parlamento y la distinción inconfundible, en términos tipográficos, entre los parlamentos y las acotaciones), por más que pudieran y todavía puedan elaborarse uno o dos o más a partir suyo, es la circunstancia de que la película

³ *El gallo de oro*, p. 14.

homónima de Roberto Gavaldón, de 1964, se separa de la novela en aspectos cruciales, y aun así tanto esta última como el filme poseen un sentido propio, autosuficiente, aunque distinto.

Las dudas con respecto a la filiación genérica de *El gallo de oro* no han puesto atención en el único punto de verdad relevante: en el hecho de que esas dudas revelan mucho más sobre el horizonte de la época que sobre el texto mismo. El horizonte, en el cual también estuvo inmerso el autor, oscilaba entre el género milenarista de la novela y la industria y el arte modernísimos del cine. En *El gallo de oro* de Rulfo están las huellas de esa oscilación; más aún, las huellas caracterizan el texto, al convertirlo en ejemplo de una tensión fundamental de la época.

Ahora bien, el género más preciso para caracterizar la obra es el de la *nouvelle*, cuyos dos rasgos imprescindibles son una relativa brevedad y el hecho de que una acción por lo común única desemboque en un acontecimiento original, sorprendente, que a la vez decida la vida del protagonista y azore al lector. La novela corta o *nouvelle* ha tenido un amplio desarrollo en México por lo menos desde el siglo XIX, y *El gallo de oro* es una culminación del género entre nosotros. La insuficiencia del análisis alrededor de la *nouvelle* en aquellas dos épocas (fines de los cincuenta y principios de los sesenta, por una parte, y 1980, cuando por fin apareció el texto en su investidura original) trajo como consecuencia que tanto los críticos o periodistas culturales como los académicos se vieran inermes ante el texto y fueran incapaces de ubicarlo en la tradición que le correspondía.⁴ Este nuevo “desencuentro” perjudicó sensiblemente la recepción adecuada y fértil del libro. En cambio, la prensa se distrajo ubicando la *nouvelle* como un guión cinematográfico, pese a todas las marcas en sentido opuesto.

El carácter de transición de *El gallo de oro* al que aludí arriba, se advierte en la circunstancia de que, en los renglones citados, el escenario físico y la hora remiten a los ambientes del inicio de “En la madrugada” y de otros pasajes: estamos ante una continuidad, ante la continuación de una obra por vías aún no agotadas. Sin embargo, a la vez, poco a poco se van advirtiendo detalles propios, como una ocasional injerencia de la voz narrativa a la que el Rulfo anterior no nos tenía acostumbrados: el narrador de *El gallo de oro* comenta aquí y allá la acción desde una postura más bien externa, es decir, distante de la acción, “heterodiegética” en términos de Gérard Genette. De hecho, la tercera persona es rara en los cuentos rulfianos, mientras que en *Pedro Páramo* convive con pasajes en primera persona: *El gallo de oro* es el texto más largo de Rulfo en el que la tercera persona predomina por completo, y es una persona o voz que llega a comentar

⁴ Hoy existe el conocido trabajo de Óscar Mata, *La novela corta en el México del siglo XIX* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999). Muy valiosas han sido también las aportaciones de José Emilio Pacheco para un mejor conocimiento de la literatura mexicana desde sus orígenes. Aun así, falta un trabajo similar al de Óscar Mata para la novela corta mexicana del siglo XX. Allí *El gallo de oro* tendría un sitio central.

los hechos, sin ciertamente imponer a los lectores una sola interpretación posible, como ocurre con novelistas del XIX mexicano e incluso con novelistas de la Revolución y de la tierra.

Un oído no menos experto puede igualmente percibir, junto a párrafos redondos, equilibrados, bien iniciados y concluidos, frases sin duda correctas, pero inacabadas en el sentido de que parecen cortarse bruscamente, y no con el poder con que rematan de pronto ciertos párrafos y frases en los cuentos y en *Pedro Páramo*, sino con un aire provisional, muy interesante por otra parte para los estudiosos: es como si estuviéramos en el taller del pintor cuando el cuadro tiene ya varias manos, pero no la definitiva. Para un oído musical perfecto como el de Rulfo (perfecto en el terreno de la musicalidad interna, secreta, de cada frase, cada párrafo, cada texto), una sola frase brusca debió sonar en su memoria como una disonancia, lo que sin duda contribuyó a que él mismo con los años despreciara o al menos desdeñara *El gallo de oro*: por unas pocas salidas de tono. Y es así como es posible imaginarlo sin ningún interés por regresar al texto y revisar esas minucias, y esto también explica que la edición hubiera salido tan tarde, más de veinte años después de escrito el texto.

Otro rasgo llamativo consiste en que *El gallo de oro* incluye las frases más largas e intrincadas de toda la obra rulfiana; a ratos es como si Marcel Proust hubiera abandonado los campos y las playas de Normandía para pasear su pluma por los pueblos, las ciudades y los paisajes calizos de la Meseta Central. En este sentido, la novela es susceptible de verse como un laboratorio en el que Rulfo buscó desenvolver variantes y cambios de ritmo, sin que al final hiciera una lectura para volver homogéneo todo el trabajo.

Se ha atribuido a Rulfo un silencio astuto que se volvió lugar común ya por lo menos desde los tiempos de la fábula de Augusto Monterroso sobre la zorra que apenas escribió dos libros (1959). Al margen de que únicamente factores extratextuales baladíes permiten vincular a Rulfo con este personaje-animalito (el autor de la fábula podría haber estado pensando en José Gorostiza o incluso en sí mismo como símbolos vivientes de parquedad: no existe un solo dato interno que exija remitirse sólo a Rulfo para entender correctamente la fábula), la crítica ha despreciado de modo sistemático dos cuestiones complementarias: 1) Rulfo siguió buscando, escribiendo e incluso publicando, y 2) el carácter fragmentario e inacabado de muchos de sus textos posteriores a *El gallo de oro* no es efecto de problemas personales, de fracasos individuales; es por el contrario un valioso indicador de la complejísima situación de un escritor excepcional en un medio que, como Lorenzo Benavides y como el Dionisio Pinzón ya maduro y vendido al diablo, se iba volviendo cada vez más un obstáculo, una pared interminable, una esclavitud por causas tanto literarias y culturales como políticas y económicas. Baste por ahora enumerar cinco de estas causas: la creciente competencia entre escritores debido

a que el medio dejaba de ser una simple "vida literaria" y se volvía un sistema de premios y en general de lucha feroz por el poder simbólico (ésta jamás interesó a Rulfo, heredero de Rainer María Rilke y de los demás defensores de la autonomía plena del artista frente a todos los tipos posibles de poderes); el predominio, durante los años sesenta y entre amplios sectores de la crítica y el público, de géneros profesionales como la crónica y el ensayo, por encima de los géneros más intrínsecamente artísticos, únicos y personales, como el cuento y la novela en la vertiente que él practicaba (Rulfo jamás quiso "profesionalizar" su pluma, en razón de la misma autonomía); el inicio del *boom* latinoamericano, que daba énfasis a las obras experimentales y revolucionarias en términos estéticos, mientras que *El gallo de oro* se inscribía en el placer puro de contar una historia consistente, original, sin mayores búsquedas ni innovaciones como las ya alcanzadas en *Pedro Páramo* (la publicidad en torno al *boom* valoraba debidamente a Rulfo, pero lo consideraba un precursor, igual que a Jorge Luis Borges, con lo cual suponía de modo implícito que la obra del jalisciense ya estaba concluida); la falta de un flujo intenso y satisfactorio entre la literatura y el cine mexicanos (nadie ha dicho en cincuenta años una sola palabra sobre el tremendo impacto negativo que causó en Rulfo una película tan burdamente traidora como *Talpa. La manda* (1955), de Alfredo B. Crevenna: si al jalisciense le hubiera interesado menos el cine, y éste hubiera tenido menor influjo social, la película no habría causado ningún desánimo en alguien que ya de por sí identificaba una parte íntima de su ser con la imagen de "El hijo del desaliento"; tampoco la versión filmica de *El gallo de oro* lo dejó satisfecho), y la falta de instituciones que permitieran al escritor dedicarse exclusivamente a su obra (no se ha puesto énfasis en que el sentido del deber laboral era una realidad imperativa en él, aunque las oficinas lo desalentaran y deprimieran cada cierto tiempo). Cinco obstáculos, en fin, fueron como cuatro paredes y un techo.

A estas circunstancias hay que agregar por lo menos una razón intrínseca en el desenvolvimiento del autor: la culminación alcanzada con *Pedro Páramo* lo obligaba a buscar nuevas vertientes. Todos los empeños personales a partir de 1955 pueden entenderse como una muestra de que él se había sumergido en una búsqueda con varias direcciones. El relativo fracaso de *El gallo de oro*, agravado y casi más bien provocado por una extraña recepción activa, muy poco rulfiana, a través de la película de Gavaldón, contribuyó a cancelar prematuramente una de las vetas más ricas: una novelística que siguiera incidiendo en la carne viva de la realidad mexicana y aprovechando, como ya lo había hecho *Pedro Páramo*, la renovación del discurso narrativo por medio de la frescura, la claridad, la concreción y la contundencia inyectadas en él por artes afines como el cine y la fotografía.

Una breve comparación entre la *nouvelle El gallo de oro* y la película del mismo nombre, así como con *El imperio de la fortuna* (1985), de Arturo Ripstein, permite ahondar

en una fractura esencial, aunque no única, de la cultura mexicana contemporánea, fractura de la que Rulfo fue víctima; también permite responder a la pregunta de por qué nuestro autor eligió el tema de las ferias y los palenques para continuar con su estudio y su recreación de la realidad circundante.

Tampoco es necesario distraerse mucho para advertir qué distintos eran el proyecto de Rulfo y el de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón, estos últimos señalados en los créditos como los autores del "cinedrama" a partir de una "idea original" (ni novela ni guión) de Juan Rulfo. Para señalar las radicales diferencias bastan las primeras palabras del Dionisio Pinzón filmico, representado por Ignacio López Tarso, quien en clave "indito" deja entrever, desde un principio, que todos los seres humanos son corruptos o corruptibles, y con ello traiciona uno de los rasgos fundamentales de su correlato u homónimo literario: éste, como vimos, se va transformando a lo largo del texto bajo el influjo de Lorenzo y Bernarda, y al inicio representa una dignidad hosca y una honestidad si se quiere rústica y tajante, pero del todo significativa. La película, en general, se compone, como todo discurso simbólico o estético, de una sucesión de pequeñas intenciones, cada una de ellas como parte de intenciones generales: cada escena puede analizarse en función de los propósitos de dotarla de un determinado sentido por parte de los autores (actores, fotógrafo, guionistas, sonidista, todos ellos bajo la responsabilidad final y única del director): hay escenas en que priva el paisajismo de la mano del espléndido Gabriel Figueroa; hay escenas en que destaca una hábil recreación del lenguaje popular, gracias al indudable talento como guionistas de dos hijos espirituales de William Faulkner, experto autor de parlamentos para el cine norteamericano: Fuentes y García Márquez; hay escenas en que el pintoresquismo y el folclorismo mediático tienen la última palabra; hay escenas en que la belleza y la voz de Lucha Villa apenas disimulan el carácter ancilar del cine de la época, como promotor de canciones nuevas y permanente difusor y legitimador de canciones viejas, carácter que dañó por años el desarrollo de la industria como un discurso primordialmente dramático (en cambio, inexplicablemente se pretirieron en la película las espléndidas coplas incluidas en la novela, fruto acaso de la pluma del propio Rulfo: el mercado de las canciones populares a través de los medios era y es tan cerrado como los palenques de Lorenzo Benavides; a Rulfo no lo ayudaron ni con la esperanza de que los versos de su novela se musicalizaran y se difundieran: pesaron demasiado los sin duda valiosos y hasta geniales José Alfredo Jiménez y Tomás Méndez, ya para entonces capos del bolero y la canción ranchera).

De cualquier modo, estos y otros factores podrían haberse subordinado a las intenciones de Rulfo si la *nouvelle* hubiera sido respetada en sus trazos fundamentales: *El gallo de oro* rulfiano es el mejor estudio y recreación que existe acerca del espíritu festivo de los mexicanos y en general de los pueblos que, condenados a la pobreza

por efecto de estructuras económicas —y por ello políticas— profundamente distorsionadas (como el cacicazgo de Pedro Páramo), se refugian en la feria sagrada y pagana, formal e informal, como la única manera de protegerse en términos psíquicos y de salir adelante en un mundo que los excluye: *El gallo de oro* es una de las prolongaciones naturales de la fiesta intempestiva tras la muerte de Susana San Juan, así como de la grotesca celebración en que deriva “El día del derrumbe” y del agudo análisis de nuestra realidad implícito en “Paso del Norte”, donde la merca de puercos es un fracaso del hijo, mientras que la venta de cohetes y de música para las fiestas es un triunfo del padre egoísta: un examen a fondo de esta zona de la obra rulfiana haría posible entender las mentalidades subterráneas y contrapuestas de un México que es metáfora del mundo en la medida en que nuestra economía formal-informal se repite con sus múltiples variantes en otras partes del mundo y además conlleva su propio sistema de valores y está mucho más enraizada en las condiciones de las estructuras sociales (e infraestructuras y superestructuras) y en las mentalidades profundas de lo que suponen soluciones fáciles a los “problemas” derivados de la “economía informal”, concepto este último unilateral y por tanto incompleto e insuficiente. La falta de recepción de *El gallo de oro* rulfiano y el conservadurismo y el conformismo latentes de la película homónima (Dionisio termina pregonando su propia impertinencia al haber pretendido subir en la escala social) son dos ejemplos de nuestra incompreensión de un fenómeno tan antiguo y tan contemporáneo.

Un ejemplo de aquellos valores del mundo formal-informal aparece en la novela y no en la película: Dionisio Pinzón y La Caponera, ya juntos, visitan a Lorenzo en Santa Gertrudis. Dionisio le gana a las cartas la hacienda, casi jugando, más bien jugando, es decir, bromeando. Pero Lorenzo le dice que no: que no hay juego alguno, y que ya hubiera visto Dionisio cómo le habría cobrado Lorenzo si de casualidad hubiera perdido. La regla no escrita, pero muchas veces dicha, de que las deudas de juego son deudas de honor, implica una de las maneras como ese mundo “informal”, subterráneo, paralelo al “formal”, puede seguir subsistiendo y regulándose a sí mismo sin concurso exterior; en efecto, la existencia de reglas internas sólidas hace posible la coherencia de cualquier sistema de vida o de valores. Una burda escena en la película, más o menos sustituta de la rulfiana, hace que el anterior dueño de Santa Gertrudis amenace con dispararle a Lorenzo Benavides cuando éste quiere pasar a la recámara para traer a La Caponera, su “piedra imán”: las armas de fuego son aquí más bien fruto de un pintoresquismo y de un tópico del ya muy gastado cine nacional, más que de los hechos profundos que Rulfo quiso destacar.

En 1985, *El imperio de la fortuna*, de Arturo Ripstein, logró sacar a *El gallo de oro* de los estereotipos de la película predecesora y lo puso en una circulación verdaderamente transformadora y generativa, esto es, cultural, que hubiera dado a Rulfo un

nuevo impulso: el hecho de ubicar las escenas en suburbios de la gran ciudad, en ciudades más o menos perdidas, en barrios donde se hacían los viejos campesinos rulfianos "transculturados", permitió al director y a sus personajes trasladar un texto canónico hacia una nueva realidad, perfectamente lógica, pues además de todo los seres humanos de carne y hueso en los que se inspiró Rulfo ya habían pasado, al menos en buena parte, del campo y los pueblos originales a los arrabales citadinos, arrastrando viejos valores y asumiendo sobre la marcha, y no sin conflicto, unos nuevos.

El imperio de la fortuna, sin embargo, llegó demasiado tarde, en una falta de sincronía típica de los fracasos culturales. Llegó tarde al menos en cuanto se refiere a la vida del propio Juan Rulfo, quien murió en enero del año siguiente. Nos queda a los herederos este diálogo abierto entre Rulfo y Ripstein como una forma de sacar al genio jalisciense de tantos lugares comunes, hijos a su vez de una de las condiciones básicas de la cultura contemporánea, atravesada de arriba abajo por un vertiginoso carácter mediático: la circunstancia de que a cada autor se le desee y clasifique conforme a un par de ideas preconcebidas, y ya sea muy difícil liberarlo de allí para volverlo nuevamente productivo. De Rulfo se ha dicho que sólo sacó dos libros en vida, cuando la simple aritmética duplicaría esa suma: uno de cuentos, una novela, una *nouvelle* y uno de fotografías. Nuestra tarea es extraer la sustancia perdurable y renovable de este legado y de la obra póstuma.

BIBLIOGRAFÍA

- Jiménez, Víctor, "Mariana Frenk: una conversación a los cien años", *Los Murmullos: Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, 2, segundo semestre de 1999, pp. 20-24.
- Mata, Óscar, *La novela corta en el México del siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*).
- Rulfo, Juan, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Era, México, 1980 (*Biblioteca Era*).