

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

POR

JOSE CARLOS GONZALEZ BOIXO

Universidad de León, España

La aparición, en marzo de 1980, de algunos textos escritos por Rulfo en los años sesenta ¹ ha roto, en alguna medida, un silencio narrativo que se alargaba desde 1955. La consagración literaria de Rulfo se fue consumando en los años siguientes, hasta dar paso a una mitificación del escritor, que hablaba siempre de nuevas obras literarias que pronto aparecerían, pero que la realidad ha desmentido. Ya por el año 1965 mencionaba la existencia de una novela, «La cordillera», en proceso de escritura, tantas veces aludida en los años siguientes, hasta que en 1977 anunciaba que rescataría parte del material ya escrito para publicar una novela corta, que se editaría conjuntamente con algunos cuentos. En 1969 se añadían otros dos títulos de novelas que tendría ya escritas, «Los días sin flores» y «En esta tierra no se ha muerto nadie», que tampoco llegaron a ver la luz. Más recientemente, con motivo de su viaje a España como jurado del premio «Príncipe de Asturias», ha vuelto a hablar de que tiene preparada una colección de cuentos, sin título definido. Los motivos que repetidamente ha dado para explicar la ausencia de nuevas publicaciones se resumen en que no se considera escritor profesional, sino «simple aficionado», y que su trabajo en el Instituto Indigenista lo absorbía por completo ². Por eso, la aparición de *El gallo de oro* debería haber supuesto un verdadero acontecimiento literario y, sin embargo, no ha sido así. Ello se debe a que, de manera reiterada, se ha presentado este libro al margen de su obra lite-

* Juan Rulfo falleció en México el 8 de enero de 1986.

¹ Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine* (México: Ediciones Era, 1980).

² En 1980 estaba ya jubilado. Una ampliación y concreción de estos datos se encuentra en mi libro *Claves narrativas de Juan Rulfo* (León: Ed. Colegio Universitario, 1980), pp. 45-47.

raria anterior: el volumen se incluye en una colección dedicada al cine, señalándose en la contraportada, expresamente, su diferencia con la obra literaria: «Prolongaciones, dimensiones insospechadas, acaso una nueva luz sobre la obra literaria del autor», y en la presentación de *El gallo de oro* no se deja lugar a dudas: «Redactado en el lenguaje llano, plástico, funcional y sin preocupaciones estilísticas que requiere todo proyecto cinematográfico repleto de precisiones, cosa que contrasta con la acabadísima elaboración formal de la obra literaria de Rulfo»³. El propio autor se ha encargado, a la menor referencia que se le ha hecho sobre esta obra, de infravalorarla, como si hubiese deseado su no publicación. Si a esto unimos la escasa tirada del libro (8.000 ejemplares en su segunda edición de mayo de 1980) y su escasa distribución (por ejemplo, en España es difícil conseguir ejemplares, aunque ahora ya hay una nueva edición en Alianza), tendremos las causas de que dicha obra no haya respondido a la expectativa con que se esperaba una nueva publicación de Rulfo.

De esta forma, se plantea en la obra publicada de Rulfo una clara distinción entre obra literaria definitiva y consagrada y una serie de textos marginales. La obra definitiva la componen su novela *Pedro Páramo*, en su primera edición en la colección «Letras Mexicanas» del F. C. E., 1955, y la colección de cuentos *El llano en llamas*, en su segunda edición, «Colección Popular» del F. C. E., 1970. Con respecto a éstas, que podrían considerarse sus «obras completas», el resto de los textos tienen un carácter de marginalidad. Se pueden distinguir dos grupos: a) Obras «marginadas», y con ello me refiero a que lo han sido por parte del autor, y b) Obras «marginales» cuando, efectivamente, dichos textos se supeditan a factores extraliterarios. En el primer grupo se encuentran, por orden cronológico, «Un pedazo de noche», único fragmento conservado de su primera novela, «El hijo del desconsuelo», nunca publicada, escrito en 1940 y publicado por primera vez en 1959; «La vida no es muy seria en sus cosas», su primer cuento, publicado en 1942; «Paso del Norte», que aparece en la primera edición de *El llano en llamas*, en 1953, y es excluido en la edición de 1970, y *El gallo de oro*, a mitad de camino entre una novela corta y un cuento largo, escrito probablemente a principios de los años sesenta y, en todo caso, antes de 1964, año en que se realiza una versión fílmica del tema. Las características del texto, anticipo, me hacen considerarlo en el grupo de obras «marginadas»⁴. Con obras «marginales»

³ *Op. cit.*, p. 14.

⁴ Las referencias bibliográficas que faltan de las obras citadas son las siguientes: «Un pedazo de noche», *Revista mexicana de literatura*, núm. 3 (septiembre 1959), pp. 7-14; posteriormente ha sido incluido en la edición de las obras de Rulfo de la Editorial Planeta, «Biblioteca Universal» (Barcelona, 1972), pp. 257-265; «La vida

me refiero a dos títulos publicados en el mismo volumen en que se incluye *El gallo de oro*. Son «marginales» respecto de la literatura, puesto que nacen exclusivamente en relación con el cine y, en cuanto tal, son impensables sin el acompañamiento de las imágenes. «El despojo», escrito en 1960 al mismo tiempo que se hacía el cortometraje, consta de unos breves diálogos que el lector debe situar dentro de una línea argumental que Rulfo no escribió. «La fórmula secreta» es un texto breve que Rulfo escribió para dos de las diez secuencias de que consta este medimetraje realizado en 1964, y que en la película recita una voz en *off*. A pesar de su carácter circunstancial, más adelante se podrán observar algunas notas interesantes desde el punto de vista del resto de su obra literaria.

Volviendo a los que he considerado textos «marginados» por J. Rulfo, habría que hacer una división entre aquellos que han sido rechazados por el autor (los tres primeros) y *El gallo de oro*, «marginado» en cuanto que el propio autor no lo considera obra literaria en sentido estricto. Lo que a partir de aquí me propongo es buscar las razones de ese rechazo y si en realidad *El gallo de oro* es sólo un texto para cine y, por lo tanto, «marginal» respecto de la literatura.

Excepto este último texto, los otros tres pueden ser analizados conjuntamente, puesto que en su elaboración existía una intencionalidad literaria, que en opinión de Rulfo no llegó a conseguir. Se plantean dos cuestiones: ¿qué valor literario concedemos a estos textos considerados autónomamente? La crítica literaria no es una ciencia exacta de la que se puedan obtener resultados incuestionables, pues en la escala de valores con que opera el crítico siempre interviene el factor subjetivo. De ahí que, en este caso, independientemente de su propio valor literario, nos interese más responder a otra cuestión: ¿qué aspectos negativos de estas narraciones hacen que su autor las excluya de su obra definitiva? Al responder a esta pregunta, en parte lo hacemos también con la anterior. En el caso de «Un pedazo de noche» y «La vida no es muy seria en sus cosas» ha existido un rechazo manifiesto de su autor por considerarlas obras juveniles e inmaduras. En el primer caso, a pesar de que se trata de un fragmento, creo que puede considerarse como una narración cerrada, pues tiene unidad

no es muy seria en sus cosas», *Pan* (1942, revista que no he conseguido); posteriormente se publicó en la revista *América*, núm. 40 (30 de junio de 1945), pp. 35-36. Un tema colateral al que se viene tratando es el del registro de variantes en los textos considerados como definitivos. Principalmente son interesantes: «Un cuento», publicado en *Letras Patrias*, núm. 1 (1954), versión inicial del comienzo de *Pedro Páramo*, y la versión de «La presencia de Matilde Arcángel», aparecida en *Metáfora*, núm. 4 (septiembre-octubre 1955). Estas y otras variantes pueden verse en mi libro ya citado, pp. 318-332.

narrativa con un principio y un final coherentes. La utilización de una primera persona narrativa, que recuerda algunos episodios de su vida, acerca esta narración a una de las fórmulas narrativas más utilizadas por Rulfo, como también ocurre en el aspecto temático con la soledad que embarga a los protagonistas y el ambiente pesimista en que se mueven. Incluso, desde el plano del lenguaje, ya aparecen aquí algunos giros y, sobre todo, ciertas imágenes de características muy visuales, que serán definitorias de su obra posterior. Sin embargo, las diferencias con el resto de su obra son tan acusadas que no es extraño el que haya permanecido al margen de la colección *El llano en llamas*. La principal es la intensidad de la narración. Todos los cuentos y la novela, en mayor o menor medida, poseen una fuerza y quedan grabados en el lector como mundos compactos que contrastan con la debilidad de la impresión que en el lector produce «Un pedazo de noche». El poder de visualización que el lector encuentra en su obra consagrada, esa sensación de penetrar en un mundo extraño y agobiante, reflejo de la más acuciante problemática humana, se encuentra ausente en este relato. Por otro lado, aspectos más concretos también evidencian su carácter diferente. Hay un denominador común en la obra de Rulfo, que es el de la presencia del mundo rural, aun en aquellos textos en que, como en «Macario», no aparece directamente, pero forma el marco ambiental. En este caso, sin embargo, aunque diluido, el ambiente es ciudadano y los personajes pertenecen, pues, a otro marco. Solamente este aspecto pondría ya una nota discordante con respecto al resto de su obra literaria. Pero la diferencia más importante se debe a que no consigue esa intensidad aludida. Independientemente de que el lector pueda encontrar algunas imágenes o expresiones que considere inadecuadas, la narración, en su conjunto, se acomoda a la típica forma narrativa de Rulfo: desde el punto de vista del narrador, de la estructura, del lenguaje, se ha logrado una buena narración, que sólo se oscurece en su relación con la obra consagrada de Rulfo, al no conseguir ese clima tan especial y característico que identificamos con el autor.

Caso bastante distinto es el del cuento «La vida no es muy seria en sus cosas», al que Rulfo ha descalificado en términos absolutos. Efectivamente, se trata de un cuento fallido. Cargado de sentimentalismo, la expresión de los temores y dolorosos recuerdos de la protagonista no encuentran su medio más adecuado a través de la tercera persona narrativa. El sentimentalismo es su nota más negativa, reiteradamente presente a lo largo de todo el cuento a través de imágenes y, lingüísticamente, mediante un excesivo uso de diminutivos. Por otra parte, en cuanto al tema, ocurre lo mismo que en el caso anterior: las mismas dosis de soledad, miedo y pesimismo que dominan el resto de la narrativa de Rulfo, pero a través de un

argumento que rompe la unidad temática rural de sus otras narraciones, motivo por el cual no hubiera sido incluido en *El llano en llamas*, aunque la razón principal ya ha sido expuesta, y es su debilidad narrativa. Tanto en ésta como en la anterior narración, la postura de Rulfo de «marginarlas» parece correcta, vistas en conjunto con su obra literaria consagrada.

Quedan por señalar los motivos por los que probablemente Rulfo «marginaría» también «Paso del Norte». En este caso, el cuento responde fielmente a la línea general de los otros cuentos de *El llano en llamas*: ambiente rural, estructura dialogal, personajes y situaciones típicas del mundo más caracterizadamente rulfiano. La razón de su exclusión estaría en función de conseguir una homogeneización en la colección de cuentos y, en este caso, tal igualdad se rompía por ciertos usos lingüísticos diferentes de los usados en el resto de la colección. Me refiero al intento de reproducir en la escritura, sin atenerse al lenguaje normativo, usos populares del habla; términos como «haiga», «naide», «pa», «usté», «ónde», «pos», apenas se encuentran en el resto de los cuentos, y dan a la narración un marcado carácter de literatura regionalista. En su afán perfeccionista, fielmente reflejado en la comparación de variantes en algunas obras, Rulfo ha conseguido dotar a los cuentos de *El llano en llamas* de una profunda identidad campesina o rural, y ello sin necesidad de utilizar formas lingüísticas que reflejen la forma de hablar, recurso ciertamente más fácil que el buscar imágenes, giros, expresiones, que siendo correctas desde el punto de vista normativo, reflejen, incluso con mayor intensidad, ese mundo rural que el autor quiere presentar al lector. Por eso, aunque «Paso del Norte» es un cuento perfectamente homologable a los demás de la colección, llama la atención y podría suponer una nota algo distinta, motivo por el cual Rulfo podría haberlo excluido.

Resumiendo, pues, valorativamente mi opinión sobre estas tres narraciones «marginadas», creo que «La vida no es muy seria en sus cosas» es «marginada» en todos los sentidos, en su relación con otros cuentos del autor y en cuanto que no consigue altura literaria. En cambio, los otros dos textos, aun siendo bastante diferentes entre sí, son «marginados», y creo que con acierto, pero sólo en relación con la colección *El llano en llamas*, y perfectamente válidos desde un punto de vista literario, considerados individualmente.

Caso que plantea otros problemas es *El gallo de oro*, obra que Rulfo ha presentado directamente vinculada a una situación muy concreta —el encargo de un argumento para el cine— y que, por lo tanto, no habría sido escrita con finalidad literaria. Si fuera así, se trataría de un texto claramente «marginal», pero, en mi opinión, el texto es plenamente litera-

rio, por lo cual habría que pasarlo a la categoría de «marginado» por su autor. Me detendré en esta obra, en un intento de calificación literaria.

Desde un punto de vista exterior a la obra misma, sabemos que fue escrita en los primeros años de la década de los sesenta y que desde su origen se trató de crear un argumento para ser llevado al cine, probablemente escrito para el productor Manuel Barbachano Ponce, quien efectivamente produjo la película en el año 1964. El propio autor me ha ratificado que se trataba de un argumento para esa película, cuyo guión fue realizado por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. La bondad del resultado fílmico es algo ajeno a este estudio, si bien, en palabras de Jorge Ayala Blanco, la película «ni remotamente tenía algo que ver con el original, aún en espera de ser llevado fielmente al cine»⁵. Confirmando este carácter no literario del texto, Rulfo se ha referido a él en forma despectiva, acentuando ese aspecto marginal con que se ha presentado su publicación.

Indudablemente, un texto supera por sí mismo cualquier definición con que se le quiera catalogar. Si en este caso se le ha enmarcado repetidamente como «argumento para cine» es porque indirectamente se lo excluye de «texto literario». Conviene delimitar el uso de tres denominaciones: «argumento cinematográfico», «guión cinematográfico» y «texto literario». En el primer caso se alude a un texto sobre el que se va a basar la película, que puede ser tomado de una obra literaria, caso frecuente, o como aquí ocurre, escrito expresamente con esa finalidad. En este último caso, generalmente domina el esquematismo. En realidad, desde un punto de vista cinematográfico, no es muy correcto hablar de «argumento», sino más bien de «guión literario» de la película. Es decir, que o bien se habla de «guión», englobando en este término al menos preciso de «argumento», o bien consideramos el «argumento» como algo previo a toda implicación cinematográfica, con lo cual estamos libres para considerar ese texto con categoría literaria o no. En el caso de que «argumento» sea igual a «guión», se está indicando que ese texto contiene todos los pormenores necesarios para el desarrollo de la película (luego se convertirá en «guión técnico», fragmentando el «guión literario» en planos y con las indicaciones técnicas pertinentes para el rodaje), y eso es lo que Carlos Fuentes y García Márquez harían sobre el texto de Rulfo. Es claro que *El gallo de oro* no es un «guión literario», sino un texto previo que no facilita en nada, por sí mismo, su versión cinematográfica, situado, en este sentido, al mismo nivel que otros cuentos y la novela de Rulfo, que han servido para realizar distintas películas. Así, pues, el lector queda libre para con-

⁵ Juan Rulfo, *El gallo de oro*, op. cit., p. 14.

siderar este texto con categoría literaria o no, una vez evitado el prejuicio de su dependencia con el cine.

Después de este necesario preámbulo podemos enfrentarnos a la «literariedad» del texto. La primera cuestión que voy a tratar se refiere a los aspectos contenidistas. Existen varios niveles temáticos, que en orden de mayor a menor generalidad, son los siguientes: la historia de una ambición, la del protagonista, Dionisio Pinzón; la historia de una pareja, Dionisio y Bernarda Cutiño, llamada «La Caponera», y la historia de un ambiente rural en su faceta festiva de peleas de gallos y juegos de cartas. Naturalmente, estos temas se fusionan perfectamente a lo largo de la narración. Así, asistimos al ascenso y caída de Dionisio Pinzón, que arrastra consigo a los demás personajes: la narración se estructura, en este sentido, en una serie de dualidades, primero entre los personajes de Dionisio y Secundino Colmenero, lo que permite al autor mostrar la situación inicial de la que parte la narración, la pobreza del protagonista, evidenciada en su oficio de pregonero y «gritón en el palenque» (p. 26), frente a Secundino Colmenero, «el hombre más rico del pueblo» (p. 25). El anverso de esta dualidad aparecerá cuando la suerte ha cambiado para Dionisio: entonces él será el rico y Secundino, arruinado, será contratado como gallero por Dionisio. La segunda dualidad repite esta misma estructura: Dionisio-Lorenzo Benavides. El primero, arruinado después de la pérdida de su gallo dorado, acepta el acuerdo comercial con el poderoso Lorenzo, situación que se invierte cuando Dionisio se adueña de la hacienda de Lorenzo y éste queda arruinado. La tercera dualidad de nuevo repite el esquema: Dionisio-Bernarda. Esta relación, la más importante de la obra, tiene más matices. Por un lado, se parte de una situación inicial en que Dionisio cree no ser merecedor de Bernarda, hecho que se acentúa por la fuga con otro hombre de la mujer que él deseaba por esposa. Una vez que ha conseguido casarse con Bernarda, cambiado el signo de su suerte (y aquí habría que citar una faceta clave de la obra como es la mágica suerte que lleva consigo la compañía de Bernarda), su humildad y servidumbre se truecan en orgullo, ambición y despotismo, pasando a ser el dominador, mientras que Bernarda pasa de ser la dominadora a dominada. Este sistema dual se extenderá, además de las relaciones del protagonista con otros personajes, a su propia evolución como personaje. La dualidad marcará toda su existencia: pobreza frente a riqueza y modo de conseguir ésta —peleas de gallos y juego de cartas—, menosprecio en que le tienen sus vecinos de San Miguel del Milagro y desprecio del protagonista hacia ellos cuando la fortuna le favorece, nomadismo y sedentarismo, etc.

La historia del protagonista se apoya en dos temas o motivos que crean el ambiente de la narración: las peleas de gallos y los juegos de

cartas. Nos encontramos con el mismo ambiente rural que domina en el resto de la obra literaria de Rulfo, sólo que la perspectiva aquí adoptada se encuentra minimizada a estos aspectos secundarios. No aparecen aquí los graves problemas existenciales que marcaban a los personajes de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, pero, en definitiva, Rulfo nos vuelve a situar en ese ambiente rural que parece ser el único en el que el autor encuentra su medio de expresión. Las denominaciones de los lugares donde se sitúa la acción de *El gallo de oro*, Zacatecas, Aguascalientes, Cuquío, Tlaquepaque, renuevan en el lector el mismo localismo de narraciones anteriores. Rulfo recrea ahora más particularidades de ese mundo rural con gran destreza. Principalmente, el motivo de las peleas de gallos cobra en muchas páginas plena autonomía. La misma profundidad que Rulfo había mostrado en su obra anterior, al presentar la esencia de ese mundo rural, aparece de nuevo al recrear esa parcela de ese entorno. Al lector se le darán pocas explicaciones complementarias de una realidad que desconoce, exigiéndole el esfuerzo de penetrar en un mundo en el que él es un intruso. Se trata del mismo recurso empleado con anterioridad y cuya finalidad es que el lector llegue a conocer en toda su pureza la realidad descrita, sin ayuda de las explicaciones, convencionalmente literarias, que un narrador en tercera persona podría facilitar al lector. Por eso, aunque el lector en algunos casos no llegue a captar el significado exacto de ciertos objetos señalados, gana, en cambio, en la percepción más auténtica de esas realidades. Así, el narrador irá citando distintas clases de gallos sin que especifique, normalmente, a qué se deben sus características, como si narrase a alguien que ya las conociese. Un gallo podrá ser un «cocolote» (p. 28), «alza pelos» (p. 29), «retinto» (p. 35), «capulín» (p. 38), de «Brava Ley o de Ley Suprema» (p. 40), «rabón» (p. 41), «Búlique gambeteador» (p. 41), «giro» (p. 47) o «reguidón» (p. 49), o el gallo podrá tener «la golilla engrifada» (p. 29), «las cañas pisando macizo» (p. 29) y «alzar escobeta» (p. 29), o se utilizarán expresiones particulares de ese mundo de las peleas de gallos como «clavó el pico» (p. 29), «los inscribió para la 'Mochiler'» (p. 41), etc. Toda la primera parte de la narración está dominada por la descripción de estas peleas, incluso sobrepasando en extensión a la historia propiamente dicha del protagonista. La recreación de este ambiente no es anecdótica, pues justifica la historia de los protagonistas, y de modo particular es la que da al lector las bases para la comprensión de la realidad conformada en el relato. Algo similar, aunque su importancia es menor, puede decirse del juego de cartas. Su incidencia, más ceñida a la historia particular del protagonista, sirve para completar el aspecto festivo de ese ambiente rural en que Rulfo plantea la acción. Por otro lado, Rulfo utiliza los mismos recursos que en el caso anterior. Los

nombres de los juegos: «Se jugaba Brisca, Conquín, Siete y medio y Paco» (p. 66) o «malilla» (p. 84), términos del juego como «tallador» (p. 50), «parche», «albur», «montero» (p. 50), o frases en argot como «gana el seis con 'vieja'» (p. 51).

Unido al tema del juego aparece el de la suerte. Se trata, en este caso, de un tema que se proyecta exclusivamente en el desarrollo de la acción, sin que su presencia añada nuevos datos a la creación del espacio narrativo, tal como hacían los dos temas anteriores. Sin embargo, estructuralmente es importante porque determina, en parte, la acción. La suerte planea como constituyente básico de la actuación de Dionisio Pinzón. Es la suerte la que domina en las peleas de gallos y en los juegos de cartas la que permite que se enriquezca. Todo el destino del personaje está marcado por este azar. Como le señala Lorenzo Benavides: «El trabajo no se hizo para nosotros, por eso buscamos una profesión liviana. ¿Y qué mejor que ésta de la jugada, en que esperamos sentados a que nos mantenga la suerte?» (p. 57). Pero si Dionisio ha dejado su vida en manos de la suerte, ésta adquiere una categoría mítica a través de la figura de Bernarda. «Mi piedra imán» (p. 71), dirá Dionisio de Bernarda, y tal aspecto se va haciendo más evidente páginas más adelante: «Parecía como si la unión de él con La Caponera le hubiera afirmado la suerte» (p. 73), hasta quedar plenamente patente en las airadas palabras de Lorenzo cuando ha perdido toda su hacienda: «¡Es a esta inmunda bruja a quien le debes todo!» (p. 77). La muerte de Bernarda acarrea la pérdida de esa suerte y el suicidio de Dionisio. Rulfo se ha sentido subyugado por esa fuerza ilógica y no ha escatimado alusiones a ella: una de las descripciones que más se repite es casualmente la de Bernarda convertida en diosa alcoholizada de la fortuna: «Un poco atrás de él estaba La Caponera, como si tampoco se hubiera movido de su sitio. Sentada en el mismo sillón, escondida apenas en la penumbra de la sala, parecía un símbolo más que un ser vivo. Pero era ella. Y su obligación era estar allí siempre» (p. 78). El lector no puede menos que recordar el mismo caso de Petra Cotes, personaje de *Cien años de soledad*, posible influencia de Rulfo en G. García Márquez, si nos atenemos a la fecha de publicación de ambas obras y a la participación de Márquez en el guión de la película ya citada. Podría buscarse simbolismos a esta repetida presencia de una mujer concededora de la suerte, como el que identificaría a la mujer con la fecundidad, pero a mi modo de ver no hay suficientes indicios en esta narración como para mantener tan arriesgada hipótesis; más bien creo que su función estriba únicamente en relación con el protagonista.

Hay otros temas, en cambio, que, expuestos de manera mucho más limitada, refuerzan la personalidad de los personajes y nos acercan a los

grandes temas rulfianos de su obra anterior. El tema de la soledad, tan constante en Rulfo, también aparece aquí, particularmente visible en la última partida de Dionisio, que simbólicamente se va quedando sin contrincantes, como acentuando esa soledad en que el personaje se ha ido sumiendo tiempo atrás. En este sentido, Rulfo, sabiamente, ha ido cambiándonos de ambiente a lo largo de la narración: de los cantos y alegría que pueblan el mundo de los palenques hasta llegar a la solitaria casa de Santa Gertrudis, donde los personajes se aíslan del mundo exterior durante días. El suicidio de Dionisio, acompañado únicamente del negro ataúd, representa el punto final de una soledad fruto de su incomunicación con los demás, incluso con esa mujer, Bernarda, símbolo de la comunicación y sometida al papel de objeto distante y sin vida.

Otro de los temas que aquí aparecen tiene gran importancia en la obra anterior de Rulfo. Es el tema de la madre. Es la obsesión que tiene Juan Preciado en esos recuerdos que jalonan poco a poco la novela. La tiene el propio Pedro Páramo cuando recuerda: «y una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces» (p. 71)⁶. El sentimiento de orfandad que domina a los personajes de Rulfo, fiel reflejo del ser mexicano, hace que busquen refugio en la figura de la madre. Por eso, la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en la obra de Rulfo tienen características matriarcales: Dorotea, Eduviges, Damiana, Dolores en *Pedro Páramo*, Felipa en «Macario», la madre de Natalia en «Talpa», Matilde Arcángel en el cuento que lleva su nombre. En *El gallo de oro* también la figura de la madre tiene peculiar importancia. La relación de Dionisio con su madre se apreciará en tres momentos claves de la narración: al principio se muestra el desamparo en que queda el personaje y el odio que en él nace hacia San Miguel del Milagro: «No sólo porque nadie le tendió la mano, sino porque hasta se burlaron de él» (p. 32). La tétrica descripción del entierro acentúa morbosamente el desamparo del personaje. La segunda ocasión en que aparece explícitamente este tema es a mitad del relato. En un reencuentro con su pasado, Dionisio vuelve a San Miguel para enterrar dignamente a su madre. La relación con Juan Preciado es inevitable: también éste va a Comala a causa de su madre. Incluso ambos personajes repiten una misma frase, «A eso vine». La tercera vez que se vuelve a mencionar la figura de la madre es la más significativa y explica la necesidad de apoyo del personaje, el carácter de orfandad del mexica-

⁶ Las citas de *Pedro Páramo* corresponden a la edición del F. C. E. (Colección Popular, 13, reimpresión, México, 1975) y las de *El llano en llamas* son de la Colección Popular, 12, reimpresión del F. C. E. (México, 1975).

no: a punto de perderlo todo en la partida final, cuando su muerte es inminente, surge el recuerdo de su madre. El hecho de que esta figura aparezca en tres momentos claves, situados además estratégicamente al principio, medio y final del relato, me parece significativo de la importancia del tema.

Hay otro tema de gran importancia en *El gallo de oro* y de frecuente aparición en otras obras de Rulfo: la venganza. Los cuentos «El hombre», «Acuérdate», «La herencia de Matilde Arcángel» y «¡Diles que no me maten!» son historias de venganzas, y en *Pedro Páramo* el espíritu de venganza es el que mueve a algunos de sus personajes principales: Dolores enviará a su hijo a Comala para que se vengue, el padre Rentería no podrá evitar vengar sus frustraciones en el entierro de Miguel Páramo, pero sobre todo es la figura del propio Pedro Páramo, en sus contradicciones, la que mejor encarna ese espíritu de venganza, doble venganza en realidad: por la muerte de su padre y por la fiesta que inconscientemente el pueblo organiza a la muerte de Susana y que acarrea el fin de Comala. Es esta última situación la que guarda una indudable similitud con lo que ocurre en *El gallo de oro*. Dionisio Pinzón necesitará vengarse de San Miguel del Milagro para no recordar su pobreza y a causa de las risas de sus vecinos cuando le ven cargando con el simulacro de ataúd de su madre, que equivocadamente piensan «llevaba a tirar algún animal muerto» (p. 32). Dionisio, «la cara endurecida y con gesto rencoroso, se juró a sí mismo que jamás él ni ninguno de los suyos volvería a pasar hambre» (p. 32). Un equívoco similar se produce en *Pedro Páramo*. Inconcebiblemente, las gentes que acuden a Comala atraídos por el sonido de las campanas que anuncian la muerte de Susana terminan organizando una fiesta, y Pedro Páramo «juró vengarse de Comala: —Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre» (p. 121). El poder de Pedro Páramo ocasiona efectivamente el fin de Comala. Dionisio Pinzón no tiene ese poder, pero su vuelta a San Miguel es la forma en que puede vengarse: «En los pocos días que allí estuvo se notó el desprecio que sentía por el pueblo... no habló con nadie, y a todos los que se acercaron a saludarle los trató con evidente desprecio» (p. 64). Este tema, lo mismo que los dos anteriores, pone de manifiesto que *El gallo de oro* sigue reflejando el mismo mundo que tan definidamente Rulfo había presentado en su obra anterior: por debajo de la anécdota de la historia, los personajes se encuentran agobiados por los mismos problemas. Esta fusión de *El gallo de oro* con la obra anterior de Rulfo se aprecia, además de las ya señaladas, por otras frecuentes relaciones. La figura de Dionisio Pinzón se crea en cierta medida siguiendo el modelo de Pedro Páramo: no sólo es el tema de la venganza el que los une, también los identifica el mismo carácter ambicioso y orgu-

lloso, y el que ambos consigán, mediante la riqueza, imponerse a los demás. Bien es cierto que las diferencias son grandes, pues la complejidad de la personalidad de Pedro Páramo no la tiene Dionisio Pinzón.

Relaciones de menor importancia, pero que confirman la unidad de este relato con el resto de la narrativa de Rulfo, son las siguientes: el mundo de las peleas de gallos, ese ambiente festivo, está anunciado en *Pedro Páramo* cuando Comala, a la muerte de Susana, se convierte en una fiesta: «Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música, los gritos de los borrachos y de las loterías» (p. 121); también aparece ese ambiente festivo en «El día del derrumbe», en el que se cita, incluso, que los músicos tocan «El Zopilote Mojado», lo mismo que ocurre en *El gallo de oro*. Por otro lado, la falsedad de los políticos, el retrato de un grupo social alejado de los intereses del pueblo, tal como aparecía en ese último cuento citado, de nuevo tiene reminiscencias en la presencia de dos políticos en una pelea de gallos al comienzo de *El gallo de oro* (pp. 27-28). La miseria en que los personajes de Rulfo se ven sumidos queda ejemplificada en la frase de *El gallo de oro* «sin tener con qué comprar un cajón para enterrarla» (p. 32) y en la similar de *Pedro Páramo* «Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta» (p. 126). La esperanza que Dionisio ha puesto en su gallo, «bajo el brazo encogido, cobijándolo del aire y del frío, su gallo dorado» (p. 33), encuentra también una fórmula similar en el personaje de Esteban, en el cuento «Nos han dado la tierra», en los cuidados que da a su única pertenencia, una gallina: «El se la acomoda debajo del brazo y le sopla el aire caliente en su boca» (p. 17). Son datos muy concretos, pero, por ello mismo, muy significativo de la unidad que rige la obra de Rulfo.

Si lo señalado hasta aquí, desde una perspectiva temática, se relaciona básicamente con el protagonista, es porque en esta narración los demás personajes funcionan secundariamente en torno a él. Todos, excepto uno, Bernarda, que resulta ser uno de los personajes femeninos trazados por Rulfo con mayor acierto. Este personaje, independientemente de su relación con Dionisio, tiene vida propia. El narrador no escatima descripciones para presentarnos su forma de vida y su fuerte carácter. La misma autonomía que consigue el personaje de Susana San Juan se aprecia en Bernarda, incluso existe una relación entre ambas: las dos son símbolos de vida, de goce, y las dos mueren aisladas en una soledad causada por el poder despótico que Dionisio y Pedro Páramo ejercen sobre ellas.

Pasando ya a otro asunto, es indispensable detenerse en el análisis del punto de vista narrativo. Una narración puede ser formulada en primera persona, la técnica más representativa de Rulfo; lo puede ser en tercera persona, la más generalizada (aunque en Rulfo es bastante secundaria),

y también a través del diálogo, versión de la primera persona en que ésta se desdobra según los personajes que participan en él. Dejo al margen experimentos como la utilización de la segunda persona narrativa (Carlos Fuentes en ciertas partes de *La muerte de Artemio Cruz*) por su carácter limitado. *El gallo de oro* presenta un caso límite de confluencia entre un narrador en tercera y primera persona. A no ser por algunas frases, como la que aparece al comienzo del relato —«Uno de esos años, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién» (p. 25)—, todo parece indicar que el narrador es una tercera persona. Sin embargo, la utilización de esa primera persona en el ejemplo citado parece disipar cualquier duda al respecto. Con todo, la persona narrativa no es fácilmente identificable, pues si bien otras frases, como «allí lo teníamos» o «aquel hombre humilde que conocimos», ratifican que nos encontramos con un narrador en primera persona; sin embargo, en otros lugares el narrador es también, indiscutiblemente, una tercera persona. La actualización de la acción al momento en que está ocurriendo impide pensar que el narrador sea una primera persona, dado que éste, cuando narra un hecho, lo tiene que hacer desde una perspectiva de tiempo pasado. Frases como «Ahora estaba allí esperando que le sirvieran la cena» (p. 43) muestran claramente la presencia de un narrador en tercera persona. ¿Cómo explicar esta doble presencia narrativa? Si ambos narradores estuvieran claramente diferenciados por medio de capítulos o, simplemente, partes en que se pudiera dividir el relato, no habría mayor problema. Pero la verdad es que el lector tiene la sensación de que casi continuamente el narrador de tercera persona se convierte en primera persona, sin que exista ninguna señal externa que permita identificar el cambio, sólo que la narración se hace tan personal que, como en tantas narraciones de Rulfo, nos encontramos con un narrador que es un personaje más del relato, personaje de rostro y nombre desconocidos, que narra desde la perspectiva de los otros personajes de la obra, como si fuese uno más de ellos. Sin embargo, en la obra anterior de Rulfo, normalmente, este narrador en tercera persona, por grande que fuese su identificación con los personajes, nunca perdía su identidad como tercera persona. Un caso curioso y cercano al de *El gallo de oro* es el del comienzo de los cuentos «Luvina» y «La muerte de Matilde Arcángel»: el lector cree que el narrador es una tercera persona, hasta que de pronto se sorprende de que quien en realidad narra es una primera persona. De todas formas, una vez pasada la sorpresa, ya no hay dudas de quién es el narrador. El único caso en que esta confluencia entre la tercera y primera personas no se delimita claramente es en *El gallo de oro*. La única explicación que encuentro es que, en principio, la perspectiva narrativa que se adopta es la de la tercera

persona, pero tan cercana a los personajes y hechos en muchos momentos, que llega a convertirse en primera persona. Este hecho justifica la frecuente utilización de giros, descripciones de fuerte sabor coloquial, que colocan su lenguaje al mismo nivel de los diálogos de los personajes. El lector debe situarse como quien escucha un relato en boca de alguien que conoció la historia y a los personajes de la misma, de un testigo de aquellos sucesos, que se expresa en el único lenguaje que conoce, el de ese medio ambiental. Por eso, el lector no debe extrañarse de que utilice frases coloquiales como «Y allí lo teníamos» (p. 24), «Quién sabe por qué pueblos andaría durante algún tiempo» (p. 40), «Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocimos en San Miguel del Milagro» (p. 62), «Por otra parte, no está por de más decir que esa época estuvo llena de días negros en la suerte de Pinzón» (p. 80); que el narrador utilice giros lingüísticos y expresiones idénticas a las empleadas por los propios personajes, como «Con todo, ese año se habían complicado un tanto las cosas, pues ni quién se imaginara que se iba a acumular tamaña concurrencia» (p. 27), «Entre tanto, La Caponera se vivía aguardando el regreso de Dionisio Pinzón» (p. 65), «no había logrado enderezar cabeza» (p. 65), «No se habían vuelto a ver desde los mentados días de Tlaquepaque» (p. 66), «Y de allí 'pal real'» (p. 66), «gente que se vivía ahorrando su dinerito» (p. 66). Con todo ello, Rulfo consigue, una vez más, acercar al lector al mundo narrado, al evitar el distanciamiento que supone la presencia de un narrador convencionalmente literario: aquel que no participa directamente de los hechos narrados.

Otro aspecto interesante en una narración es su estructura. *El gallo de oro* guarda relación con el tipo de estructura más utilizado por Rulfo: no existen capítulos, como tampoco en *Pedro Páramo*, sino que el texto se encuentra dividido en una serie de partes, separadas tipográficamente por la utilización de un asterisco, en concreto, diecisiete partes de extensión muy variable. Esta manera de estructurar la narración en fragmentos o partes, muchos de ellos de extensión mínima, aparece no sólo en la novela, sino también en la mayoría de los cuentos. Su función estructural más evidente es la de separar cronológicamente los diversos momentos de la historia narrada. En este sentido, hay que destacar tres aspectos en *El gallo de oro*: 1) avance lineal de la historia, 2) narración retrospectiva en dos ocasiones y 3) la existencia o no de un corte temporal en la historia narrada en relación con las diversas partes o fragmentos en que se encuentra dividida. En los dos primeros casos nos encontramos con una historia que avanza cronológicamente en todo momento y que en dos ocasiones, en la unidad 10 y parte de la 14 y 15, detiene la acción para narrar hechos ocurridos con anterioridad. Es bastante usual en Rulfo este tipo

de estructura. En *Pedro Páramo*, por ejemplo, los dos niveles narrativos existentes —el diálogo entre Juan Preciado y Dorotea y el narrado en tercera persona— guardan, cada uno de ellos, progresión cronológica (la dificultad para el lector surge de la relación entre ambos niveles), y lo mismo ocurre en la mayoría de los cuentos, en los que la historia se narra linealmente, aunque generalmente se parta *in medias res*, para luego, retrospectivamente, narrar los antecedentes. La razón de esta sencillez estructural, común a la mayoría de los cuentos y a *El gallo de oro*, hay que buscarla en el tipo de narrador, generalmente el protagonista de la historia o personaje muy cercano a los hechos, o en el caso de la tercera persona, en su identificación con los personajes. Dado el carácter primario y simple de estos personajes, la estructura del relato debe acomodarse a sus características, y de ahí que no puedan existir complicaciones. En cuanto al caso concreto de *El gallo de oro*, se observa lo siguiente: el primer apartado guarda independencia del resto, puesto que sirve para señalar los antecedentes de la historia. Esta comienza, en realidad, en el segundo fragmento, cuando se señala: «Uno de esos días» (p. 25). A partir de ese momento y hasta el final, las precisiones temporales que suelen aparecer al comienzo de las distintas partes en que se divide el relato ayudan al narrador a situar la historia. En dos ocasiones, ya señaladas, esas alusiones temporales nos llevan hacia atrás. Significativamente, recrean un momento crucial en la vida de los dos protagonistas, el momento en que deciden casarse Dionisio y Bernarda, en la unidad 10 desde el punto de vista de Dionisio y en las unidades 14 y 15 desde la perspectiva de Bernarda. Se rompe así la linealidad de los acontecimientos, rememorando un hecho que cronológicamente el narrador había eludido contar en su momento, ganando en intensidad al ser relatado fuera de su orden natural.

Como en otras narraciones, también en este caso Rulfo utiliza múltiples recurrencias con valor estructural. Así, la similitud entre el entierro de Dionisio y su madre, las alusiones al ataúd, la identificación de Bernarda Pinzón con su madre, etc., pero particularmente interesante es la referencia al «amanecer» con que se inicia y finaliza el relato, por cuanto crea una estructura circular, típica de Rulfo. La primera palabra del relato es, efectivamente, «Amanecía» (p. 21), y al final del mismo, aunque no sea la última palabra, en la escena culminante en que se relata el suicidio de Dionisio, aparece la frase «Había amanecido» (p. 98), como si toda su vida se pudiera compendiar en estas dos frases. La reincidencia en la historia de La Caponera, a través de su hija, en la última página del relato, con esa frase alusiva al mundo de las peleas de gallos, «—¡Cierren las puertas!» (p. 101), acentúa aún más ese carácter circular, como si la historia pudiese repetirse una y otra vez. Estructura circular que en otras:

narraciones tenía como finalidad acentuar la visión pesimista de un mundo cerrado, sin futuro, y que aquí quiere significar la continuidad inalterable de un aspecto de ese mismo mundo: las peleas de gallos y el juego.

Un último aspecto al que voy a referirme es al del lenguaje utilizado. Llama la atención el constante uso de giros y palabras que dan sabor localista a la narración. En la obra anterior de Rulfo abundan esos términos que identifican el ambiente de la narración con el espacio rural mexicano, términos que en *El gallo de oro* tienen una gran profusión: «atrabiliario», «enrebozada», «engarrñado», «asoladero», «tololoche», «palenque», etc. También en las otras narraciones de Rulfo eran frecuentes giros idiomáticos similares a los que aquí aparecen: «Tú como siempre te vuelves un puro hable y hable y nunca acabas» (p. 57). Pero lo que parece que Rulfo había abandonado, por lo menos eso se apreciaba en la exclusión del cuento «Paso del Norte» y en el examen comparativo de variantes (véase nota 4), era el uso de variantes lingüísticas excesivamente coloquiales y su reproducción escrita conforme a su fonética. Frases como «Se largó pa' nunca» (p. 33), «La sincera verdá... Creiba que» (p. 37), «Trai usted gallo pa'toparle a cualquiera» (p. 37), se repiten constantemente, en un intento de crear un ambiente localista. Creo que este último aspecto supone un paso atrás en la narrativa de Rulfo, por cuanto había ya logrado crear ese ambiente sin la necesidad de acudir a estos fáciles recursos lingüísticos, utilizados hasta la saciedad por narradores criollistas, y porque además va en contra de esa perfección estilística que Rulfo ya había conseguido.

A través de esos diversos engranajes que forman una obra literaria —temas, narrador, estructura, lenguaje, entre otros—, creo que se puede concluir que *El gallo de oro* no es una narración al margen de la obra literaria de Rulfo, sino una más de sus creaciones literarias, plenamente integrada en el contexto de las demás, aun cuando su temática no presente la angustiada problemática de la mayoría de las narraciones de Rulfo⁷.

Sólo queda referirse a dos textos, «El despojo» y «La fórmula secreta», que al principio de este estudio calificaba de «marginales». Lo son, efectivamente, pues sólo existen en relación con las películas de las que for-

⁷ Las referencias críticas sobre *El gallo de oro* son escasísimas. Véase la negativa reseña de Paul W. Borgeson, «*El gallo de oro* y otros textos para cine», *Revista Iberoamericana*, núms. 120-121 (julio-diciembre 1982), pp. 747-749; también, los estudios muy equilibrados de Jorge Ruffinelli, «*El gallo de oro* o los reverses de la fortuna», en su libro *El lugar de Rulfo y otros ensayos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980), pp. 55-65, y de Luis Leal, «*El gallo de oro* y otros textos de Juan Rulfo», en *Los mundos de Juan Rulfo* (INTI, *Revista de Literatura Hispánica*, números 13-14, primavera-otoño de 1981, pp. 103-110).

man parte, y aunque posiblemente no añadan una nueva luz sobre la obra literaria del autor, respondiendo al interrogante que se planteaba en la contraportada de la edición ya citada, sin embargo, lo que sí es cierto es que los dos casos reflejan con fidelidad el mundo rural de la obra literaria de Rulfo. En «El despojo», si al breve diálogo que Rulfo escribió para los personajes añadimos la recreación de la historia que también Rulfo imaginó y ayudó a plasmar en la película, se obtiene una historia en la que el protagonista es un campesino que, acosado por el cacique, lo ha perdido todo, incluso a su hijo, y que en dos momentos de la historia sueña con paisajes idílicos que se contraponen a la realidad que se ve obligado a vivir. En «La fórmula secreta», a través de un monólogo, un campesino, también, lanza una amarga queja, que llega a convertirse en rebeldía, a causa de su precaria situación. Analizar estos dos textos con más detalle sería casi recrearlos, pero lo que sí me parece interesante es señalar su identidad temática con la parte más esencial de la obra literaria de Rulfo. También en el lenguaje —junto con el tema, los dos únicos aspectos que pueden analizarse— se observa la misma identidad con la obra literaria: giros, imágenes, expresiones, etc., se corresponden al más característico y perfecto estilo de Rulfo, principalmente el impresionante monólogo de «La fórmula secreta». A pesar de todo, resulta claro que no son obras literarias, simplemente por una razón obvia: no poseen autonomía. Al contrario, *El gallo de oro* sí es una obra plenamente literaria, muy estimable en muchos aspectos, y, por ello, creo debe considerarse desde una óptica distinta de la hasta ahora empleada.

