

### Conclusión

En el «mundo medieval» de Rulfo, la eternidad teológicamente aceptada *more daneseo* constituye — y esto es esencial — un poderoso factor de sugestión filosófica. La visión pesimista de la vida humana del hombre de Jalisco se hace poesía en un drama atroz. Porque la «teología» de la novela potencia al máximo la intuición desgarradora del mal, de la culpa, de la frustración, del remordimiento y de todos los aspectos sombríos de la condición humana. Éstos se eternizan en la conciencia de los pecadores. La eternidad, en efecto, siendo de naturaleza digamos, simultánea, se apodera del ser como permanente, sin posible cambio. Merced a esto, las sombras de Comala tienen ante sí, mejor dicho, *son infinitamente* la urdimbre de males inherentes a lo humano, males que *sobreviven* a la muerte misma.

Ahora bien, si Rulfo utiliza como sugestión filosófica la eternidad en que penan sus fantasmas, Dante «se vale de la eternidad» con un propósito diferente. El gran poeta, movido por odios políticos y no políticos, quiere que el sufrimiento, que el castigo de sus enemigos sea eterno. El sufrimiento, el castigo y la infamia.

Recuérdese aquel terrible encuentro del vate con el traidor Bocca degli Abatti en el Canto XXXII del Infierno. El *malveglio traditor* está hundido en una laguna helada. Dante, furibundo, le arranca un puñado de cabellos y le anuncia que llevará al mundo, para vergüenza del malvado, noticias ciertas de él:

«Omai», d'ist'io, «mai vo' che tu favella,  
malveglio traditor, che alla tua onta  
io porterò di te vere novelle.

XXXII, 109-111

(«Ahora, dice, ya no quiero que hables, traidor malvado: que para tu eterna vergüenza llevaré al mundo noticias de ti.»)

¡Que purgue eternamente en el hielo su abominable crimen!

Tocante a Rulfo yo no sé nada o casi nada de odios de ninguna clase. Tendría seguramente como todo el mundo sus simpatías, antipatías y diferencias. Acaso si odiara las inextinguibles debilidades y lacras de la condición humana, acaso tanto de la propia como de la ajena.

Y entonces, recapitulando, insisto en que ha *utilizado* la creencia teológica de sus personajes para dramatizar memorablemente su trágica visión de la existencia. Nosotros somos esos horrores no solamente en esta vida terrenal sino en la otra, y allá la somos *para siempre*.

### EL CALLO DE ORO O EL TEXTO ENTERRADO

Milagros Ezquerro

«...recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación. Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar».

*El desafío de la creación*, p. 383.

El impacto literario de la obra de Juan Rulfo no ha cesado de confirmarse a pesar de un silencio editorial de treinta años después de publicadas tan sólo unas trecientas páginas. Hoy, la muerte del escritor jalisciense ha acallado definitivamente las impertinentes suputaciones de periodistas y críticos acerca de hipótesis obras de próxima aparición.

La obra de Juan Rulfo constituye, en una época de estrepitosos lanzamientos publicitarios, un caso aparte, casi único (sólo se le puede relacionar con Augusto Rosa Bastos): el de una escritura que ha ido encontrando poco a poco su camino entre la gente. Caracterizada sucesivamente de realista, regionalista, fantástica y simbólica, la escritura rulfiana justifica y sobrepasa a la vez todos estos calificativos. Me parece vano tratar de definirla de manera tajante y simplista, pues si algo la caracteriza de veras es su complejidad.

Juan Rulfo repitió muchas veces que él no era un crítico: es verdad que escribió muy poco sobre otros escritores, y nada sobre su propia obra. Tampoco le gustaba demasiado hablar de ella en conferencias y entrevistas. Por eso «El desafío de la creación», texto transcrito de una conferencia pronunciada en 1980, resulta insólito, ya que el escritor trata de expresar su manera de sentir su propia creación. Hace hincapié, rotundamente, en la primacía del trabajo sobre la inspiración, pero, a la vez, da una importancia fundamental a la imaginación y a la intuición. O sea que rechaza la visión de la literatura como reflejo directo de la realidad, propia y circundante, y reconoce el papel desempeñado por el inconsciente o la intuición.

*El gallo de oro* es una muestra admirable de esta complejidad interna de la obra rulfiana. Me parece importante destacar, en la presente edición, un estudio específico a esta novela corta, no sólo porque hasta la fecha ha sido muy poco estudiada, sino también a causa de las desventuras sufridas por el texto.

#### Las infortunas de un texto

En 1980, cuando Juan Rulfo ya llevaba 25 años sin publicar ni un solo cuento después de haber anunciado sucesivamente la publicación inminente de una novela *La Cordillera*, su destrucción, la publicación inminente de un libro de cuentos *Días sin flores*, se publica un libro titulado *El gallo de oro y otros textos para cine*, con presentación y notas de Jorge Ayala Blanco (México, Ediciones Era, 1980, 136 pp.). Este volumen, además de la presentación de J. Ayala Blanco y del texto de *El gallo de oro*, contiene los textos que, en la presente edición, van de la página 359 a la página 368 incluida, así como una filmografía de Rulfo y unas cuantas fotografías relacionadas con ésta.

El libro, a pesar de su evidente interés, tuvo una limitada circulación fuera de México y no suscitó la emoción que se podía esperar suscitara una narración inédita de Juan Rulfo, a quien periodistas y críticos llevaban más de veinte años preguntando que cuándo publicaría un nuevo texto.

Quince meses más tarde, en junio de 1981, Ediciones de la Banda Oriental (Montevideo) sacan una edición separada de *El gallo de oro*, con un prólogo de Heber Ravitolo. Este crítico expresa su indignación ante la escasa difusión del texto, afirmando que se trata de una novela breve y no de un «texto para cine», y valorando la calidad literaria del mismo. En 1982 sale, en Alianza Editorial de Madrid (Libro de Bolsillo 872, 151 pp.) la misma edición de Era, pero con el título de *El gallo de oro*, la mención «y otros textos para cine» sólo aparece en páginas interiores.

Es difícil explicar que un texto de Rulfo pasara tan desapercibido cuando el escritor mexicano era ya una de las figuras más unanimemente reconocidas de la literatura de lengua española. Verdad es que todo cuanto toca a Juan Rulfo es algo misterioso, y este texto aparece rodeado de misterio.

Una primera incógnita concierne la primera publicación de *El gallo de oro*: si bien es indudable que el texto es de Juan Rulfo, parece también evidente que no fue él quien lo entregó a la editorial. Si nos atenemos al prólogo de J. Ayala Blanco y al de Heber Ravitolo, que cita varios artículos y entrevistas, hemos de concluir que el texto fue probablemente rescatado de la papelera por una mano piadosa y seguramente filial. Luis Leal cuenta, en un artículo de la revista FORO LITERARIO (Montevideo, año IV, Vol. IV, n° 7-8, 1980), que, el 15 de junio de 1962, en una conversación en el café «Nápoles» de Guadaluajara, Juan Rulfo le dijo:

Esta novela (*El gallo*, no *El gallo de oro*) la terminé, pero no la publiqué porque me pidieron un script cinematográfico y como la obra tenía muchos elementos folclóricos, creí que se prestaría para hacerla película. Yo mismo hice el script. Sin embargo cuando lo presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse... El material artístico de la obra lo destruí. Ahora me es casi imposible rehacerla.

Parece pues muy probable que *El gallo* sea la novela publicada unos veinte años más tarde bajo el título de *El gallo de oro*. En cuanto al proyecto cinematográfico, dice Jorge Ayala Blanco en su prólogo a la edición de Era:

Aunque Roberto Cavaldón acometió en 1964 una versión fílmica de mismo asunto, incluso cumpliendo con el trámite de darle crédito a Rulfo, su película ni remotamente tenía algo que ver con el original, aún en espera de ser llevado fielmente al cine.

La esperada versión fílmica se ha llevado a cabo, con total fidelidad no sólo a la historia de *El gallo de oro*, sino también a su ambiente emocional y simbólico, bajo el título de *El imperio de la fortuna*.

Volviendo al texto de *El gallo de oro*, salta a la vista de cualquier lector que no se trata en absoluto de un guión cinematográfico, ni siquiera de un «argumento», pues no tiene ninguna de las características de estos géneros. Tampoco se puede decir que son notas o apuntes previos a la redacción de un guión: el texto presenta todos los caracteres de una narración acabada. Lo más plausible es sin duda la versión que parece destacarse del artículo de Luis Leal citado por Heber Ravitolo: Juan Rulfo tenía escrita una novela, *El gallo*, y cuando le pidieron un script cinematográfico, lo escribió inspirándose en la novela. El guión fue rechazado porque «tenía mucho material que no podía usarse», y Rulfo, sin duda desalentado por este juicio, no la publicó sino que la destruyó, al menos simbólicamente, olvidándola en algún cajón de donde una mano piadosa la sacó, afortunadamente, para darla a la publicación en 1980.

Resulta desde luego curioso que nadie le pidiera alguna explicación al propio autor en la época de la publicación. Sin duda este misterio en torno al texto de *El gallo de oro* está en armonía con la leyenda rulfiana, que también es parte de su obra, lo malo es que el título inicial bajo el cual se publicó, contribuyó a su escasa difusión y sobre todo a que se considerase — y se siga considerando — como un «texto para cine», o sea un texto ancilar, no literario, con finalidades completamente distintas. Sin duda esto forma parte del destino específico de la obra rulfiana. Por todos estos motivos, me importa declarar rotundamente que *El gallo de oro* no es un texto para cine, sino una novela corta que forma parte cabal del núcleo central de la obra del escritor jalisciense, una novela que no sólo tiene un poderoso atractivo, sino que está hondamente vinculada con la obra anterior, como trataré de mostrarlo.

Para añadir algún misterio más a los que ya rodean *El gallo de oro*, señalaré una curiosa coincidencia. En una entrevista, hablando de la nunca publicada novela *La cordillera*, Juan Rulfo declaró:

El personaje central es una mujer que está leyendo su acta de defunción. Se llama Pinzón y es dueña de una zona rural que se llama la Pinzona [...] Donisio Tizacarño fue novio de la Tránsito Pinzón.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ROFFÉ, Reina, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1973, p. 85.

Si bien la historia no parece tener ninguna relación con la de *El gallo de oro*, los nombres citados como nombres de personajes de *La cordillera*, se encuentran casi todos en *El gallo de oro*. Dionisio Pinzón es el nombre del protagonista, el gallero, la Pinzona es el apodo que le dan a su hija Bernarda, y Tiscareño (y no Tiscareño) se llama el novio con quien se huye Tomasa Leñero, la muchacha que el gallero quería en su pueblo. ¿Qué significan estas coincidencias onomásticas? Quizás para Rulfo había retomado parte del «material artístico» de la novela inédita *El gallero* para elaborar *La cordillera*. De todas formas es interesante este parentesco onomástico entre dos novelas destinadas las dos a permanecer inéditas: demuestra por una parte la importancia de la onomástica en la narrativa rulfiana, y el extraordinario trabajo del inconsciente en la elaboración de los personajes.

Después de esta larga, pero inevitable introducción en torno a las circunstancias de producción y edición de *El gallo de oro*, pasemos al análisis interno de la novela, tratando de destacar sus características esenciales, sus afinidades con la obra anterior y sus diferencias más notables.

### Fragmentación y circularidad

La novela se presenta fragmentada en 17 secuencias desiguales y sin numerar, pero que yo numeraré para facilitar las referencias. Cada secuencia constituye una unidad textual en ruptura cronológica con la anterior; un lapso de tiempo más o menos largo — a veces de varios años — separa cada unidad. La ordenación de las secuencias es, casi siempre, lineal y sigue el desarrollo cronológico de la historia de Dionisio Pinzón, el gallero. El eje estructural de la novela es la secuencia 10, mucho más larga que las demás, ya que consta de once páginas cuando las otras tienen entre media página y dos páginas y media, salvo la secuencia 15, sobre la cual volveremos.

La secuencia 10 marca un cambio esencial en la vida de Dionisio Pinzón: inmediatamente después de la muerte del gallo dorado, el gallero, que lo ha perdido todo, vuelve a encontrar a La Caponera y emprenden los dos una vida nueva.

Otra secuencia clave es la 15: consta de ocho páginas y relata los últimos tiempos de la vida común de los dos protagonistas, hasta la noche en que muere La Caponera. Las dos últimas secuencias constituyen una suerte de epílogo: Dionisio Pinzón se pega un tiro al ver que su mujer ha muerto, acarreado su ruina, y su hija La Pinzona, sola y desamparada, emprende la vida de «cantadora» que vivió su madre. De esta manera, La Pinzona reanuda el ciclo que La Caponera había reanudado a su vez siguiendo el mismo destino que su propia madre, cantadora de ferias.

Así pues, la estructura, aparentemente simple, de la novela se deja analizar como un sistema circular compuesto de tres conjuntos:

- 1) las secuencias 1 a 9 con 11 páginas
- 2) la secuencia 10 con 14 páginas
- 3) las secuencias 11 a 17 con 13 páginas.

Naturalmente estos tres armoniosos conjuntos corresponden a los tres segmentos esenciales de la historia narrada. El carácter circular de la estructura, muy patente en la última secuencia, se corresponde con el tema central, que da título a la novela, el del gallo.

de oro. El gallo es de por sí un símbolo solar, ya que su canto matutino parece provocar la resurrección del astro diurno, evocando así el cumplimiento de un ciclo cotidiano. El color de oro redobla el simbolismo solar y evoca la moneda de oro, abarcando el campo del dinero (la fortuna que el gallero gana y pierde sucesivamente), y el campo de los juegos de azar (el oro de la baraja). Ciclo solar, rueda de la fortuna, rueda del destino, ciclo generacional están cifrados en la estructura circular de la novela que combina, en su aparente sencillez, la línea y el círculo, lo sucesivo y lo cíclico.

La estructura de *El gallo de oro* no presenta la compleja ordenación de *Pedro Páramo* o de «El hombre», sin embargo es totalmente rulfiana por su carácter fragmentado. Es evidente que la fragmentación constituye uno de los elementos fundamentales de la escritura rulfiana: en los cuentos se puede observar en «El Llano en llamas» y en «La herencia de Matilde Arcángel» de manera visible, en realidad está omnipresente. La fragmentación es un efecto de la estrategia de la ruptura que define el mundo narrativo de Rulfo. De una manera global, considerando el conjunto de la obra, se perciben nitidamente dos modelos estructurales:

- 1) la estructura fragmentada de ordenación compleja («Macario», «El hombre», «Luvina», *Pedro Páramo*)
- 2) la estructura fragmentada de ordenación lineal («Es que somos muy pobres», «El Llano en llamas», «La herencia de Matilde Arcángel», *El gallo de oro*).

El arte combinatorio se ejerce, magistralmente, a partir de esa fragmentación producida por las rupturas sucesivas que contribuyen poderosamente en el cariz angustioso de la narrativa rulfiana desde sus comienzos. Curiosamente *El gallo de oro*, a pesar de ser bastante más corto que *Pedro Páramo*, es más caracterizadamente novela que éste. Me explico. Tradicionalmente, la novela exhibe un hilo narrativo que se desarrolla, de manera más o menos lineal, a lo largo del espacio textual, focalizando el interés en un protagonista: es lo que hace, estrictamente, *El gallo de oro*. Al contrario, la estructura de *Pedro Páramo* es totalmente esquizoide ya que divide el espacio textual en dos campos narrativos ampliamente heterogéneos desde el punto de vista temporal, espacial y diacrítico. Sin embargo, ambas novelas se amoldan, desde el punto de vista estructural, al ciclo generacional: en *El gallo de oro* se evocan las muertes de Lucas Páramo, Pedro y Juan Preciado; en *El gallo de oro* se evocan las figuras de las madres de Dionisio Pinzón y de Bernarda Cutiño, así como la de La Pinzona, la hija de ambos, que inicia, al final de la novela, un destino idéntico al de La Caponera. Este mismo esquema estructural se puede percibir en algunos cuentos como «El hombre» (ciclo generacional de la venganza), y «Luvina» (sucesión generacional de maestros de escuela).

Estrategia de la ruptura, fragmentación y circularidad cíclica aparecen pues como las claves estructurales de la narrativa rulfiana.

### «En la cárcel de Celaya»

Al revés de lo que suele pasar en los relatos de Rulfo, el espacio evocado en *El gallo de oro* no es un espacio estático o confinado a un reducido rincón del Jalisco, sino que abarca un amplio relato de la geografía mexicana. Esta particularidad se debe, evidentemente, a las características del mundo evocado: mundo de los galleros, de los tahures y de las cantadoras

que recorren el país siguiendo el calendario de las fiestas locales, las ferias y las peleas de gallos.

Se citan gran cantidad de topónimos, desde pueblos pequeños y perdidos como San Miguel del Milagro, hasta capitales como San Luis Potosí. La totalidad de los nombres citados pertenecen a la geografía mexicana real, salvo el pueblo de Dionisio Pinzón, San Miguel del Milagro, que es probablemente un compuesto a partir del topónimo muy corriente de San Miguel. El marco espacial abarca una zona mucho más amplia que el rullano Jalisco, pues si bien Tlaquepaque, donde el gallero «conoció realmente a Bernarda Cuinón», es una localidad próxima a Guadalajara, San Juan del Río está muy lejos de allí, y más aún Santa Gertrudis, situada en el Estado de Malinalpa, muy cerca de la frontera nordeste con Estados Unidos. Es en Santa Gertrudis donde Lorenzo Benavides tiene su casa, que Pinzón le ganará en el juego de naipes, y donde terminarán su vida los dos protagonistas. La zona evocada se sitúa pues en el norte de México, desde Guadalajara hacia la frontera noroeste.

No parece en realidad que tengan mucha importancia los pormenores de los desplazamientos incascentes de los personajes. Lo importante es que la vida de estos personajes es un perpetuo vagabundeo, y cuando éste cesa, la muerte está próxima. Así le pasa a Lorenzo Benavides: después de «destrerrarse del campo de las ferias», vive recluido en su enorme casa de Santa Gertrudis, «montado en una silla de ruedas, viejo y desgastado». Así les pasa al final a los dos protagonistas. La que más hondamente siente el carácter mortífero de la vida sedentaria es La Caponera: desprecia el dinero y la comodidad, sólo quiere movimiento y libertad. Por eso abandona a Lorenzo Benavides cuando éste se retira en su casa de Santa Gertrudis, dejando la vida itinerante de los galleros. A Pinzón que le pregunta a Bernarda si quería a su rico amante, ella contesta:

—Él era el que me quería. Pero trataba de amarrarme. De encerrarme en su casa. Nadie puede hacerse eso a mí... Simplemente no puedo. ¿Para qué? ¿Para qué pudirime en vida?

—Tal vez te hubieras convenido. Su casa es enorme.

—Sí, pero tiene paredes. (p. 343)

Y cuando, a su vez, Dionisio Pinzón quiere encerrar a Bernarda en la casa de Santa Gertrudis, ella lo abandona para seguir, sola con su hija, la vida libre de las cantadoras. Por fin, cuando la edad la obliga a abandonar la vida vagabunda, no puede soportar el encierro en Santa Gertrudis y se pone a beber hasta la locura y la muerte.

Otra función evidente de la abundante toponimia es el efecto de verosimilitud: el carácter costumbrista del mundo evocado requiere un marco típicamente regionalista. El «truc del color local», como diría Horacio Quiroga. Sin embargo veremos cómo, una vez más, el regionalismo de Rulfo se evade totalmente del folklorismo.

La amplitud y variedad del espacio representado, así como el incascente vagabundear de los personajes constituyen pues las características más notorias de la coordenada espacial en *El gallo de oro*. Estas lo distinguen de la obra anterior donde el espacio representado es más exclusivamente jalisciense, y más estático. Otra diferencia notable es la escasez de las descripciones de paisajes que aparecían, tanto en los cuentos de *El llano en llamas* como en *Pedro Páramo*, abundantes y magistralmente logrados, con un cariz marcadamente poético. Sin embargo, otra particularidad de la representación del espacio viene a hacer contrapeso a la ausencia de descripciones, es la presencia de lugares muy cargados de emoción y simbolismo. Efectivamente, los lugares en los cuales actúan los personajes son sitios delimitados y cerrados.

El primero es el «palenque» de las peleas de gallos: se trata de un anillo o ruedo, rodeado de bancas para el público. Tiene el mismo simbolismo sagrado que el ruedo de la corrida de toros, y además se encuentra en un edificio o galpón cuyas puertas se cierran al empezar la pelea, y se abren al terminarse. El segundo es el «tablado» o «templete» donde sube La Caponera para cantar en las ferias: se trata igualmente de un lugar delimitado, redondo o cuadrado, no se sabe, donde actúan el mariachi y la cantadora. Su carácter sagrado, en afinidad con el del palenque, viene subrayado por las connotaciones de la palabra «templete»: la relación simbólica entre el gallo dorado y La Caponera se perfila ya en los recintos donde cada uno actúa. El tercer lugar es la mesa de juego: ruleta o juego de naipes requieren el espacio diminuto, cuadrado o redondeal cubierto de paño verde donde se hace y se deshace la fortuna en una noche. El caserón cerrado de Santa Gertrudis, casa de tahures, simboliza el espacio sagrado del juego de azar que se tomará, naturalmente, tumba de Lorenzo Benavides, y luego de La Caponera y de Dionisio Pinzón.

Así pues, estos tres recintos, altamente cargados de emoción y de simbolismo, donde se juegan la vida, el amor y el destino, son creadores del ambiente de tensión poética, lograda en «Luvina» o en *Pedro Páramo* por las descripciones espaciales.

### La rueda del tiempo

Si la situación espacial está ampliamente documentada, no pasa lo mismo con la situación temporal. Minuciosamente se han descartado todos los elementos que podrían dar una precisión sobre la época en la que se desarrolla la historia: ninguna alusión histórica, ninguna indicación «técnica». Ni siquiera sabemos cómo se desplazan los personajes en sus viajes incascentes. Lo mismo podría situarse la historia a finales del siglo XIX, como en 1960. Evidentemente esta desdoblación cronológica responde al carácter folklorista del mundo evocado: es un mundo tradicional, conservador, donde la evolución y el progreso no tienen lugar. Incluso los signos de la riqueza son atemporales: las casas, las haciendas, las alhajas y el dinero.

Tampoco hay precisiones en cuanto al tiempo abarcado por la historia. La vida de Dionisio Pinzón en su pueblo es evocada de manera general, sin que se pueda saber cuánto tiempo vivió en San Miguel del Milagro, ni qué edad tenía cuando se marchó. Sus primeras andanzas con el gallo dorado duran poco más de dos meses: le matan el gallo de oro en Tlaquepaque, y allí mismo acepta el trato que le proponen Lorenzo Benavides y La Caponera. Aprende mucho de Lorenzo Benavides: aprende los «intrínquiles» de la profesión de gallero, y aprende todos los juegos de naipes con los que el dueño de Santa Gertrudis se hizo rico. También Dionisio Pinzón se hace rico en poco tiempo: a los veinte meses de haber salido de su pueblo pobre y amargado, vuelve a San Miguel del Milagro, rico y fanfarrón. Después de dejar su pueblo para siempre, Dionisio Pinzón vuelve a encontrarse con La Caponera en Cuquiro: la cantadora ha abandonado a Lorenzo Benavides porque la quería encerrar con él en su casa. A partir de entonces el Pinzón y La Caponera vivirán juntos, ganándose la vida de feria en feria. Pasan años hasta que un día van a visitar a Lorenzo Benavides en Santa Gertrudis: la hija que han tenido es ya una niña de diez años.

Pasan más años hasta que La Caponera, gastada por el alcohol tiene que renunciar a su vida errante y dejarse encerrar en Santa Gertrudis. La hija es ya una joven independiente y

escandalosa cuando muere su madre y su padre se pega un tiro: huérfana y sin recursos la hija emprende el mismo camino que su madre, y la novela se cierra con la canción que lanza Bernarda La Pinzona desde un tablado de la plaza de gallos de Cocoblanco.

Así el tiempo abarcará es, marcadamente, un ciclo generacional: empieza con la juventud triunfante de La Caponera, y termina con los comienzos de la hija, siguiendo las huellas de su madre que, a su vez, había seguido el mismo destino que su propia madre, cantadora de ferra. El carácter cíclico del tiempo está perfectamente en armonía con la estructura de la novela y con la temática solar del gallo de oro. El tiempo cíclico es también propio del mundo folklórico evocado en *El gallo de oro*: tiempo de la reproducción, de la repetición, donde nada cambia de una generación a otra. Si bien en *El Llano en llamas* y en *Pedro Paramo* tenemos una visión del tiempo como factor de violencia, de destrucción y de regresión, aquí la visión es quizá más serena pero siempre tremendamente desolada: el tiempo pasa en vano aunque la vida, con su inagotable poder de resurrección, nos dé la ilusión del cambio. La última novela de Juan Rulfo, según rezaba el título de su primera y perdida obra, es «hija del desaliento».

### El gallero

El personaje central de la novela es evidentemente Dionisio Pinzón: es un tipo sumamente interesante que tiene, a pesar de las diferencias patentes, un hondo parentesco con Pedro Paramo.

Su nombre merece análisis: Dionisio, o Baco, es el dios «nacido dos veces», como Pinzón que nace por segunda vez al salir de su pueblo con el gallo dorado bajo el brazo. Si bien Dionisio no corresponde a la característica esencial del dios del vino, ya que no bebe, La Caponera sí bebe con exceso, hasta destruirse. A propósito de esta relación «cruzada» entre los dos protagonistas, es útil recordar lo que decía Rulfo de los personajes de *La cordillera*: Pinzón era la mujer, y su novio se llamaba Dionisio. Es evidente en la obra rulfiana que hay una suerte de permeabilidad entre los personajes, los cuales se reparten, de algún modo, la totalidad de la carga afectiva y simbólica que proyecta, consciente o inconscientemente, el escritor. Así por ejemplo la carga simbólica de la figura paterna se reparte en *Pedro Paramo* entre Lucas y Pedro, y la carga simbólica de la figura filial se reparte entre Juan Preciado, Miguel Paramo, Abundio y el propio Pedro, sin hablar de los hermanos incestuosos. Sobre esta peculiar modalidad proyectiva habría mucho que investigar, y a este propósito es particularmente interesante la publicación del texto titulado «Mi padre» que tiene evidentes relaciones con el relato de la escena de *Pedro Paramo* donde le anuncian al joven Pedro la muerte de su padre (p. 200-201). Esta doble elaboración textual de un episodio sumamente traumático dice mucho acerca de la existencia y de la permanencia de núcleos fantasmáticos muy fuertes que han sido elaborados y reelaborados en toda la obra rulfiana.

El apellidado «Pinzón» evoca un pájaro conocido por su canto brillante y alegre: nueva relación cruzada entre los dos protagonistas, ya que la cantadora brillante y alegre es Bernarda. Sin embargo la voz es también el primer ganapán de Dionisio: pregoneo en San Miguel del Milagro, se convierte durante las fiestas en «gritón» de las peleas de gallos. Así es como conseguirá el gallo dorado que cambiará su destino. Luego se enamora de una cantadora, y más tarde, su hija, bien apodada La Pinzona, será también cantadora de fiestas.

La evolución del personaje a lo largo del relato es considerable y propia del género novelesco a pesar de la brevedad de la narración. En sus principios, Dionisio Pinzón es un ser pobre y desvalido que nos recuerda personajes de los cuentos como Macario, el borreguero de «El hombre», o Esteban de «En la madrugada». No tiene oficio, pues su «brazo engarrado» lo imposibilita para las actividades normales de un pueblo. Hijo sin padre, con una madre «terfera y vieja, más por la miseria que por los años», es un personaje típico del mundo narrativo de Juan Rulfo. Humilde por condición social, Dionisio Pinzón dejaba transparentar su inclinación a la soberbia cuando «se alquilaba para anunciar los convites de la feria»:

Y allí lo teníamos, delante de los simos retumbos de la tambora y los chillidos de la chirimía, abucando sus templados gritos dentro de una bocina de cartón, anunciando las «partidas», los «coladores», las tapadas y de paso todas las festividades de la iglesia, día tras día del novenario, no sin dejar de mencionar los espectáculos de las carpas o algún ungüento bueno para todo. (p. 324)

Por eso no es de extrañar que la riqueza lo vuelva pronto fanfarrón y soberbio, rasgos que irán acentuándose con el tiempo y la fortuna. Esta evolución, comparable a la de Pedro Paramo, tiene la misma raíz: el rencor hacia su pueblo. Pedro Paramo deja morir Comala para vengarse de la indiferencia de la gente después de la muerte de Susana San Juan, y Dionisio Pinzón odia a San Miguel del Milagro porque, al morirse su madre, no sólo nadie le tendió la mano, sino que se burlaron de él:

Tal vez fue entonces cuando odió a San Miguel del Milagro. No sólo porque nadie le tendió la mano, sino porque hasta se burlaron de él. Lo cierto es que la gente se ría de su extraña figura, mientras iba por mitad de la calle cargando sobre sus hombros una especie de jaula hecha con los tablones podridos de la puerta, y dentro de ella, envuelto en un petate, el cadáver de su madre. (p. 327)

Por eso es a la vez irrisoria y terriblemente conmovedora su voluntad de volver al pueblo para «hacerle un buen entierro, como ella se lo merecía». Su «salón iluminado de acumular riqueza» es primero un desquite contra la miseria que él y su madre padecieron. Pero pronto se vuelve una obsesión, una enfermedad del alma, una especie de locura, muy parecida por cierto a la de Pedro Paramo, aunque más absoluta quizás, pues el dueño de La Media Luna quiso tenerlo todo para que sólo le quedara el deseo de Susana San Juan, mientras que para Dionisio Pinzón la posesión de la mujer era previa.

Indudablemente en las dos novelas de Rulfo aparece la relación misteriosa entre el afán de acumular riqueza y el deseo de poseer a una mujer que, de algún modo, es inalcanzable. En *Pedro Paramo* el texto explícita y explica a la vez esta relación y los motivos anecdóticos de la imposible posesión de Susana. *El gallo de oro* propone otra configuración del mismo núcleo fantasmático: aquí la presencia de la mujer amada es la condición para adquirir y conservar la riqueza. Uno de los mayores hallazgos de la novela reside en la mágica relación que une Dionisio Pinzón y Bernarda: ésta es «la piedra inán» sin la que el gallero no puede, literalmente, vivir porque le pierda todo cuando ella está ausente. Admirable metáfora del amor absoluto que permite eludir el menor asomo de sentimentalismo.

Al revés de lo que le ocurre a Pedro Paramo, Dionisio Pinzón consigue la «posesión» de la mujer amada a fuerza de concesiones y sacrificio de su voluntad propia. Sin embargo el gallero sabe que la verdadera pasión de Bernarda no es él, ni otro hombre cualquiera, sino la soberana libertad de regir su vida a su antojo. Él es sólo un elemento prescindible de la vida

de La Caponera, ella es para él lo más imprescindible. El final de la novela subraya inequívocamente esta peculiar relación: Bernarda se destruye bebiendo porque ha perdido su libertad, Dionisio pierde en el juego toda su fortuna mientras su mujer expira sigilosamente a sus espaldas, y al darse cuenta de que lo ha perdido todo porque ha perdido a Bernarda, se pega un tiro.

La relación con su hija, apenas esbozada, tiene mucho parecido con la relación entre Pedro y Miguel Páramo. Dionisio Pinzón no se preocupa para nada de su hija, pero, cuando los vecinos del pueblo vienen a quejarse de la conducta escandalosa de Bernardita, el padre les echa a patadas y le dice a su mujer:

—¡Mi hija hará lo que le venga en gana! ¿Me oyes, Bernarda? Y mientras yo viva le cumpliré todos sus caprichos, sean contra los intereses de quienes sean. (p. 353)

De la misma manera, Pedro Páramo le decía a Fulgor Sedano que los crímenes de Miguel se los cargara a él. Los dos son padres de la misma índole: tan preocupados como consentidores y apasionados.

Así pues, Dionisio Pinzón es un personaje que tiene muchos rasgos en común con Pedro Páramo: la férrea voluntad de acumular riquezas como desquite contra la miseria y como afán de poder; el odio contra el pueblo natal causado por el rencor; el amor absoluto por una sola e inasequible mujer; un cariño despreocupado y excesivamente tolerante hacia el hijo/la hija; un carácter duro, despreciativo y soberbio.

Este evidente parentesco entre los dos personajes no debe ocultar sus diferencias. Quizás el rasgo más interesante en Dionisio Pinzón sea su relación al gallo dorado. Primero conviene observar que, fuera del título, el texto nunca dice «el gallo de oro», sino «el gallo dorado» o «el dorado». El adjetivo, que alude al color del plumaje, tiene también evidentes connotaciones simbólicas. Subraya el carácter solar propio del gallo: como el sol que muere cada noche y renace cada mañana, el gallo dorado muere y resucita gracias a las artes mágicas del pregonero:

Con todo, una mañana se encontró con la novedad de que el gallo ya no abría los ojos y tenía el pescuezo torcido, caído a su suelo peso. Rápidamente colocó un cajón sobre el entiero y se puso a golpearlo con una piedra durante horas y horas.

Cuando al fin quitó el cajón, el gallo lo miraba aturdido y por el pico entresuelto entraba y salía el aire de la resurrección. (p. 327)

El gallo resucitado va a operar a su vez la resurrección de Dionisio Pinzón, pero previamente tiene que morir la madre de Dionisio. La relación entre la muerte de la madre y la resurrección del gallo viene explicitada en el texto:

Pero por ese tiempo murió su madre. Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del "la tuerca" como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras éste iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enigma de miseria. (p. 327)

La madre, que dió la vida a Dionisio, va a dar su vida por la del gallo, el cual tiene un ala quebrada de la misma manera que el hijo tiene un brazo engarriado. La muerte de la madre y las circunstancias de su triste entiero van a permitir que Dionisio salga del pueblo para buscar nueva vida con su gallo dorado.

El gallo no sólo le va a permitir ganar su primer dinero, sino que le va a introducir en el mundo de las ferias donde conocerá a Lorenzo Benavides y a Bernarda Curiño. El gallo está pues relacionado con el oro-dinero, y, en un primer momento, Pinzón cree que su dorado es el talismán de su fortuna. Por eso rechaza el trato que le propone Lorenzo Benavides:

Aún cuando muere su gallo, Dionisio sigue creyendo en el poder mágico del dorado: apuesta todo su dinero en la sota de oros, vinculando así el gallo dorado, el oro-dinero y el oro de la baraja. Justo cuando lo ha perdido todo, el gallo y el oro que con él gana. Dionisio se encuentra «frente a frente la figura reluciente de La Caponera»: ella será desde entonces y hasta la muerte su verdadero talismán, su «piedra imán». La mujer amada será el último eslabón de la cadena de la suerte que viene de la madre, pasando por el gallo dorado. El llamar «mi piedra imán» a La Caponera tiene un doble sentido: el más evidente, el de piedra mágica, talismán para la buena suerte, y el otro, inseparable, el de piedra que atrae, objeto atractivo, mujer deseada. Por eso se puede decir que el poder mágico que tiene La Caponera es una metáfora de la atracción que ejerce sobre los hombres, o como lo dice el texto para explicar su apodo: «el arrastre que tenía con los hombres».

### La piedra imán

Fascinante figura la de Bernarda Curiño: forma con Matilde Arcángel y Susana San Juan un tríptico único en la narrativa hispanoamericana donde no abundan los personajes femeninos de gran densidad. Menos angélica y más fuerte que sus hermanas rulfianas, Bernarda tiene un nombre de sonoridades duras y viriles. Más interesante todavía es su apodo: la frase explicativa ya citada parece darle el sentido mexicano de «yegua que sirve para guiar las bestias caballares», que corresponde a la atracción que ejerce en los hombres. Sin embargo es difícil no tener en cuenta las connotaciones derivadas de «capón»: Bernarda era mujer «de mucho empuje y de tamaños: que así como cantaba era buena para alborotar, aunque no se dejaba manosear de nadie; pues si la buscaban era bronca y mal portada». Una caponera es también «la jaula en que se pone a los capones para cebarlos». Parece efectivamente que los hombres que la quieren, una vez que los abandona, se vuelven desvalidos: Lorenzo Benavides se vuelve inválido y luego pierde en una partida toda su fortuna, y Dionisio Pinzón primero pierde, al quedarse sin ella, todo lo que había ganado a su lado, y al final, cuando ella se muere, pierde en una noche toda su fortuna, y después la vida. Tampoco hay que olvidar la relación simbólica que tiene La Caponera con el gallo dorado y, a través de éste, con la madre de Dionisio. primer eslabón de la cadena de la suerte.

Cuando Dionisio Pinzón conoce a Bernarda Curiño, ésta se encuentra en el apogeo de su belleza y de su juventud:

[...] una mujer bonita, bigada, con un rebazo anteculado sobre el pecho [...]. ¡guapa mujer que había un mezal tras otro y reía y volvía a reír con grandes risaldas! [...] el Pinzón examinaba el brillo alegre de sus ojos, enmarcados en aquella cara extraordinariamente hermosa. Y por la forma de sus brazos y los senos, sobre los que estaba terciado un rebazo de palomo, suponía que debía de tener un cuerpo también hermoso. Vestía una blusa escotada y una falda negra estampada con grandes tulipanes rojos. (p. 333)

Bernarda es de carácter muy independiente, le gusta la vida libre, inestable, vagabunda de las ferias, a la que está acostumbrada desde pequeña. No aguantaría el estar encerrada en

una casa, aún a cambio de la comodidad y de la fortuna. Ella misma hace su propio retrato cuando Dionisio Pinzón le propone el matrimonio:

—Oyeme bien, Dionisio [...] estoy acostumbrada a que nadie me mande. Por eso escogí esta vida... Y también soy yo quien escogí a los hombres que quiero y los dejo cuando me da la gana. Tú eres ni más ni menos que los demás [...] Lo que necesito es un hombre. No de su protección, que yo me sé proteger sola, pero eso sí, que sepa responder de mí y de él ante quien sea... Y que no se espante si le doy mala vida. (p. 348)

Ese carácter fuerte, indomable, reacio a toda forma de dependencia y de sujeción fascina a los hombres: todos tratan de dominarla, de sujetarla a su voluntad y de encerrarla en su casa para aprovechar sus poderes mágicos. Así trató de hacerlo primero Lorenzo Benavides, y ella le abandonó; también abandona a Dionisio Pinzón cuando éste, creyendo haberla dominado por el poder del dinero, quiere obligarla a vivir con él y con la hija en Santa Cetrudis. Es él quien tiene que volver a la vida vagabunda, porque sin ella lo ha perdido todo y sabe que su fortuna depende de la presencia mágica de La Caponera. A su hija, Bernarda quiere criarla en la vida que a ella le gusta: «quisiera que agarrara mi destino, para que no tenga que rendirle a nadie». También Bernarda se había criado así, su madre era igualmente cantadora de ferias y de niña la había acompañado hasta que un día la madre pereció en el incendio de una carpa y ella tuvo que buscarse la vida cantando.

Sin embargo la fuerza inquietante de La Caponera tiene un fallo: su atracción al trago. Primero se acostumbró a beber para «refrescarse el gazaile entre una y otra canción» y «para poner más alma y mayor alegría en sus interpretaciones». Luego se nota que bebe para olvidar su tristeza, para mantener la alegría aparente que su oficio exige. El alcohol acaba de opacarle la voz quebrada por las duras condiciones en que canta: al aire libre, en medio del bullicio de un gentío excitado por la fiesta, el juego y la bebida. Cuando su decadencia física la obliga a abandonar su oficio, y el Pinzón la condena a pasarse las noches sentada en un sillón cerca de él para que se ejerza su influencia benéfica en el juego de su marido, La Caponera, desesperada, bebe sin medida para olvidar, embriecéndose hasta la muerte. La bebida es pues una paulatina pero inexorable autodestrucción, como si esa mujer fuerte, activa, indomable, sólo pudiera sucumbir a sí misma.

El personaje de La Caponera tiene evidente parentesco con Matilde Arcángel, y, sobre todo con Susana San Juan. Como Bernarda, Matilde ejerce sobre los hombres una poderosa atracción:

Le brotó una mirrada de semisueño que escorbaba clavando dentro de uno como un clavo que cuesta trabajo desclavar.

El amor de Eusebio por Matilde es tan fuerte que nunca podrá perdonarle a su hijo el haber provocado, accidentalmente, la muerte de su madre. Durante toda su vida, el padre odiará al hijo tanto como amaba a la madre. La muerte separó Matilde y Eusebio, sin que éste pudiera siquiera «saborearla», y la mujer, tan deseada, se torna definitivamente inalcanzable.

Inalcanzable, Susana San Juan lo será también para Pedro Páramo: primero porque su padre se la lleva, cuando era todavía adolescente, antes de que pudiera casarse con el joven Pedro que estaba enamorado de ella; luego porque, cuando ella vuelve a Comala, está enferma o loca de amor por otro hombre, muerto o soñado. Y por fin, porque la muerte la

arrebata definitivamente de los brazos del dueño de la Media Luna. Pedro Páramo había vivido con el único deseo de recobrar a Susana:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir, de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños.

Existe pues un innegable parecido entre los tres personajes femeninos, que, además, fueron creados por los mismos años, ya que el cuento fue publicado, con el título de «La presencia de Matilde Arcángel», en 1955, el mismo año que *Pedro Páramo*, y *El gallo de oro*, si bien no sabemos cuándo fue escrito, estaba terminado a principio de los sesenta. Habría mucho que decir sobre el admirable tríptico Susana-Matilde-Bernarda que constituye, en su conjunto, una de las figuras femeninas más complejas de la nueva narrativa.

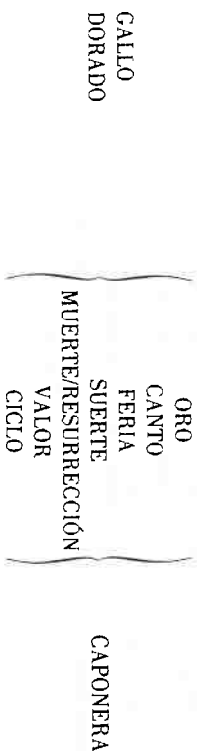
### Del folclore al mito

El personaje de La Caponera, mucho más que los otros dos, tienen una dimensión tópica que difícilmente se podía evitar, tratándose del mundo folklórico evocado. Pero, una vez más, la extraordinaria sobriedad de la escritura rulfiana, la peculiaridad del enfoque narrativo, el peso de lo no-dicho, confieren al personaje una estatua distinta, inesperada.

No es fácil desentrañar los motivos de la particular eficacia de la escritura de *El gallo de oro*. ¿Cómo explicar que el carácter folklórico del mundo de las peleas de gallos, de los tahures y de las cantadoras de ferias, que constituye el marco anecdótico de la novela, no viera en un «folklorismo» barato, sino que, al contrario, adquiriera una dimensión nueva? Evidentemente la respuesta no es sencilla, y los motivos han de ser múltiples: algunos han ido apareciendo a lo largo de nuestro análisis.

Un primer motivo, muy importante, es lo que podríamos llamar la mitificación del mundo folklórico. Así por ejemplo, el gallo dorado no es tan sólo un elemento obligado del mundo evocado, sino que, por su historia particular (muerte y resurrección), por su relación a la madre de Dionisio y a La Caponera, por su redoblado simbolismo solar (sol y oro), adquiere una dimensión mítica que afecta la estructura narrativa, y el funcionamiento del sistema de los personajes femeninos. Ya se han señalado algunas relaciones entre el gallo dorado y las figuras femeninas de la novela, podemos completarlas y sintetizarlas así:

MADRE DE DIONISIO → CALLO → CAPONERA = RUEDA DE LA SUERTE  
MADRE DE BERNARDA → CAPONERA → PINZONA = RUEDA DEL DESTINO



Asimismo, el tema del juego de azar, vinculado al gallo dorado, adquiere también una dimensión mítica, particularmente en la secuencia 15, cuando Dionisio Pinzón juega hasta perderlo todo, ignorando que La Caponera, en su butaca de siempre, no está dormida sino muerta:

—Se está usiel jugando su destino, don Dionisio.

Simbólicamente, durante la partida fatal en la que pierde su piedra imán y su fortuna, Pinzón ve, como en un sueño, los episodios cruciales de su vida:

[...] oyó la misma canción en la voz ardiente de La Caponera, allá, brotando del templete de una plaza de gallos, mientras veía muerto, revolcándose en el suelo, a un gallo dorado, tomasal [...] Allí estaba su madre ayudándole a hacer un agujero en la tierra, mientras él, en cucullas, procuraba revivir, soplando en el pico, el cuerpo ensangrentado de un gallo medio muerto.

Cabe observar, en esta misma secuencia, que Bernarda y Dionisio mueren al final de la noche, mientras el canto de los gallos y la canción de Bernarda, que vuelve de sus nocturnas correrías, anuncian el amanecer y la resurrección del astro de oro.

Un segundo motivo es la peculiaridad del enfoque narrativo. A primera vista, se trata de una manera de narrar totalmente clásica: un narrador impersonal que, generalmente, sigue el punto de vista del personaje de Dionisio Pinzón. Sin embargo, el enfoque del narrador no se confunde con el punto de vista del personaje, ya que el texto dice, acerca de todos los personajes, mucho más de lo que puede saber el gallo. Tampoco se trata de un narrador que se presenta como omnisciente, según lo demuestran frecuentes expresiones: «quién sabe a causas de qué», «quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién», «quién sabe por qué pueblos andaría».

Si analizamos el sistema de la deixis en la primera página de la novela, vemos que éste supone una situación particular del narrador, como si se tratara de un narrador-personaje y no de un narrador impersonal:

*Lojana, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero (...) la reseña del pregonero se oía más cercana, hasta que, detenido en una esquina, abajando la voz entre sus manos lanzaba sus gritos agudos y filosos.*

El lector tiene la impresión de que un testigo, situado en un lugar preciso del pueblo, está observando y narrando, en el pasado, una escena del amanecer. Esta ficción, insinuada en el comienzo del texto, no toma cuerpo después; sin embargo, el conjunto del texto deja la impresión de un relato tomado a cargo por un observador que, además, hubiera investigado acerca de los personajes y de la historia del gallo y de la cantadora.

Un aspecto interesante —e insólito en la obra de Rulfo— es la presencia de letras de canciones. Hay seis citas repartidas armoniosamente, dos en cada uno de los tres conjuntos estructurales. Una vez más se puede comprobar que este elemento, de cariz folklórico, viene integrado simbólicamente a la historia: en cada caso, la letra de la canción corresponde al momento en que se canta y al estado anímico de los personajes presentes. Resulta particularmente significativo que las dos últimas canciones las cante, no La Caponera que ya se ha muerto, sino su hija La Pinzona que expresa en ellas su dolor por la muerte de su madre y su propio desamparo. En cuanto a la primera canción que le oye cantar Dionisio a

La Caponera, es una canción de amor/desamor, muy representativa de la manera de ser de Bernarda.

*El gallo de oro* aparece pues como una novela fuertemente vinculada con la obra anterior de Juan Rulfo: por su estructura, por la raíz fantasmática de sus personajes, por el universo simbólico que construye. La originalidad fundamental de *El gallo de oro* es su ambientación folklórica: el mundo de las ferias, del palenque y del templete, de los marichis, de las apuestas y de los tahures. Es la otra cara del mundo campesino, la cara festiva del mundo de Luvina y de Comala. Esta ambientación folklórica, que Rulfo evocaba en su conversación con Luis Leal en 1962, se traduce en un campo lexical específico (el de las peleas de gallos y el del juego), en una ubicación particular, y en la presencia significativa de las coplas, contrapunto sentimental y dramático de una historia de pasiones púdicas y calladas. No me sorprendería que esta característica fuera el motivo principal de la ocultación del texto por su autor: Juan Rulfo temía lo que llamaba la «hipersensibilidad» y el «parroquismo» en la escritura. Quizás la ambientación folklórica pudo aparecerle como una concesión a ese regionalismo con que la crítica definía el mundo rulfiano. De manera flagrante, *El gallo de oro* es un ejemplo de esa tensión entre lo más peculiar y lo más generalizable que confiere a la obra de Rulfo su inconfundible armonía.