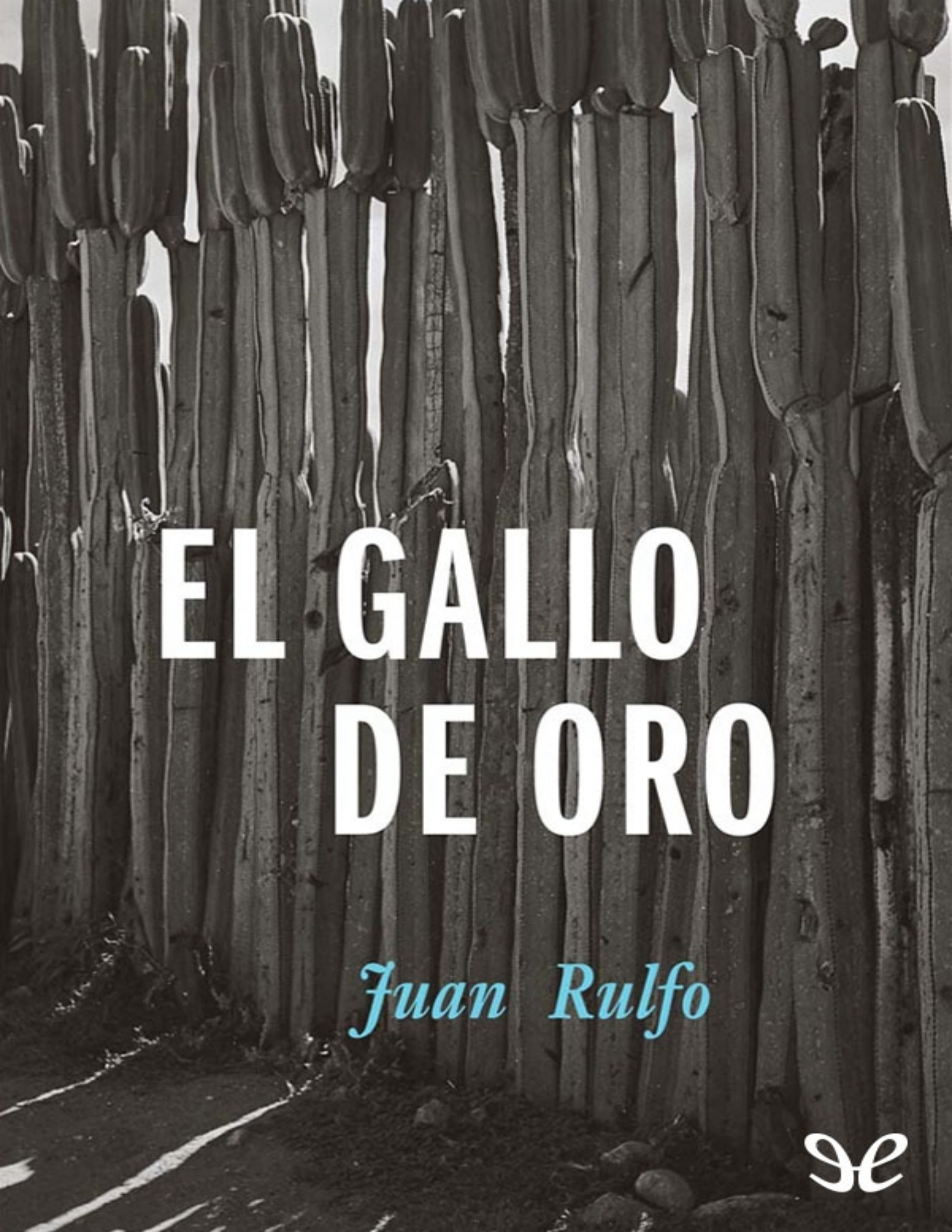


A black and white photograph of a dense wall of cholla cacti, also known as silver cholla or 'candelabra cactus'. The cacti are tall, slender, and segmented, with many small, rounded joints. They are arranged in a way that creates a textured, almost vertical screen. The lighting is bright, casting shadows and highlighting the texture of the cacti. The background is a clear, light sky.

# EL GALLO DE ORO

*Juan Rulfo*

se

Creado originalmente con las expectativas de ser un guión cinematográfico, este «cuento» para unos, para otros una «novela corta», supera a la película que se rodó con el mismo nombre en 1964. Originalmente escrita en 1950, las primeras noticias de la obra llegaron a la prensa en octubre de 1956, en el contexto de la producción cinematográfica y reaparecieron en los años siguientes. En enero de 1959 se registró el texto (mecanografiado a partir del manuscrito de Rulfo) en una oficina para estos trámites.

Es como el resto de las obras de Rulfo, excelente, quizá la obra más sencilla de leer de este autor y también la menos conocida. Relata la vida de un hombre de pueblo que entre la desdicha logra la riqueza y bienestar y, como en el resto de las obras de Rulfo, tiene un desenlace lógico y realista aunque trágico.

En la presente edición se partió del manuscrito, corrigiendo errores evidentes en la versión hasta ahora conocida. Se han encargado sendos estudios a José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford, expertos en el tema. Igualmente se ofrece aquí el texto inédito hasta hoy en que Rulfo presenta a la oficina de registro un resumen de la historia con el título alternativo de «De la nada a la nada», así como el poema escrito por Rulfo para *La fórmula secreta*, cuidadosamente establecido por Dylan Brennan. Si bien el origen de *El gallo de oro* se ubica en el medio cinematográfico, Rulfo no elaboró un guión sino una obra literaria con posibilidades de ser llevada al cine. Nunca pensó que este fuera el caso de sus cuentos y novelas publicados previamente.



Juan Rulfo

# El gallo de oro

ePub r1.1

Titivillus 29.05.15

Juan Rulfo, 1980

Fotografía de cubierta: Juan Rulfo, 1955

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2





ANIVERSARIO  
E P U B L I B R E

*“Sólo el que sabe es libre,  
y más libre el que más sabe...  
Sólo la cultura da libertad.*

*No proclaméis la libertad de volar,  
sino dad alas;  
no la de pensar,  
sino dad pensamiento.*

*La libertad que hay que dar al pueblo es la cultura.”*

EDICIÓN CONMEMORATIVA

WWW.EPUBLIBRE.ORG



## ESTA EDICIÓN

**E**S MUCHO LO que sabemos hoy sobre la historia de *El gallo de oro*, gracias a los documentos del archivo de Juan Rulfo y los recortes de prensa que reunió sobre sus vínculos con el mundo del cine. El texto de esta breve novela fue estudiado en fecha tan temprana como 1986<sup>[1]</sup> por José Carlos González Boixo, bien conocido por los estudiosos del autor jalisciense y a quien invitamos a colaborar en este libro con un ensayo que recoge su apreciación de la obra en aquel tiempo y a la luz de los nuevos datos que hemos puesto a su disposición. Otro conocedor de la obra de Juan Rulfo, Douglas Weatherford, inmerso desde hace unos años en la más completa investigación sobre las relaciones de la misma con el cine<sup>[2]</sup> y a quien remitimos también la información mencionada, aceptó nuestra invitación para aportar su punto de vista sobre esta peculiar obra del autor de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Creemos que ambos permitirán releer o conocer *El gallo de oro* desde una perspectiva más informada y hacerse un juicio más sólido sobre la segunda novela de Rulfo. Y no queremos dejar de mencionar como lectura recomendable, antes de entrar en materia, el texto de Alberto Vital publicado en 2006 y donde analiza la breve narración desde nuevos puntos de vista<sup>[3]</sup>.

Los documentos muestran que en 1956 Rulfo se encontraba trabajando en una historia sobre el mundo de las peleas de gallos y lo urgían a terminar la misma para llevarla a la pantalla, aunque solo en enero de 1959 procedería a registrar su «argumento para cine», como fue designado

entonces. Rulfo no había avanzado a la velocidad que los productores de cine deseaban, pero cuando su texto llegó finalmente a manos de ellos tuvo que pasar todavía un lustro para la realización de la película.

No se conserva el original, escrito a mano o a máquina, de Juan Rulfo. Debió entregarlo al productor Manuel Barbachano, quien habría dispuesto que se mecanografiara hasta conseguir un texto de 42 cuartillas. Revisándolo con cuidado queda claro que quien hizo ese trabajo tenía habilidades profesionales con la máquina pero era poco versado en la transcripción de originales literarios. No se observan en el mecanuscrito criterios homogéneos de disposición del texto en situaciones similares y se advierten errores u omisiones típicos de una mecanografía rápida. Una copia al carbón de este mecanuscrito, con una portada que agrega la fecha de su registro (9 de enero de 1959), quedó en manos de Juan Rulfo, como ya consta en la biografía escrita por Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*<sup>[4]</sup>, y como amplían aquí González Boixo y Weatherford.

En el archivo de Rulfo existe además un par de documentos fechados el día anterior, 8 de enero de 1959, vinculados al mismo trámite. Uno es el original mecanográfico de una «Sinopsis» casi con seguridad escrita directamente por Rulfo, si bien en una máquina distinta a la suya (no parece hecha por un mecanógrafo profesional, aunque sí por uno experimentado, como lo era Rulfo). Este resumen seguramente era exigido por la oficina encargada de aquellos asuntos. A pesar de tratarse de una síntesis aparecen en ella datos que no figuran en el «original» completo. El otro documento es el formato de un «Certificado de Registro» impreso en papel del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (ante el que se hacía el registro de las obras), donde se reconoce a Rulfo como autor del «argumento cinematográfico intitulado de la nada a la nada». No sabemos por qué aparece este nombre alternativo, ya que tanto en la Sinopsis como en el original solo figura «El gallo de oro». La Sinopsis, hasta ahora inédita, se da a conocer en esta edición.

Rulfo no pensó en publicar este «argumento», que resulta ser en realidad una pequeña novela (nunca un «guión», como a veces se dice), pero en 1980 alguien que tenía en sus manos el original del mecanuscrito depositado en la oficina de Manuel Barbachano lo presentó a un editor, era,

y este decidió proponer su edición. Rulfo accedió sin excesivo entusiasmo al considerar que era algo preparado con una película a la vista, ya realizada, y no quería volver a una obra *abandonada* (para usar el término de Paul Valéry cuando quería referirse a la conclusión de un texto literario) hacía más de dos décadas. No hizo observaciones durante el proceso de edición y sin duda hubiese sido muy útil que aceptase ser consultado, pero esto no ocurrió. El editor descubrió las ya mencionadas inconsistencias de la mecanografía y corrigió las más notorias. No todas, sin embargo.

Nuestro trabajo ha consistido en unificar los criterios discrepantes utilizados en el «original» en materia de puntuación y signos que deberían acotar al narrador y los distintos personajes, así como en los bandos y agrupamiento de versos cuando de la transcripción de canciones se trata. Las expresiones entrecomilladas se sistematizaron, así como las mayúsculas en los sobrenombres de ciertos personajes. Es decir, un cuidado de edición muy detenido, que pudo hacerse antes. No podemos ahora preguntar nada a Rulfo y podrían despertarse algunas inquietudes en el lector atento. También las hemos experimentado nosotros... limitándonos a ello. Nuestras inferencias no llegan nunca muy lejos y el siguiente ejemplo muestra cómo hemos procedido en un caso que propicia la confusión. Se trata del diálogo entre el barrendero de un palenque y Dionisio Pinzón. Primero copiamos aquí, con todas sus características, el «original» mecanográfico (es decir, la transcripción del original perdido de Rulfo realizada por la oficina de Barbachano):

*Trai usted gallo pa'toparle a cualquiera, amigo.*

*Responde. Si...Sabe responder—fué la respuesta de Dionisio Pinzón que salió en busca de su «padrino». Lo encontró en la cantina.*

Este mismo texto aparece así en la transcripción publicada en 1980:

*—Trai usted gallo pa' toparle a cualquiera, amigo.*

*Responde:*

*—Sí... Sabe responder —fue la respuesta de Dionisio Pinzón que salió en busca de su «padrino». Lo encontró en la cantina.*

Y nuestra transcripción:

—*Trai usted gallo pa toparle a cualquiera, amigo. Responde.*

—*Sí... Sabe responder —fue la respuesta de Dionisio Pinzón, que salió en busca de su padrino. Lo encontró en la cantina.*

Un «original» con inconsistencias debe ser objeto, inevitablemente, de una buena revisión, y así se hizo en 1980. Muchas de las correcciones fueron acertadas y las hemos conservado. Otras no fueron advertidas y las hemos realizado ahora. El ejemplo citado muestra una corrección que no eliminó un error del «original», aunque una lectura cuidadosa puede fácilmente enmendarlo. Es lo que hicimos.

Esperamos que en un tiempo no muy lejano pueda aparecer el estudio completo que merece el tema de la relaciones de Juan Rulfo con el cine. Mientras tanto consideramos oportuno ofrecer, en esta misma edición, la transcripción realizada con extremo rigor por el joven poeta y estudioso irlandés Dylan Brennan del texto de Rulfo leído por Jaime Sabines en *La fórmula secreta*, la excepcional película de Rubén Gámez estrenada en 1965 y cuya importancia en la historia del cine mexicano recibe cada vez más el reconocimiento debido.

FUNDACIÓN JUAN RULFO

## VALORACIÓN LITERARIA DE LA NOVELA *EL GALLO DE ORO*

**L**A PUBLICACIÓN, EN marzo de 1980, de *El gallo de oro* fue un acontecimiento literario mucho menos celebrado de lo que cabía esperar, si se tienen en cuenta las expectativas que el propio autor había ido alimentando sobre nuevos textos que estaba escribiendo y que vendrían a paliar el ya largo silencio mantenido desde la publicación de *Pedro Páramo*. Más bien, el sentimiento de los lectores fue de decepción, pues lo que se ofrecía era «el argumento inédito» (en palabras de Jorge Ayala, editor del libro; p. 13) que Rulfo había escrito para una película del mismo título, filmada en 1964, y, por lo tanto, solo se trataba de recuperar un texto antiguo del escritor que, en principio, ni siquiera era propiamente un texto literario.

Con la perspectiva que da el paso del tiempo, hoy se puede considerar que el planteamiento de la edición de 1980 no fue muy acertado, pues, al vincular la obra a un proyecto cinematográfico y publicarla junto a otros textos del autor —estos sí, guiones y argumentos para el cine—, se la marginaba del ámbito literario. Por otro lado, la aparente desvinculación de Rulfo respecto a la edición no hizo sino añadir más incertidumbre: ¿se trataba de un texto para el cine sin aspiraciones literarias? (la contraportada de la edición de 1980 iba en esta línea: «Prolongaciones, dimensiones insospechadas, acaso nueva luz sobre la obra literaria del autor»). Además,

el hecho de que fuese una obra escrita hacía muchos años, sin que mediase una corrección posterior que significase una voluntad clara por parte de Rulfo de editar la obra como texto literario, la situaba en esa clara posición de marginalidad.

A pesar de que la edición de 1980 insistía en el carácter no literario de *El gallo de oro* («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», p. 14), toda la crítica, sin excepciones, ha considerado que se trata de un texto literario —novela, novela corta o relato— que debe analizarse al margen de su funcionalidad con los proyectos cinematográficos a los que dio origen. Del mismo modo, la crítica ha establecido que se trata de una obra relevante desde la perspectiva de la valoración literaria, aunque no alcanzaría la calidad literaria de la obra consagrada de Rulfo al carecer de su misma precisión estilística y formal. Mi opinión es que, al margen de algunas carencias estilísticas (explicables), la novela *El gallo de oro* debe ser situada al mismo nivel que *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

## HISTORIA TEXTUAL

Las primeras noticias sobre *El gallo de oro* se remontan a 1956. Gracias a dos textos periodísticos<sup>[5]</sup>, que se conservan en el archivo hemerográfico del escritor, conocemos que Rulfo ya había iniciado ese proyecto en dicho año. En unas declaraciones publicadas en la prensa del 10 de octubre de 1956, Sergio Kogan, productor de *La Escondida*<sup>[6]</sup> manifiesta sus quejas ante la ausencia de buenos guiones y directores cinematográficos mexicanos, y señala:

Ahora bien, una verdadera buena historia no la he tenido sino hasta hace unos cuantos días. Se trata de un relato especialmente escrito para cine por Juan Rulfo, titulado *El Gallo Dorado*.

Un comentarista alude nuevamente en la prensa a este tema el 24 de octubre de 1956, mencionando posibles protagonistas y ambientación de la película, así como que su director será Roberto Gavaldón:

Bueno es el argumento de *El Gallo de Oro*, que Kogan prepara. El personaje masculino está destinado a Pedro Armendáriz —un señor papel— y para el femenino, el problema será grande, pues tiene que ser una cancionista tipo Lola Beltrán, pero con más calidad artística. Si la encuentran habrán hecho un verdadero hallazgo. No deja de gustarles como entre las posibles, Katy Jurado. Pero en fin, nada hay. Dirigirá Roberto Gavaldón, que puede lograr algo de concurso. Las riñas de gallos, la Feria de San Marcos con su juego y los caracteres de los personajes estelares, son como para pensar en el éxito imperecedero.

No parece probable que en esta fecha Rulfo hubiese escrito el texto que conocemos, pero llaman la atención los detalles descritos en la crónica periodística ya que anticipan con mucha exactitud la ambientación de *El gallo de oro*. Lo que sí parece quedar claro es que, desde su origen, existió el proyecto cinematográfico. Si Rulfo tuvo presente esta cuestión a la hora de escribir la historia o, simplemente, escribió una novela, pensando en su posterior adaptación al cine, es un aspecto difícil de saber. Las manifestaciones de Rulfo que se citan a continuación hacen pensar en esa última posibilidad, ya que, de hecho, su texto solo puede ser calificado de «novela».

No conocemos el periodo de tiempo en el que Rulfo redactó la novela, pero es posible que no la terminase hasta finales del año 1958 (Rulfo mencionó que la escribió «años más tarde» de *Pedro Páramo*<sup>[7]</sup>). El texto que ahora se edita, revisado y corregido, fue ya utilizado en la edición de 1980. No es el original escrito por Rulfo (cuya existencia se desconoce) sino una copia que, posiblemente, realizó la productora cinematográfica que, años más tarde, en 1964, filmaría la película. Desconocemos también por qué se hizo dicha copia<sup>[8]</sup> que, por razones obvias, debe ser considerada como el «original» de *El gallo de oro*. En su portada consta lo siguiente:

«EL GALLO DE ORO» / DE / JUAN RULFO / Registrado en la Sección de Autores y Adaptadores del S. T. P. C. de la R. M., bajo el número 5983, en México, D. F., a 9 de Enero de 1959<sup>[9]</sup>.

Tenemos, pues, constancia de que al comenzar el año 1959 la obra estaba terminada y que no sufrió modificaciones posteriores. Dicha fecha queda ratificada por un documento aportado por Vital (2004: 160) que informa sobre la solicitud que hizo Rulfo de una beca Guggenheim, fechada el 14 de febrero de 1968, en la que el solicitante informa de sus méritos:

*El gallo de oro*. Novela. 1959. No se publicó por haberse utilizado como argumento para la película del mismo nombre.

Es importante observar que Rulfo la califica de «novela». En cambio, al referirse a continuación a *El despojo*, la tipifica como «novela corta». Otro texto de Rulfo, citado también por Vital (2004: 207), resulta interesante. Se trata de un «Documento de Juan Rulfo sobre su obra. Anexo a una carta dirigida a la Guggenheim Foundation el 21 de febrero de 1968», en el que hace un desgano recorrido por sus méritos. Allí, señala:

Otra novela, *El gallo de oro*, escrita años más tarde (se refiere Rulfo a *Pedro Páramo*), no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine. Dicha obra, al igual que las anteriores, no estaba escrita con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como *script* y ya no me fue fácil reconstruirla.

Igualmente, otros testimonios de Rulfo recogidos en conversaciones y entrevistas con diversos críticos son coincidentes con los ya mostrados. José Emilio Pacheco en una entrevista publicada el 20 de julio de 1959 ofrece la siguiente información (Pacheco, 1959: 3; también recoge esta cita Carrillo, 2007: 242):

*El gallo de oro*, novela inédita que convertí en guión de una película que producirá Manuel Barbachano Ponce.

Luis Leal (1980) informa de una conversación con Rulfo que tuvo lugar el 15 de junio de 1962, aportando el siguiente testimonio (citado también por Ezquerro, 1992: 685):

Esa novela (*El gallero*, no *El gallo de oro*) la terminé, pero no la publiqué porque me pidieron un *script* cinematográfico y como la obra tenía muchos elementos folklóricos, 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.

De todas estas informaciones de Rulfo se obtienen algunas conclusiones: Siempre habla de una «novela» como un texto independiente y previo al guión cinematográfico que él mismo escribiría. Ese guión vuelve a Rulfo, que no se siente con fuerzas para rehacer la novela. El texto que conocemos a partir de la edición de 1980, el mismo de la copia de 1959, no es, evidentemente, el guión o *script* que Rulfo dice haber escrito, sino la versión terminada de la novela sobre la que realizaría ese guión del que no existe más noticia que su testimonio. Todo parece indicar que Rulfo entregó la versión original a la productora cinematográfica, que realizó la copia de 1959, sin que ni original ni copia volviesen a sus manos (afirmación de 1968). En cambio, sí dice que se le devuelve el guión que él mismo también realizó (texto del que nada sabemos). En definitiva, cuando habla de la destrucción del material artístico se refiere al supuesto guión, pero no al texto que conocemos, que sería la versión original que contendría ese material artístico<sup>[10]</sup>. ¿Esa versión original puede considerarse como la definitiva que el escritor hubiese presentado para su publicación? No lo podemos saber, pero el texto ofrece una indudable calidad que permite opinar que sí pudo considerarla como la versión definitiva. En todo caso, el

hecho de que al publicarla en 1980 no introdujese cambios indica que no se sintió motivado para corregir un texto escrito hacía más de veinte años y, probablemente, permitió su edición al aparecer en una colección dedicada al cine, forma en la que Rulfo marginó esta novela del resto de su obra literaria. Es seguro que Rulfo, si hubiese publicado esta novela en 1959, habría realizado correcciones, dado que conocemos su proceder minucioso e inconformista, buscando siempre la perfección (ejemplificado en las múltiples variantes de *Pedro Páramo* y en las diversas versiones de algunos cuentos). Sin embargo, esta constatación no debe llevarnos al error de considerar a *El gallo de oro* como un texto menos cuidado que el resto de su obra literaria.

En los apartados siguientes de esta introducción se hace un análisis de *El gallo de oro*. Me refiero siempre a esta obra con el calificativo de «novela», tal como la denomina Rulfo, frente a la habitual definición de «novela corta» por parte de la crítica. Es indudable que esta denominación conlleva una consideración de obra menor en relación al término novela. Es discutible, por otro lado, que la extensión de la obra —único criterio real de diferenciación— sea en este caso un elemento definitorio.

## EL MUNDO DE *EL GALLO DE ORO*

Rulfo vuelve a deambular por el mundo rural de sus obras anteriores para contarnos la vida de un personaje que, de mano de la suerte, pasa de la pobreza a la riqueza. Una historia aparentemente sencilla, no exenta de tópicos, pero que irá revelando un mundo complejo, lleno de símbolos. Tres líneas narrativas se irán entrelazando: el relato de la ambición de Dionisio Pinzón, protagonista de la novela, su relación de pareja con Bernarda Cutiño, llamada «La Caponera», y la historia de un ambiente rural en su faceta festiva de peleas de gallos y juegos de cartas. El azar y la suerte resultan determinantes a nivel temático. Son elementos que marcan el ritmo de los acontecimientos y que acaban decidiendo el destino de los personajes. Rulfo supo reflejar muy bien el simbolismo del azar (el

componente azaroso de la vida) a través de una historia que se relata mediante dualidades, como si se tratase de una partida de dados. El destino de Dionisio, puesto en manos del azar, condicionará también el del resto de los personajes con los que se relaciona. La primera dualidad se establece entre Dionisio y Secundino Colmenero. La pobreza del primero —pregonero y gritón de palenque— contrasta con la riqueza de Secundino, «el hombre más rico del pueblo». Pero cuando la suerte cambia la vida de Dionisio, entonces él será el rico y Secundino, arruinado, se convertirá en su gallero. 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 gana en el juego a Lorenzo su hacienda. La tercera dualidad es la de Dionisio-Bernarda. Esta relación, la más importante de la obra, tiene más matices. Por un lado, se parte de una situación inicial en la 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 ser la dominada. Este sistema dual se extenderá, además de a las relaciones del protagonista con otros personajes, a su propia evolución como personaje. La dualidad marcará toda su existencia: pobreza frente a riqueza, 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 (su vida de feria en feria) y sedentarismo (su aislamiento en la hacienda de Santa Gertrudis), su honestidad inicial en las peleas de gallos y su aceptación posterior de las trampas. Dualidades que se manifiestan también en otros múltiples detalles.

## 1. Ambientación

La historia del protagonista está íntimamente relacionada con dos motivos que adquieren un relieve especial en la novela: las peleas de gallos y los

juegos de cartas. Vuelve Rulfo a situar la narración en ese ambiente rural que resulta definitorio del conjunto de su obra literaria, pero ciñéndose a esos motivos festivos, lo que, a primera vista, parece marcar una diferencia sustancial con el ambiente opresivo presente en «Luvina» o en *Pedro Páramo*. Si, por una parte, es cierto que el detenimiento en la descripción de las peleas de gallos, en las letras de las canciones que canta La Caponera o en los avatares de los juegos de cartas crean una ambientación distendida y festiva, no debe olvidarse, por otro lado, que la historia de los protagonistas tiene tintes dramáticos. Teniendo presente este último aspecto, sí es preciso señalar que Rulfo concedió a la descripción ambiental un espacio generoso, lo que contrasta con la carencia descriptiva de sus anteriores obras, justificada y valorada por la crítica como un elemento clave de la intensidad narrativa de su literatura. ¿Se trataba, pues, de un elemento accesorio, de una concesión a un tipo de lector más superficial, de un extraño regreso a una literatura convencionalmente regionalista? Todo ello parecería impropio de un escritor que, casualmente, se había distinguido por clausurar esa narrativa regionalista, adoptando técnicas nuevas que se convertirían en modélicas para las siguientes generaciones de escritores. Lo que ocurre es que esa ambientación no es un elemento prescindible, un «adorno» de la historia, sino el eje argumental en el que convergen las acciones de todos los personajes de la novela.

Los nombres de los lugares donde se sitúa la acción de *El gallo de oro*, Zacatecas, Aguascalientes, Cuquío, Tlaquepaque, recrean el localismo de sus narraciones anteriores. Al lector se le darán pocas explicaciones complementarias de una realidad que desconoce, exigiéndosele el esfuerzo de penetrar en un mundo en el que él es un intruso. Se trata de un 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. Así, el narrador irá citando distintas clases de gallos sin que especifique, normalmente, a qué se deben sus características, como si su narración fuese dirigida a alguien de su entorno. Un gallo podrá ser un «cocolote», «alza pelos», «retinto», «capulín», de «Brava Ley o de Ley Suprema», «rabón», «búlique gambeteador», «giro» o «reguindón», o el

gallo podrá tener «la golilla engrifada» y «alzar escobeta», o se utilizarán expresiones particulares de ese mundo de las peleas de gallos como «clavó el pico», «lo inscribió para la “Mochiller”» o «las cañas pisando macizo». La primera parte de la novela convierte a las peleas de gallos en el núcleo narrativo a través del que se desarrolla la acción de los personajes. Algo similar 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. También en este caso se utilizan los mismos recursos: los nombres de los juegos, «Se jugaba Brisca, Conquián, Siete y Medio y Paco» o «Malilla»; términos del juego como «tallador», «parche», «albur», «montero», o frases en argot como «¡Gana el seis con “vieja”!».

## 2. El tema de la suerte

Todo cambia para Dionisio Pinzón cuando recibe un gallo dorado moribundo. A partir de ese momento se enriquecerá o perderá su dinero siguiendo los vaivenes del azar que rige las peleas de gallos y las partidas de cartas. Pero si Dionisio ha dejado su vida en manos de la suerte, esta adquiere una categoría mítica a través de la figura de Bernarda, «mi piedra imán», tal como la llama Dionisio, y tal aspecto se va haciendo más evidente a medida que avanza la narración: «Parecía como si la unión de él con La Caponera le hubiera afirmado la suerte», hasta quedar plenamente patente en las airadas palabras de Lorenzo cuando ha perdido toda su hacienda: «¡Es a esta inmundada bruja a quien le debes todo!». Rulfo se ha sentido subyugado por esa fuerza ilógica y no ha escatimado alusiones a ella. Una de las descripciones más impactantes es 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»<sup>[11]</sup>.

¿Qué interpretación se puede dar a este tema que resulta ser eje vertebral de la novela? Podría pensarse que Rulfo se dejó llevar del propio ambiente festivo que describe y que carece de trascendencia, siendo un

elemento de ambientación. La dimensión mítica de la suerte que representa el personaje de Bernarda desmiente esa valoración. Rulfo trata el tema de la suerte desde dos perspectivas que aportan una dimensión simbólica a un tema que en otra historia no hubiera pasado de ser costumbrista. Por un lado, la suerte presenta un rasgo de excepcionalidad, ya que las situaciones que se narran sobrepasan los criterios realistas. Que un personaje como Dionisio pueda tener suerte con su gallo dorado entra dentro de la normalidad, pero que, sucesivamente, se enriquezca y vuelva a perderlo todo, no parece algo demasiado realista. Si añadimos que esta situación se repite en otros personajes como Secundino Colmenero y Lorenzo Benavides, se ratifica que Rulfo ha tratado el tema de la suerte con criterios no realistas. A esa misma conclusión se llega al analizar la figura de Bernarda, desde su función mítica. En este caso el lector debe aceptar algo tan poco realista como es que gozar de su compañía equivale a tener siempre suerte en los juegos de azar. Además, nuevamente, las situaciones en las que su función mítica se hace presente tienen un carácter extraordinario: una partida de cartas hace que Lorenzo Benavides pierda su hacienda y demás posesiones. Otra partida de cartas hace que, en minutos, Dionisio pierda el sinnúmero de posesiones que ha ido acumulando en los últimos años. Y todo, bajo el influjo mágico de Bernarda. Cabe añadir que, en el aspecto técnico, esta superación de la narrativa realista es similar a la llevada a cabo en *Pedro Páramo*, independientemente de las diferencias temáticas y de que, en ambos casos, nos encontramos ante relatos que deben valorarse desde una perspectiva simbólica.

### 3. Los temas habituales de la narrativa de Rulfo

Otros aspectos marcan la personalidad de los personajes y nos acercan a los grandes temas de Rulfo. El tema de la soledad, particularmente visible en la última partida de cartas de Dionisio, en la que simbólicamente se va quedando sin contrincantes, punto final de una soledad en la que el personaje se ha ido sumiendo tiempo atrás. El ambiente ha ido variando a lo largo del relato: de los cantos y alegría que eran las señas de identidad del mundo de los palenques se ha pasado al salón oscuro de la solitaria casa de Santa Gertrudis, donde los personajes se aíslan del mundo exterior durante

días. El suicidio de Dionisio, acompañado únicamente del ataúd, representa el punto final de una soledad fruto de su incomunicación con los demás y, de manera particular, con Bernarda, símbolo de la comunicación y sometida al papel de objeto distante y sin vida. No menos importante es la presencia del tema de la soledad en el personaje de Bernarda, en sus años de reclusión en Santa Gertrudis y, aunque con menor relieve, también está presente en el final de la historia de Lorenzo Benavides.

Otro de los temas resaltado en la novela tiene también gran importancia en la obra anterior de Rulfo. Es el tema de la madre, refugio al que acuden esos hijos desamparados que suelen ser los personajes de las narraciones de Rulfo, ejemplificados en el personaje de Juan Preciado, en *Pedro Páramo*. En el trasfondo del tema aparece un mito cultural mexicano bien definido, aunque tal vez recordado en exceso, el del sentimiento de orfandad del mexicano, en su dualidad filial entre la Malinche y la Virgen de Guadalupe. Es notoria la abundancia de personajes femeninos que aparecen en la obra de Rulfo con 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: el primero, cuando su madre muere, todavía en el inicio de la novela, y el desamparo en que queda Dionisio se transforma en odio hacia San Miguel del Milagro. 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 este 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, su sentimiento de orfandad: 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, muestra la importancia de este símbolo.

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». Dionisio, «la cara endurecida y con gesto rencoroso, se juró a sí mismo que jamás él ni ninguno de los suyos volvería a pasar hambres...». Un equívoco similar se produce en *Pedro Páramo*. Inconcebiblemente, las gentes que acuden a Comala atraídas 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» (Rulfo, 2002: 171). Pedro Páramo tiene poder, en efecto, para ocasionar la ruina 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 saludarlo los trató con evidente desprecio». Este tema, al igual 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: más allá de las diferencias argumentales, 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 similitudes. La figura de Dionisio Pinzón se crea en cierta medida siguiendo el modelo de Pedro Páramo: no solo es el tema de la venganza el que les une, también coinciden en el carácter ambicioso y orgulloso, y en que ambos consiguen, mediante la riqueza, imponerse a los demás.

Relaciones de menor importancia, pero que confirman la unidad de esta novela 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» (Rulfo, 2002: 171); 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*. La miseria en que los personajes de Rulfo se ven sumidos queda ejemplificada en la frase de *El gallo de oro* «sin tener ni con qué comprar un cajón para enterrarla» y en la similar de *Pedro Páramo*: «Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta» (Rulfo, 2002: 175). La esperanza que Dionisio ha puesto en su gallo, «bajo el brazo encogido, cobijándolo del aire y del frío, su gallo dorado», 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: «Él se la acomoda debajo del brazo y le sopla el aire caliente de su boca». Son datos muy concretos, pero, por ello mismo, muy significativos de la unidad que rige la obra de Rulfo.

#### 4. Bernarda, «La Caponera»

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 en *Pedro Páramo* se aprecia en Bernarda, incluso existe una relación entre ambas: las dos son símbolo de vida. Si, por una parte, tal como se ha señalado, Bernarda tiene una función mítica relacionada con el tema de la suerte, ese simbolismo que la relaciona con la vida se hace patente en toda la novela. En este sentido, existe un notable paralelismo con Susana San Juan. Frente a tantos personajes femeninos caracterizados por sus oscuros rebozos, Susana y Bernarda fueron imaginadas por Rulfo luminosas y llenas de color, especialmente Bernarda, en cuyo retrato físico se detuvo Rulfo más que en ningún otro personaje. También es cierto que entre ambos personajes hay muchas diferencias. Por ejemplo, Susana es un personaje que vive recluso en su habitación, suplantando la realidad que la rodea mediante los recuerdos de un mundo interiorizado y, en cambio, Bernarda disfruta de una realidad que comparte con los demás, en actitud lúdica y positiva.

## TÉCNICAS NARRATIVAS

### 1. El papel del narrador

*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»—, 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, 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 este, cuando narra un hecho, lo tiene que hacer desde una perspectiva de tiempo pasado. Frases

como «Ahora estaba allí esperando que le sirvieran de cenar» 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. Habría que considerar que la narración básica se realiza desde la tercera persona, pero tan cercana a los personajes y hechos narrados que, en varias ocasiones, se transforma en una primera persona. Este hecho justifica el uso de un lenguaje idéntico al 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 la frecuente utilización de giros lingüísticos y descripciones de fuerte sabor coloquial como «Y allí lo teníamos», «Quién sabe por qué pueblos andaría durante algún tiempo», «Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocimos en San Miguel del Milagro», «Por otra parte, no está por demás decir», «pues ni quién se imaginara que se iba a acumular tamaña concurrencia», «Entretanto, La Caponera se vivía aguardando el regreso de Dionisio Pinzón», «no había logrado enderezar cabeza», «No se habían vuelto a ver desde los mentados días de Tlaquepaque», «Y de allí pa'l real», «gente que se vivía ahorrando su dinerito». Rulfo logra con esta técnica narrativa acercar al lector al mundo narrado al evitar el distanciamiento que supone la presencia de un narrador convencional en tercera persona.

## 2. La estructura

No presenta *El gallo de oro* la dificultad estructural de *Pedro Páramo*, aunque ofrece una notable similitud en su composición al prescindir de capítulos convencionales y dividir el texto en partes tipográficamente separadas por un espacio en blanco. Sin embargo, la coincidencia es más superficial que profunda, dado que el carácter fragmentario de *Pedro Páramo*, justificado por la utilización de dos niveles narrativos y los

constantes saltos cronológicos, no aparece en *El gallo de oro*. Más que de «fragmentos» convendría hablar en esta novela de «secuencias» o «escenas» en las que se narran los diversos episodios que conforman la «historia» en su conjunto. El modelo hay que buscarlo en cuentos como «El Llano en llamas», en el que las diversas secuencias siguen el orden cronológico habitual de una narración. Se trata, pues, de una estructura «clásica», adaptada a una historia que no requería, tal como Rulfo la planteó, del experimentalismo de algunos cuentos y de *Pedro Páramo*.

La novela se divide en diecisiete secuencias de extensión muy variable. 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) existencia o no de un corte temporal entre las secuencias correlativas. La primera secuencia 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 años». A partir de ese momento y hasta el final, las precisiones temporales que suelen aparecer al comienzo de las secuencias ayudan al narrador a situar la historia. En dos ocasiones esas alusiones temporales se refieren a un tiempo pasado. Significativamente, recrean un momento crucial en la vida de los dos protagonistas, el momento en que deciden casarse Dionisio y Bernarda (en la secuencia 10 desde el punto de vista de Dionisio y en las secuencias 14 y 15 desde la perspectiva de Bernarda). La ruptura de la linealidad narrativa proporciona a este episodio una singularidad que no tendría de haberse narrado en su momento cronológico.

Pero lo más llamativo desde el punto de vista estructural es su carácter circular. Como si de un símbolo se tratase, el anillo del palenque en que se celebran las peleas de gallos se convierte en la imagen de un espacio y de un tiempo repetido. Lugares que celebran sus fiestas, y a los que acuden los protagonistas, siempre idénticos y a los que solo parece diferenciar el nombre. Vidas e historias reiteradas a lo largo de los años. Es el caso de La Caponera, cantante de ferias como lo fue su madre y lo será su hija, Bernarda Pinzón. Es también el caso de Dionisio, pobre al comienzo de la

novela, rico después, y arruinado al final. Todo gira en *El gallo de oro*, en ese círculo que la suerte, la fortuna, parece decidir de forma arbitraria: si al comienzo de la novela Dionisio es el gallero del rico Secundino Colmenero, al final la situación se invierte, y lo mismo ocurre en el intercambio de papeles entre Lorenzo Benavides y Dionisio. La novela comienza con la palabra «Amanecía», y, en cierta medida, finaliza con la frase «Había amanecido», pues aunque no sean las últimas palabras, estas aparecen al inicio de la escena en que Dionisio perderá toda su fortuna, lo que desencadena el final de la historia. La estructura circular es característica en la narrativa de Rulfo y simboliza una concepción de la realidad histórica que encontramos también en sus textos de tipo histórico y en su trabajo fotográfico: su profundo compromiso con la humanidad doliente hace que su literatura tenga un fuerte tono de denuncia frente a la opresión, material y espiritual, ejercida de manera secular por minorías de poder. Su pesimismo en el futuro se ejemplifica en las historias que narra, en las que todo parece inmóvil, como si los cambios fueran imposibles: historias de estructura circular que muestran un tiempo detenido o ese «no tiempo» que alcanza su máxima expresión en *Pedro Páramo*. De la misma manera, *El gallo de oro* debe interpretarse en el contexto del resto de la narrativa de Rulfo y de sus planteamientos ideológicos. La última secuencia de la novela nos muestra a Bernarda Pinzón iniciando su carrera de cantante en un tablado de una plaza de gallos. Como si de un tiempo cíclico se tratase, todo vuelve a iniciarse, en el mismo contexto del inicio de la novela. ¿Una visión pesimista de un mundo festivo, aparentemente superficial? En una de sus últimas entrevistas Rulfo utilizó la imagen de la vida como una especie de rueda de la fortuna, aspecto que resulta esencial en el planteamiento ideológico de *El gallo de oro* y que, igualmente, se refleja en esa estructura circular:

(...) los premios son como el azar. Están girando siempre en la rueda de la vida; a algunos les toca, a otros, no. Y en esa rueda uno siempre está en el centro, y alrededor suyo siempre están girando la vida, la muerte, la salud, la enfermedad, el azar, el infortunio y la felicidad, que alternativamente se acercan a uno. Pero lo único

inexorable de esta especie de serpiente que se muerde la cola es la vida y la muerte<sup>[12]</sup>.

## *EL GALLO DE ORO* TRASCENDIDO

En el año 2000 una productora de la televisión colombiana se inspiró en la novela de Rulfo para realizar una telenovela que se emitió con éxito en su país y que también fue vista al año siguiente en México, Perú y, probablemente, en otros países hispanoamericanos. Su título fue *La Caponera* y a los personajes principales de la novela —Dionisio, Bernarda, Lorenzo— se añadían otros varios de nueva invención. La menciono porque, aunque la telenovela nada tiene que ver con la obra de Rulfo (es una típica telenovela, especialmente creada para el lucimiento de la bella cantante que la protagoniza), pone de manifiesto el impacto de *El gallo de oro* como expresión de unos valores populares, muchas veces menospreciados por las clases cultas. No resultaba fácil el tratamiento literario de esa que puede denominarse «cultura popular». Traspasar la frontera del costumbrismo que la caracteriza suponía un verdadero reto, porque la historia que Rulfo narraba entraba de lleno en ese mundo popular de las rancheras, de los palenques, de las peleas de gallos, de las partidas de cartas. ¿Cómo era posible que Rulfo, que había llegado a expresar la profundidad de la soledad y del desamparo del hombre, se sintiera interesado en estos temas superficiales? Pues porque tal vez no eran tan superficiales como parecían o porque se podían plantear desde posiciones distintas de las habituales. Si la fiesta era la excepción, la válvula de escape del día a día, tal vez admitía un tratamiento más profundo como expresión de una filosofía vital que no era distinta de la empleada por Rulfo en sus otros textos literarios. Desde esta perspectiva, *El gallo de oro* cobra otra dimensión porque la anécdota de la fiesta se diluye en el dramatismo de los personajes, cuyas historias comprendemos que no difieren de las del resto de personajes rulfianos. Su fracaso vuelve a recordarnos a los lectores la

pesimista visión que Rulfo tuvo de la realidad y nos confirma que *El gallo de oro* se integra plenamente en el contexto del resto de su obra literaria.

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO

## BIBLIOGRAFÍA

- Arizmendi Domínguez, Marta Elia (2004), «El azar en *El gallo de oro* de Juan Rulfo», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, IX, pp. 129-137.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2007), «*El gallo de oro*: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas», en Pol Popovic y Fidel Chávez (eds.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, México, Siglo XXI, pp. 241-258.
- Ezquerro, Milagros (1992), «*El gallo de oro* o el texto enterrado», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, ed. de Claude Fell, Madrid, C. S. I. C. (Colección Archivos, 17), pp. 683-697.
- García Márquez, Gabriel (1980), «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en *Juan Rulfo, homenaje nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 12.
- González Boixo, José Carlos (1986), «*El gallo de oro* y otros textos marginados de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, 135-136, pp. 489-505.
- Leal, Luis (1980), «*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guión o novela?», *Foro Literario*, 7-8, vol. IV, año IV, Montevideo, 1980, pp. 32-36.
- (1981), «*El gallo de oro* y otros textos de Juan Rulfo», en *Los mundos de Juan Rulfo*, INTI, *Revista de Literatura Hispánica*, 13-14, pp. 103-110.
- Pacheco, José Emilio (1959), «Imagen de Juan Rulfo», *México en la Cultura*, 540, 19 de julio, p. 3.

Ruffinelli, Jorge (1980), «*El gallo de oro* o los reveses de la fortuna», en su libro *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 55-65.

Rulfo, Juan (1980), *El gallo de oro y otros textos para cine*, Presentación de Jorge Ayala Blanco, México, ERA.

————— (2002), *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra.

Vital, Alberto (2004), *Noticias sobre Juan Rulfo*, México, Editorial RM.

## «TEXTO PARA CINE»: *EL GALLO DE ORO* EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE JUAN RULFO

«JUAN RULFO», me enseñó un profesor en la universidad a mediados de la década de los 1980, «es el creador de apenas dos volúmenes breves de ficción». Esta declaración errónea que aprendí hace más de veinte años y que sigo escuchando y leyendo con regularidad parece haber sido adoptada como ley inviolable por muchos lectores profesionales y aficionados. La afirmación desatiende la valiosa contribución de Rulfo al campo de la imagen visual en el cine y la fotografía, e ignora la existencia de una novela corta —*El gallo de oro*— que frecuentemente y sin justificación ha sido marginada de la *oeuvre* literaria del escritor jalisciense. Muchos de los periodistas y académicos que entrevistaron a Rulfo en los largos años posteriores a la publicación de *El Llano en llamas* en 1953 y *Pedro Páramo* en 1955 pidieron informes al escritor sobre su siguiente proyecto. Rulfo no publicaría una nueva obra hasta 1980, cuando salieron dos libros suyos. El segundo de los dos títulos, *Juan Rulfo: homenaje nacional*<sup>[13]</sup>, apareció en septiembre y reunió por primera vez en forma de libro una selección de las fotografías del escritor. El volumen se publicó de manera paralela a la exposición de algunas de sus imágenes que se celebró en el Palacio de Bellas Artes y que sirvió para dar a conocer que Rulfo, quien había tomado en serio el arte fotográfico desde

los años cuarenta y cincuenta, era una figura importante de la fotografía nacional.

Unos meses antes, en marzo del mismo año de 1980, se había publicado *El gallo de oro y otros textos para cine*<sup>[14]</sup>. Esta colección consistía en la novela homónima y dos obras breves —«El despojo» y «La fórmula secreta»— que Rulfo había escrito para amigos cineastas que le pidieron textos para sus cortometrajes. La edición incluía además una selección de imágenes, una nota aclaratoria sobre «La fórmula secreta», una filmografía rulfiana y una presentación y notas de Jorge Ayala Blanco, quien se había encargado de la publicación. A pesar del extremo interés en nuevos textos narrativos de Juan Rulfo y el intervalo de veinticinco años entre la publicación de *Pedro Páramo* y la de *El gallo de oro*, esta segunda novela edita del escritor jalisciense no logró inspirar al público ni a los críticos.

La marginación de *El gallo de oro* en la bitácora rulfiana ha sido un tema recurrente en los pocos estudios serios que se han publicado sobre ese texto, cuyos autores han ofrecido una variedad de teorías para explicar la recepción ambivalente de la obra. José Carlos González Boixo ha anotado, por ejemplo, la escasa distribución de que gozó la primera edición del texto y la reacción tibia que parecía tener Rulfo hacia su nueva obra. «El propio autor», añadió González Boixo, «se ha encargado, a la menor referencia que se le ha hecho sobre esta obra, de infravalorarla, como si hubiese deseado su no publicación»<sup>[15]</sup>. Otros periodistas y estudiosos han señalado —a menudo equivocadamente— la novedad de un texto que para muchos lectores parecía tan diferente de la ficción que habían conocido en *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. La teoría que parece haber sido aceptada casi universalmente, sin embargo, atribuye gran parte del olvido en que cayó *El gallo de oro* a una asociación nociva con el cine. En el momento de su publicación, según esta perspectiva, *El gallo de oro* no se evaluó seriamente como texto literario. Más bien se le vio relacionado íntimamente con la problemática adaptación fílmica que Roberto Gavaldón había hecho de la obra dieciséis años antes (*El gallo de oro*, 1964) y con una filmografía que muchos, en 1980, consideraban mediocre. No obstante, la mayor desventura de la edición que preparó Jorge Ayala Blanco en 1980 parece haber sido la clasificación inoportuna que recibió *El gallo de oro* de «texto para cine».

Los mejores estudios que se han hecho hasta la fecha sobre *El gallo de oro* tienen en común un deseo de aclarar la confusión genérica que surgió con la publicación de esta novela. La obligación que sienten tantos estudiosos de defender la filiación literaria de *El gallo de oro* atestigua que su identificación como texto fílmico habría sido ubicua y dañina. *El gallo de oro*, como declaran enfáticamente tantos investigadores, no es un guión ni un argumento cinematográfico. No contiene las indicaciones técnicas que típicamente se asocian con los textos escritos para el cine, mientras su estructura es obviamente literaria, más que fílmica<sup>[16]</sup>. Además, nos recuerdan como tiro de gracia varios de estos estudiosos, Juan Rulfo mismo, en una carta que escribió en 1968 para solicitar una beca de la Fundación Guggenheim, calificó a *El gallo de oro* no como texto cinematográfico sino como novela<sup>[17]</sup>. Los críticos que se han alistado a la defensa de la segunda novela edita de Juan Rulfo comparten la misma causa de librar a la obra de sus cadenas cinematográficas. El lector de *El gallo de oro*, como explica González Boixo en uno de los primeros estudios sobre la novela, «queda libre para considerar este texto con categoría literaria o no, una vez evitado *el prejuicio* de su dependencia con el cine»<sup>[18]</sup>.

Sin lugar a dudas, la defensa de la naturaleza literaria de *El gallo de oro* ha sido acertada, razonable y necesaria. Se ha equivocado, sin embargo, en su intento mal encaminado de divorciar la obra rulfiana de sus raíces cinematográficas. La verdad es que la existencia de *El gallo de oro* debe mucho al interés que Juan Rulfo tenía por el cine y a la asociación con la industria cinematográfica que iba desarrollando durante y poco después de su época de mayor actividad literaria en los años cuarenta y cincuenta, un período que resultó en la publicación de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. O sea, una reevaluación adecuada del valor de *El gallo de oro* y de su lugar dentro de la *oeuvre* de Juan Rulfo no debe desechar su vínculo con el cine en un intento —por más valioso que sea— de enfatizar sus cualidades literarias. En su filiación genérica, *El gallo de oro* no es un «texto para cine» y ha padecido un fenómeno de exclusión en gran parte por haber sido calificado de esa forma. Es, no obstante, un texto que goza de una profunda y valiosa asociación con el séptimo arte, un enlace que ofrece

otra perspectiva de la actividad creativa de un artista que en ningún momento quería limitarse a la narrativa literaria.

## LAS RAÍCES CINEMATOGRAFICAS DE *EL GALLO DE ORO*

Jorge Ayala Blanco propone en la presentación que escribió para *El gallo de oro y otros textos para cine* que Rulfo «presumiblemente» habría escrito el texto principal de esa colección «para el productor Manuel Barbachano Ponce [...] acaso a principios de los años sesenta»<sup>[19]</sup>. Esta declaración breve se ha repetido a menudo para definir el porqué y el cuándo Rulfo escribió su segunda novela y ambos detalles son importantes para entender la conexión que la obra tiene con el cine mexicano. Lamentablemente, Ayala Blanco no ofrece la fuente de su información y es seguro (como explicaré en un momento) que el influyente crítico fílmico se equivoca en cuanto a la época de redacción del texto rulfiano. ¿Habría errado también al declarar una relación entre *El gallo de oro* y el productor Barbachano? Eso sugiere precisamente Alberto Vital, autor de la mejor biografía de Rulfo que se haya escrito hasta la fecha. «Nada indica», asegura Vital, «que la segunda novela íntegra de Rulfo haya sido escrita por encargo de un productor, un director o un actor»<sup>[20]</sup>. Parece que Vital, que tantas veces como crítico ha enfatizado el interés considerable que Rulfo tenía por el cine como medio artístico, ha preferido avanzar con precaución en el caso del origen de *El gallo de oro*. Vital duda que el texto se escribiera para el cine y niega que pertenezca a cualquier género cinematográfico, y así espera defender mejor la filiación literaria de la obra. No obstante los recelos que expresa Vital, son significativos los datos que indican que Rulfo redactó *El gallo de oro* pensando en la posibilidad de utilizarla para el cine. La evidencia no se fundamenta tanto en la naturaleza del texto que, como han probado Vital y otros, es más bien literaria que fílmica. En cambio, se apoya en la historia personal de un escritor que siempre había mantenido una pasión por la imagen visual y que escribió *El gallo de oro* en una época

en que estaba explorando activamente nuevas oportunidades creativas en el séptimo arte.

Para mejor entender el importante lugar que *El gallo de oro* tiene en la producción artística de Juan Rulfo será necesario corregir la cronología de la obra que ofreció Ayala Blanco. El jalisciense no escribió su segunda novela edita al principio de los sesenta, como Ayala Blanco sugirió, sino unos años antes. Ni podemos aceptar la fecha que ofreció Rulfo en la solicitud que rellenoó para una beca Guggenheim. Por cierto, es probable que Rulfo haya apuntado 1959 como la fecha de *El gallo de oro* en ese documento por ser ese el año, según Alberto Vital, en que el escritor entregó la obra al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana<sup>[21]</sup>. Vital usaría esta evidencia para declarar que «el texto debió escribirse en 1958»<sup>[22]</sup>. No obstante la afirmación de Vital, el jalisciense tiene que haber escrito *El gallo de oro* todavía antes. Aunque Roberto Gavaldón no llevaría su versión de *El gallo de oro* a la pantalla grande hasta 1964, los preparativos para esa adaptación ya se habían anunciado en octubre de 1956 (si no antes) en una entrevista que el periódico *Esto* hizo a Sergio Kogan, uno de los productores que había trabajado con Gavaldón (como director) y Manuel Barbachano (como productor) en la película *La Escondida*, que había salido unos meses antes. «Ahora bien», dice Kogan hablando de *El gallo de oro*, «una verdadera buena historia no la he tenido sino hasta hace unos cuantos días. Se trata de un relato especialmente escrito para cine por Juan Rulfo, titulado “El Gallo Dorado”»<sup>[23]</sup>.

La alusión tan temprana que hace Kogan a *El gallo de oro* es significativa. Primero, sugiere que Rulfo habría escrito la novela —o una versión de ella— mucho antes de lo que algunos habían pensado. Es probable, de hecho, que Rulfo empezara a redactar *El gallo de oro* en 1956, para acabarlo al año siguiente, como ha indicado Víctor Jiménez<sup>[24]</sup>. *El gallo de oro* se concibe, entonces, a mediados de la década de los cincuenta, una época importante en la vida creativa del joven escritor. Rulfo, que había ganado una fama casi repentina con la publicación de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, sentía cierta responsabilidad por continuar la innovación que había caracterizado sus primeras publicaciones y parece claro que el

autor ideó y redactó *El gallo de oro* en un momento en que buscaba nuevos retos artísticos. *El gallo de oro*, sin embargo, no igualaría la Complejidad narrativa de sus obras anteriores y muchos lectores han enfatizado las tendencias tradicionales de esta novela para distanciarla de la bitácora de la ficción rulfiana. Alberto Vital, quien ha alzado la voz más enérgica en defensa del valor literario de *El gallo de oro*, ha condenado en un estudio reciente la ineptitud de la crítica mexicana de la época que, según él, no supo contextualizar el lugar de la segunda novela de Rulfo<sup>[25]</sup>. Afirma Vital que *El gallo de oro* posee elementos creativos originales y que representa un claro intento del escritor por abarcar nuevos territorios como novelista. No obstante, la búsqueda de las raíces innovadoras de esta obra no debe limitarse a elementos literarios cuando el jalisciense, que era aficionado a muchas formas artísticas, demostraba un interés particular por las oportunidades que le presentaba el campo de la imagen visual. Por cierto, Rulfo emprendería en 1955 y 1956 (la misma época en que empieza a escribir *El gallo de oro*) un enredijo breve pero también intrigante con la industria cinematográfica de México, que prometía al escritor una nueva veta para explorar sus inquietudes creativas.

La atracción que Rulfo sentía por la imagen visual, como ya he mencionado, no nació después de la publicación de sus dos obras más famosas, sino mucho antes. Rulfo, que había sido durante años un aficionado de la fotografía, empezó a tomar imágenes a mediados de los años treinta y llegó a practicar esa forma artística seriamente durante su vida, especialmente en los años cuarenta y cincuenta. Aunque varias publicaciones recientes han hecho asequible buena parte del material fotográfico del escritor, la Fundación Juan Rulfo conserva miles de impresiones que aún no están disponibles al público. Pero el interés que Rulfo expresó por lo visual no se limitó a la fotografía. El jalisciense había sido, como ha aclarado su viuda, «un espectador consumado de cine»<sup>[26]</sup> y llegó a cultivar su pasión por la pantalla grande en los años cuarenta cuando, como ha indicado un crítico, logró «ser nombrado supervisor de las salas cinematográficas de la ciudad de Guadalajara, lo que le permite ver todas las películas que se exhiben en esa Capital»<sup>[27]</sup>. Lo seguro es que Rulfo estaba desarrollando su curiosidad por la fotografía y por el cine en

sus años (los cuarenta y cincuenta) más productivos como escritor, y las dos formas artísticas (la literaria y la visual) parecen haberse influido mutuamente. Algunos críticos, por ejemplo, han señalado la fascinación que Rulfo tenía por el séptimo arte al demostrar que el escritor concibió *Pedro Páramo* en términos visuales y que la realizó empleando múltiples técnicas filmicas<sup>[28]</sup>. Es la fama que recibió con la publicación de sus primeros dos libros a mediados de los cincuenta, sin embargo, lo que abrió al escritor una verdadera posibilidad de imaginar una carrera alternativa en el cine.

En los meses y años posteriores a la publicación de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* varios directores expresaron su deseo de llevar la narrativa rulfiana a la pantalla grande. Alfredo B. Crevenna fue el primero en hacerlo cuando filmó *Talpa* a finales de 1955. A Rulfo se le pagó muy poco por los derechos de este film, que se basa en su cuento homónimo, y el joven escritor no estuvo satisfecho con los resultados. Otra oportunidad de participar en la producción cinematográfica se le presentó el mismo año, en noviembre, cuando Rulfo viajó a la Hacienda de Soltepec en el estado de Tlaxcala para observar la filmación de *La Escondida*, una cinta en que participaban algunas de las figuras más importantes del cine mexicano de la época. Roberto Gavaldón era el director y Manuel Barbachano el productor. Gabriel Figueroa se encargó de la fotografía mientras Pedro Armendáriz y María Félix, entre otros, aparecían en el reparto. Rulfo llegó al set con su cámara personal en mano y pasó gran parte del tiempo documentando su experiencia en imágenes, muchas de las cuales se han hecho asequibles al público en exhibiciones y publicaciones de su obra fotográfica.

Rulfo no era el *stillman* oficial del proyecto, sin embargo, y su presencia durante la filmación de *La Escondida* tenía otro objetivo. Gavaldón había invitado al joven escritor para servir como asesor histórico de la cinta, cuya acción se ubica durante la Revolución. Aunque Rulfo no era una persona anónima durante el rodaje de la cinta, es posible, como he indicado en otro lugar, que al cumplir su responsabilidad de supervisión histórica el autor no haya sido una figura muy visible ni importante en el set<sup>[29]</sup>. Por cierto, el propósito verdadero de la presencia de Rulfo podría haber sido la intención de Gavaldón y de Barbachano (como sugirió Ayala Blanco) de congraciarse con un joven y talentoso autor y mejorar así sus posibilidades de filmar una

obra rulfiana en el futuro, algo que lograron los dos cuando trabajaron juntos para rodar la primera adaptación de *El gallo de oro* en 1964. No conozco ninguna fuente que describa cuándo empezó la relación creativa — ni la informal ni la legal— entre Gavaldón, Barbachano y Rulfo que resultaría eventualmente en la producción de *El gallo de oro*. El hecho de que Sergio Kogan (un productor secundario que trabajaba con Gavaldón y Barbachano en *La Escondida*) ya hubiera leído una versión (o tal vez un resumen) de *El gallo de oro* en 1956 sugiere que se había formalizado algún tipo de asociación ese año, si no antes. Indica además que es probable que Rulfo escribiese su segunda novela pensando que su obra —a pesar de tener una estructura literaria y no fílmica— iba a ser utilizada como argumento original para el desarrollo de un guión fílmico<sup>[30]</sup>.

Aunque la naciente carrera cinematográfica de Rulfo estuviera llena de posibilidades a finales de los cincuenta, el séptimo arte era una opción creativa que le sería siempre algo fortuita y accidentada. No obstante, entre los años de 1955 y 1964 (el período en que el autor está más directamente involucrado en el cine) Rulfo participaría de alguna forma en la producción de por lo menos ocho películas, una cantidad que nos muestra que no era pasajero el interés que tenía en sus opciones creativas dentro del cine. Se inicia la carrera fílmica de Rulfo en 1955, como ya he indicado, cuando Alfredo B. Crevenna filma la primera adaptación de un texto rulfiano (*Talpa*) y cuando el jalisciense estuvo con Roberto Gavaldón en el set de *La Escondida*. En los siguientes años Rulfo tendría contacto con otros directores que, como los primeros dos, querían contar con el apoyo del famoso escritor. En 1959, por ejemplo, Rulfo viajó al estado de Hidalgo con Antonio Reynoso para ayudar a su amigo en la filmación del cortometraje independiente *El despajo* (1960). Rulfo escribió los diálogos para el proyecto y sacó un número de *stills*, algunos de los cuales se encuentran entre las imágenes más reproducidas en exposiciones y publicaciones de la fotografía del escritor. Poco después, en 1961, el exiliado español Carlos Velo llevó al escritor al sur de Jalisco y a Colima para buscar localidades para la filmación de su adaptación de *Pedro Páramo* (que no saldría hasta 1966). Al año siguiente, Rulfo aparece como coguionista en los créditos de *Paloma herida* (1962) al lado de Emilio Fernández, aunque el escritor habló

muy poco de su colaboración con Fernández y negaba haber contribuido de forma significativa al proyecto<sup>[31]</sup>.

Es en el año de 1964, sin embargo, cuando la carrera cinematográfica de Rulfo llega a su cima y —con pocas excepciones— a su conclusión. En total Rulfo aparece en los créditos de tres cintas que llevan esa fecha como año de producción. Rubén Gámez utilizó un fragmento poético que escribió Rulfo para filmar *La fórmula secreta* mientras Roberto Gavaldón rodó *El gallo de oro*. La participación más inesperada de Rulfo pertenece también a este año tan activo, cuando Alberto Isaac pidió al jalisciense que interviniera en un proyecto fílmico, pero no como escritor. Isaac confió en varios de sus amigos famosos para filmar *En este pueblo no hay ladrones*, una película que se basaba en un texto de Gabriel García Márquez, quien ayudó con el guión y apareció en la cinta como actor secundario al lado de Alfonso Arau, Carlos Monsiváis, Arturo Ripstein, José Luis Cuevas y Luis Buñuel, entre otros. La actuación más asombrosa del film puede pertenecer, sin embargo, a Juan Rulfo, quien actuó como extra en una escena breve y con una pequeña parte hablada. A pesar de su actividad intensificada en el cine durante 1964, Rulfo ya se sentía frustrado con los resultados de muchas de las cintas que llevaban su nombre y, a propósito o no, el jalisciense disminuyó precipitadamente su involucramiento personal con la industria cinematográfica después de este año, cuando parece haber abandonado en gran parte sus aspiraciones fílmicas<sup>[32]</sup>. ¿Cómo explicar la desaparición de Rulfo del cine después de 1964? Sería difícil adivinar todas las motivaciones de un hombre que era tan solitario y hermético como Juan Rulfo. Lo seguro, no obstante, es que la experiencia negativa que el jalisciense tuvo con la primera versión fílmica que se hizo de *El gallo de oro* se encuentra profundamente entretejida en el asunto.

DOS ADAPTACIONES: *EL GALLO DE ORO* (1964) Y *EL IMPERIO DE LA FORTUNA* (1985)

*El gallo de oro* (1964) fue dirigida por Roberto Gavaldón y producida por Manuel Barbachano y CLASA Films Mundiales. Se rodó entre junio y julio de 1964 en los Estudios Churubusco y en varias locaciones del estado de Querétaro para estrenarse unos meses después, en diciembre. Gavaldón redactó el guión con el apoyo de Carlos Fuentes y el futuro Premio Nobel Gabriel García Márquez, y los tres ganaron Diosas de Plata en 1965 por sus esfuerzos. Gabriel Figueroa se encargó de la cinematografía y el reparto incluyó a Ignacio López Tarso como Dionisio Pinzón, Narciso Busquets como Lorenzo Benavides y Lucha Villa, quien ganó una Diosa de Plata a mejor actriz, en el papel de La Caponera. Además de los premios ya mencionados la cinta también ganaría la Diosa de Plata a la mejor película. Rulfo conocía a los escritores y a muchos de los cineastas que trabajaban en la adaptación pero, a pesar de esta conexión personal con el proyecto, no estuvo satisfecho con los resultados y habló poco en entrevistas sobre la adaptación. Correspondió así a los críticos y biógrafos de Rulfo la tarea de describir el valor de la adaptación de Gavaldón y adivinar el efecto que tuvo su estreno en un escritor que se afanaba tanto por la calidad y la frescura de sus proyectos artísticos que prefirió destruir varios de sus escritos en vez de permitirles ver la luz de la vida editorial.

Aunque *El gallo de oro* hubiese ganado tantos premios cinematográficos nacionales, el film ha sido vapuleado con frecuencia por muchos críticos que lo han visto como una obra anticuada y folclórica que falló además en su intento de representar visualmente el ambiente mexicano y el espíritu innovador de la ficción de Juan Rulfo. Es cierto que algunas de estas quejas se presentaron antes de que fuera asequible al público la novela en que se basaba la adaptación de Gavaldón y que los acusadores no podían haber conocido la verdadera naturaleza de la obra rulfiana. No obstante, tanto los detractores tempranos que no conocían el argumento de Rulfo como los que surgieron después de la publicación de esa obra en 1980 parecen haber identificado lo que más habría molestado al escritor jalisciense al ver llevada a la pantalla grande su segunda novela: la pérdida del tono y la textura de su obra original<sup>[33]</sup>.

Por cierto, la incapacidad de la cinta de Gavaldón para reproducir el mundo rulfiano es una queja que se repite con frecuencia. *El gallo de oro* es

un «melodrama ranchero», sugirió Emilio García Riera, ofreciendo una clasificación genérica para la adaptación que no podría haberle gustado al creador de los cuentos tan originales y antisentimentales de *El Llano en llamas*<sup>[34]</sup>. Aunque Gavaldón cumplió, como añade Jorge Ayala Blanco, «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»<sup>[35]</sup>.

Sería erróneo subestimar el papel nocivo que habrá tenido la versión fílmica que hizo Gavaldón de *El gallo de oro*. Esa cinta aumentó la decepción que Rulfo sentía a mediados de los sesenta frente a sus intenciones de considerar una posible carrera secundaria en el séptimo arte y, como ha sugerido Alberto Vital, la adaptación contribuyó a la recepción fría que tuvo la novela al publicarse una década y media después:

El relativo fracaso de *El gallo de oro*, agravado, y casi más bien provocado por una extraña recepción activa, muy poco rulfiana, a través de la película de Gavaldón, contribuyó a cancelar prematuramente una de las vetas más ricas: una novelística que siguiera incidiendo en la carne viva de la realidad mexicana y aprovechando, como ya lo había hecho *Pedro Páramo*, la renovación del discurso narrativo por medio de la frescura, la claridad, la concreción y la contundencia inyectadas en él por artes afines como el cine y la fotografía<sup>[36]</sup>.

Vital no se ha quejado solamente de la adaptación de Gavaldón. Reconoce el biógrafo rulfiano que los orígenes del desengaño que iba sintiendo Rulfo ante la representación fílmica de su obra narrativa no se encuentran en 1964 sino mucho antes, en 1955, cuando salió *Talpa*, la primera adaptación de un texto rulfiano que molestó al escritor personal y profesionalmente, mucho más de lo que alguien se haya dado cuenta antes. «[N]adie ha dicho en cincuenta años», declaró Vital recientemente, «una sola palabra sobre el tremendo impacto negativo que causó en Rulfo una película tan burdamente traidora como *Talpa*»<sup>[37]</sup>.

La primera adaptación de la novela maestra de Rulfo no alivió la decepción. *Pedro Páramo* se rodó en 1966 para estrenarse al año siguiente. Los preparativos para el proyecto, sin embargo, se habían iniciado en 1960, cuando el director Carlos Velo, un exiliado gallego que había sido vecino y amigo de Rulfo, le propuso la idea del film a Manuel Barbachano. Aunque el escritor no participaría directamente en la redacción del guión ni en el rodaje de la cinta, viajó en 1961 con Velo, como ya se ha mencionado, al sur de Jalisco y a Colima para ayudar al director a buscar localidades y a conocer la región que tanto le había servido de inspiración para escribir su primera novela. Velo se dedicó fervientemente a la iniciativa y acudió a muchos de los mismos cineastas que habían trabajado en la versión fílmica de *El gallo de oro*: Manuel Barbachano era el productor y Gabriel Figueroa el camarógrafo, mientras Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez se combinaron de nuevo para ayudar a Velo a escribir el guión. A pesar de los esfuerzos de Velo y de la participación de tantos artistas renombrados, la cinta tuvo una recepción fría cuando se estrenó en el Festival de Cannes en 1967 y al proyectarse después en México. Juan Rulfo, por su parte, expresó su insatisfacción con la adaptación al pedirle su reacción en una entrevista: «Es muy mala. Fue muy mala película. La hizo [Velo a quien], de pronto, se le ocurrió hacer cine y me agarró a mí de chivo expiatorio»<sup>[38]</sup>.

La mediocridad de *Talpa* (1955), de *El gallo de oro* (1964) y de *Pedro Páramo* (1966) y la ineptitud de estas tres adaptaciones fílmicas para recrear el mundo rulfiano desengañaron profundamente al escritor jalisciense y, al lado de algunas otras adaptaciones malogradas de obras rulfianas filmadas en los setenta y ochenta, estas cintas dieron como resultado una denuncia frecuente de las limitaciones de la filmografía rulfiana. En el prólogo que escribió en 1980 para *El gallo de oro y otros textos para cine*, por ejemplo, Jorge Ayala Blanco lamenta:«[...] en términos generales, [la filmografía de Rulfo] la integran mediocres y serviles, cuando no grotescas o muy alejadas versiones de sus obras narrativas»<sup>[39]</sup>. De las películas hechas antes de 1980, solo dos (*El despojo* y *La fórmula secreta*) se salvan de esta censura. Por cierto, la condena de la bitácora fílmica asociada con Rulfo llegó a ser tan común entre periodistas

y críticos mexicanos, especialmente en los ochenta, que algunos preguntaron, como lo hizo José de la Colina en el título de un comentario suyo publicado en 1980, «¿Es Rulfo posible en el cine?»<sup>[40]</sup>. Afortunadamente, desde esa época nuevas generaciones de directores se han acercado a Juan Rulfo para ofrecer cintas basadas en la vida y obra del escritor jalisciense que son creativas, interesantes y logradas, y que confirman que la ficción de Juan Rulfo sí ofrece un campo fértil para los practicantes del séptimo arte. Una de las adaptaciones más logradas de la ficción rulfiana es *El imperio de la fortuna*, que vuelve a *El gallo de oro* para ofrecer una nueva interpretación fílmica de esa novela<sup>[41]</sup>.

*El imperio de la fortuna*, una producción del Instituto Mexicano de Cinematografía, se rodó a finales de 1985 en locaciones del estado de Tlaxcala y, como la adaptación de Gavaldón dos décadas antes, en los Estudios Churubusco. Arturo Ripstein dirigió el film y dependió de su talentosa esposa, Paz Alicia Garciadiego, para escribir el guión. Ernesto Gómez Cruz encabezó el reparto como Dionisio Pinzón mientras que Blanca Guerra sobresalió como La Caponera. La cinta se rodó antes de la muerte de Rulfo en enero de 1986, pero no se estrenaría hasta mayo de 1987. El film ganó múltiples Arieles y Diosas de Plata y algunos otros premios en festivales internacionales. La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas también otorgó póstumamente a Rulfo un Ariel al mejor argumento original.

*El imperio de la fortuna* de Ripstein y *El gallo de oro* de Gavaldón resultan muy diferentes en las visiones que ofrecen de México y del mundo que Rulfo retrató en su segunda novela éditada. Ya que este estudio no pretende ser una comparación detallada de ambas adaptaciones, prefiero enfocarme en el comienzo de la novela rulfiana para sugerir brevemente algunas de las maneras en que los dos directores alterarían el argumento original para servir a sus propias visiones creativas. La novela de Rulfo empieza con una palabra, solitaria pero evocativa: «Amanecía». La descripción que sigue merece considerarse al lado de los mejores ejemplos de exposición que se encuentran en la ficción rulfiana. Es una secuencia narrativa que imita la tendencia cinematográfica de emplear al principio de una nueva escena un plano de situación, o sea, un plano largo que orienta al

público al identificar el ambiente en que tendrá lugar la acción de los subsiguientes planos más cercanos. En los primeros párrafos de *El gallo de oro* Rulfo presenta de forma descriptiva y visual (aunque breve) el pueblito de San Miguel del Milagro, que amanece. Emula el plano de situación del séptimo arte al describir la voz de un pregonero que grita a la distancia: «Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero»<sup>[42]</sup>. Rulfo se acerca a su sujeto poco a poco hasta que se escuchan bien sus gritos: «Conforme se alejaban las mujeres hacia la iglesia la reseña del pregonero se oía más cercana, hasta que, detenido en una esquina, abocinando la voz entre sus manos, lanzaba sus gritos agudos y filosos»<sup>[43]</sup>. Ahora, Rulfo puede describir con más detalle la vida de su pregonero: su pobreza y hambre, su «brazo engarrñado», su madre «enferma y vieja», La Caponera que tanto le fascinará y las nuevas oportunidades que tiene un año cuando llegan a San Miguel del Milagro «las fiestas más bulliciosas y concurridas que había habido en muchas épocas»<sup>[44]</sup>. La historia que escribe Rulfo y las descripciones del México provinciano que ofrece (como sucede en *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*) son realistas sin ser degradantes, y míticas sin ser romantizadas. Las maneras en que Roberto Gavaldón y Arturo Ripstein se acercan a y se distancian de esta secuencia narrativa original nos permiten dirigir una mirada a la filosofía adaptiva de cada director e indican el valor artístico que alcanzan sus cintas respectivas.

*El gallo de oro* de Gavaldón abre con un plano en ángulo contrapicado que se detiene en una veleta en forma de gallo sobre la cima de un edificio alto. Con la cámara inclinada hacia arriba la toma enfatiza además el cielo con sus nubes blancas antes de voltear con un plano panorámico hacia la derecha para enseñarnos una montaña rocosa y pintoresca. Se escucha repentinamente la voz de un pregonero y la cámara, que se ubica obviamente en el techo de un edificio, panea sin corte hacia la calle, abajo, ahora empleando un ángulo picado, hasta identificar y acercarse al hombre que grita. Un corte nos baja a la calle donde, con un paneo lento, ahora hacia la izquierda, la cámara sigue al pregonero hasta que este se para casi enfrente de la lente. La cámara, que se ha inclinado hacia abajo, se detiene en un plano medio que muestra los remiendos en las rodillas de los

pantalones del hombre, para representar visualmente las carencias en que este vive. En su aspecto técnico, la escena emula la introducción original que ideó Rulfo para *El gallo de oro* que, como ya he mencionado, se aprovecha de la estructura fílmica del plano de situación. Recrea, además, el deseo de Rulfo de enfatizar desde el primer momento la pobreza de su protagonista. A pesar de estas similitudes con el argumento rulfiano, el comienzo de la adaptación es preciosista y folclórico y muestra así la intención de Gavaldón de apartarse de una manera significativa del espíritu original del argumento rulfiano.

La interpretación fílmica de Rulfo que ofrece Gavaldón se ve dominada en gran parte por el cinefotógrafo que empleó: Gabriel Figueroa. La fotografía de Figueroa, uno de los camarógrafos mexicanos más prestigiosos, es excelente y con pocas excepciones ha sido el elemento del film más elogiado por la crítica. Gavaldón y Figueroa formaron una de las combinaciones irónicas del cine mexicano a mediados del siglo xx y *El gallo de oro* representaba la vez decimotercera (y última) en que la pareja se reunió para rodar una película. Durante una carrera ilustre que incluyó la filmación de más de doscientas cintas, Figueroa trabajó al lado de algunos de los directores más importantes de México, de España y de Estados Unidos donde, como camarógrafo, tenía la responsabilidad de poner sus talentos creativos al servicio de la imaginación artística del director. La visión que Gavaldón pidió a Figueroa en 1964 para fotografiar *El gallo de oro* era la misma que el cinefotógrafo había perfeccionado durante el período conocido como la Época de Oro del cine mexicano (1936-1956). El estilo —tan celebrado— de Figueroa que se asocia con este período se compone por una parte de un manejo hábil de la imagen fotografiada y por la otra de un empleo de técnicas formalistas, estilizadas y a menudo romantizadas que incluyen, entre otras cosas, el uso de una iluminación expresionista, con sus claroscuros, la presencia de ángulos y líneas en un contexto metafórico, el empleo del espacio como un elemento importante en la narración del argumento, la profundidad de foco (*deep focus*), una puesta en escena organizada artísticamente y un énfasis en los paisajes y los cielos expansivos e impresionantes del campo mexicano. Estas características le sirvieron bien a Figueroa, quien llegó a gozar de fama

nacional e internacional. Al servicio de la visión de Gavaldón en *El gallo de oro*, sin embargo, estas tendencias crearon una imagen idealizada —de tarjeta postal— de la experiencia mexicana. Rulfo, por el contrario, evitaba en su ficción cualquier sentimentalismo para ofrecer una crítica aguda y perspicaz de la situación social y política del México posrevolucionario. La incapacidad de Gavaldón y Figueroa de igualar la visión de México que Rulfo delineó en *El gallo de oro* se percibe bien en un análisis de las imágenes que tomó el jalisciense como fotógrafo.

Aunque sería un error ver la fotografía de Rulfo únicamente en relación con su ficción, vale la pena recurrir a las imágenes que tomó para aclarar las diferencias artísticas entre el escritor jalisciense y el equipo Gavaldón-Figueroa. Como fotógrafo, Rulfo rechazaba la tendencia de Gavaldón, Figueroa y otros artistas y políticos mexicanos de mediados del siglo de recordar el pasado nostálgicamente. En cambio, sus imágenes captan sin embellecimiento la realidad habitual de un paisaje y de un pueblo mexicanos marcados por el peso de la pobreza y la injusticia social. Los hombres y las mujeres que pueblan la fotografía de Rulfo suelen ser solitarios y desconfiados, simples y desgastados, pero con mucha dignidad. Gabriela Yanes Gómez recurre también a una comparación con la fotografía de Rulfo para sugerir lo alejada que está la adaptación de Gavaldón del espíritu de su argumento original:

Si nos remitimos de nuevo al testimonio visual de las fotografías de Rulfo —que no ilustran sus textos, pero ciertamente los complementan—, vemos que en ellas no existen charros, ni mariachis, ni mujeres encopetadas, enjoyadas y pintarrajeadas. La visión de los pueblos, sus habitantes y algunas fiestas que Rulfo registra guardan cualidades de reserva, modestia y sencillez que no vemos en esta versión cinematográfica. Aunque el guión se refiere al ambiente festivo de las ferias de pueblo, la soledad de los personajes principales es el nudo del relato y esto Gavaldón no pudo resolverlo visualmente<sup>[45]</sup>.

Arturo Ripstein parece estar muy consciente de la versión romantizada y folclórica de Gavaldón cuando emprende su propia adaptación de *El gallo de oro* dos décadas después. Ripstein es un director conocido por sus representaciones punzantes de la realidad mexicana. En vez de asimilarse a directores de mediados del siglo —como Gavaldón—, que imaginaban una identidad mexicana idealizada, Ripstein prefiere enseñar un mundo contemporáneo tajante y es, en muchos sentidos, un heredero espiritual de los espacios caducos, sofocantes y degradantes que se encuentran en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel.

El comienzo de *El imperio de la fortuna* evita los planos largos y los estilos formalistas del principio de *El gallo de oro* para dejar claro que el director no va a recrear el mundo de tarjeta postal de Gavaldón. Su perspectiva, en vez de ser folclórica, es patética. Ripstein (con Ángel Goded como camarógrafo) abandona el plano de situación expansivo y bello con que principian el texto de Rulfo y el film de Gavaldón. En cambio, empieza con una toma de primer plano de la cara de su pregonero en el momento previo al amanecer. El ángulo utilizado, a diferencia de la mirada hacia los cielos con que empieza la cinta de Gavaldón, es en picado. El mensaje es claro: esta obra va a enfatizar lo feo y lo sórdido de la historia del protagonista. El cuarto empobrecido donde Dionsio Pinzón y su madre duermen, apartados, en el piso, es iluminado por una luz roja intermitente que viene de una corona de flores que ostenta una cinta que dice, en inglés, «Merry Christmas» («Feliz Navidad»). Es la única indicación en la película de que la acción puede asociarse con la Navidad. La naturaleza grotesca de la escena aclara, sin embargo, que la corona —tal como tantos otros emblemas religiosos en el film que resultan ser caducos— no debe interpretarse como un símbolo de esperanza o redención. Ripstein representa aquí y durante toda su película un mundo degradante de desesperación y pobreza. Y si la cámara de Figueroa en *El gallo de oro* se inclina a menudo hacia los cielos para enseñarnos espacios abiertos y la belleza del ambiente, la de Ripstein enfatiza los espacios cerrados y claustrofóbicos y mira a menudo hacia abajo para revelar la suciedad de la existencia humana.

*El imperio de la fortuna* es, sin lugar a dudas, una película ripsteiniana que se preocupa tanto por explorar las obsesiones fílmicas que caracterizan la bitácora fílmica de su director como en reflejar el mundo literario de Juan Rulfo. A pesar de esta innovación, *El imperio de la fortuna* es, en muchos sentidos, mucho más fiel a la novela rulfiana que la adaptación de Gavaldón. «La esperada versión fílmica», declara Milagros Ezquerro, «se ha llevado a cabo, con total fidelidad no solo 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*»<sup>[46]</sup>. No obstante el entusiasmo que demostró Ezquerro por la «fidelidad» de *El imperio de la fortuna*, son innegables las libertades que asumió el director al rodar su versión de *El gallo de oro*. En parte, son esas diferencias con la obra rulfiana las que llevaron a Juan Carlos Rulfo, el hijo cineasta del escritor, a quejarse de la cinta en una entrevista reciente<sup>[47]</sup>. Tal como Gavaldón, Ripstein ideó un mundo que a veces se aleja del mundo que Rulfo retrató en *El Llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*. Sería equivocado, sin embargo, demandar que una adaptación sea servilmente fiel a la fuente de su inspiración cuando es —y debe ser— una creación nueva. Gavaldón y Ripstein se inspiraron en Rulfo sin poder o querer captar plenamente la visión artística del escritor jalisciense y los dos directores ofrecen películas que, a pesar de algunas debilidades, son adiciones importantes e interesantes al cine nacional y a la bitácora de las películas rulfianas. Queda claro, sin embargo, que *El imperio de la fortuna* es el film más logrado de los dos y el que mejor conserva, por medio de su acercamiento novedoso y muy al estilo artístico de Ripstein, el espíritu de la novela de Rulfo.

## CONCLUSIÓN

Aunque *El gallo de oro* no se publicase por vez primera sino hasta 1980, Rulfo había comenzado mucho antes a escribir su segunda novela éditada (o una versión de ella), probablemente en 1956, para registrarla oficialmente en 1959 ante el Sindicato de Trabajadores de la Producción

Cinematográfica de la República Mexicana. En su quincuagésimo aniversario este texto tantas veces olvidado y marginado sin justificación merece una reevaluación seria por la crítica académica y por el público lector, que lo ubique final y definitivamente dentro de la *oeuvre* literaria de Juan Rulfo. Semejante revisión tal vez tenga la responsabilidad de enfatizar la naturaleza literaria de esta novela corta, pero no debe olvidarse de sus importantes raíces cinematográficas, pese al daño innegable que han causado a su recepción la mediocridad de su primera adaptación fílmica en 1964 y su clasificación inesperadamente nociva al publicarse por primera vez como «texto para cine».

Por cierto, se entiende mejor el lugar de *El gallo de oro* en la producción artística rulfiana si uno comprende que la novela documenta el profundo interés que el autor tenía por la imagen visual. A mediados de los años cincuenta Rulfo conquistó su fama al publicar *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Para esas fechas, sin embargo, Rulfo ya era un practicante dotado de la fotografía y un aficionado del séptimo arte. El mismo año en que publicó su novela maestra, Rulfo tanteó la posibilidad de una carrera alternativa en el cine y durante la siguiente década (1955-1964) participaría en la producción de por lo menos ocho cintas como escritor, como asesor histórico, como *stillman*, como explorador de localidades y, en una ocasión, como actor secundario. El hecho de que Rulfo muy posiblemente hubiera escrito su segunda novela con la intención de que esa historia fuera llevada a la pantalla grande atestigua la importancia que tenía para él, en la segunda mitad de los cincuenta, la posibilidad de escribir para el cine. El entusiasmo que sintió Rulfo en esa época por una carrera fílmica se marchitó, sin embargo, ante su insatisfacción con las adaptaciones que se hicieron de su ficción, incluso la versión de *El gallo de oro* que filmó Roberto Gavaldón en 1964. Lamentablemente, el autor jalisciense murió en enero de 1986, antes del estreno de una mejor adaptación, como la hecha por Arturo Ripstein (*El imperio de la fortuna*). Rulfo entregó el destino de su segunda novela a una industria artística en México (la cinematográfica y la editorial) que no supo aprovechar *El gallo de oro*, y el volumen quedó olvidado durante años antes de su publicación y marginado después de ella. Espero, sin embargo, que la reevaluación de *El gallo de oro* evite la tentación de

denigrar la asociación que tuvieron el texto y su autor con el séptimo arte, un enlace que, a pesar de ser accidentado, sirvió como influencia importante en el impulso creativo del Rulfo que escribió *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* y representó, después de la publicación de esos textos, una legítima oportunidad para buscar nuevos campos creativos.

DOUGLAS J. WEATHERFORD

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, «Sergio Kogan: “¿Tiene Ud. un buen argumento? ¡Tráigamelo!”», *Esto*, 10 de octubre de 1956, sección B, p. 4.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia, «El azar en *El gallo de oro* de Juan Rulfo», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 10, 22, 2004, pp. I-IX.
- Ayala Blanco, Jorge, Presentación, en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, ERA, México, 1980, pp. 9-17.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores, «*El gallo de oro*: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 241-258.
- Colina, José de la, «¿Es Rulfo posible en el cine?», *La Letra y la Imagen*, 39, 22 de junio de 1980, p. 13.
- Duffey, J. Patrick, *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, trad. de Ignacio Quirarte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- Ezquerro, Milagros, «*El gallo de oro* o el texto enterrado», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, ed. crítica, coord. Claude Fell, Conaculta, México (Archivos 17), 1992, pp. 683-697.

Fares, Gustavo, «Juan Rulfo en el cine», en su libro *Ensayos sobre la obra de Juan Rulfo*, Peter Lang, New York, 1998 (Wor(l)ds of Change: Latin American and Iberian Literature 37), pp. 95-100.

García Márquez, Gabriel, «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en Juan Rulfo, *Juan Rulfo: homenaje nacional*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980, pp. 31-33.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 12, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997.

González Boixo, José Carlos, «El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, 52, 135-136, 1986, pp. 489-505.

Jiménez, Víctor, Entrevistas personales, abril y junio 2008 y mayo 2009.

————— [sin firma], «Las exposiciones fotográficas de Juan Rulfo», *Los Murmullos: Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, 2, Segundo semestre de 1999, pp. 40-51.

Jiménez de Báez, Yvette, «De la historia al sentido y “El gallo de oro”», en su libro *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2a. ed., 1994, pp. 243-271.

Leal, Luis, «El gallo de oro y otros textos de Juan Rulfo», *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, 13-14, 1981, pp. 103-110.

Pacheco, José Emilio, «Imagen de Juan Rulfo», *México en la Cultura* [suplemento de *Novedades*], 540, 19 de julio de 1959, p. 3.

Ramírez, Arthur, «Spatial Form and Cinema Techniques in Rulfo's *Pedro Páramo*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 15, 2, mayo de 1981, pp. 233-249.

Ruffinelli, Jorge, «Rulfo: *El gallo de oro* o los reveses de la fortuna», en su libro *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, pp. 55-65.

Rulfo, Juan, «Documento de Juan Rulfo sobre su novela», en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, Editorial RM-Universidad de

Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 207.

———, *El gallo de oro y otros textos para cine*, ed. de Jorge Ayala Blanco, era, México, 1980.

———, «Juan Rulfo examina su narrativa», *Escritura*, 1, 2, 1976, pp. 305-317.

———, *Juan Rulfo: homenaje nacional*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980.

Vital, Alberto, «*El gallo de oro*, hoy», en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, Congreso del Estado de Jalisco-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad de Colima-Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2006, pp. 423-436.

———, *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Weatherford, Douglas J., «*Citizen Kane* y *Pedro Páramo*: un análisis comparativo», en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, Congreso del Estado de Jalisco-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad de Colima-Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2006, pp. 501-530.

———, «El legado de Comala: una entrevista con Juan Carlos Rulfo», en Susanne Igler y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine*

*mexicanos en torno al nuevo milenio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008 (Estudios Latinoamericanos 49), pp. 261-273.

—————, «Gabriel Figueroa y Juan Rulfo», *Luna Córnea*, 32, 2008, pp. 481-499.

Yanes Gómez, Gabriela, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía-Universidad de Colima, Guadalajara, 1996.

## SINOPSIS

**R**ELATA LA HISTORIA de un hombre pobre llamado Dionisio Pinzón, quien al mismo tiempo está imposibilitado para trabajar por tener un brazo mutilado, por lo cual se dedica al oficio de «pregonero» en un pueblo remoto de México. En cierta ocasión, y como también era utilizado como «gritón» en el palenque, le obsequian un gallo medio muerto. Ayudado por su madre, una mujer anciana y enferma, entierran al gallo en un pozo, dejando solo la cabeza de fuera. Los esfuerzos que hace Pinzón para revivir el gallo son al fin compensados, pero cuanto esto sucede su madre muere. Como quiera que no tiene ni con qué comprar el ataúd, rompe las tablas podridas de la puerta de su casa, haciendo una especie como de jaula, llevándola sobre sus hombros al camposanto. La gente del pueblo, creyendo que lleva a enterrar algún animal muerto, hace burlas del Pinzón, el cual decide abandonar el pueblo para siempre acompañándose de su gallo dorado.

En esta forma recorre largos caminos y varios pueblos careando su gallo en las ferias donde se celebra algún palenque. Va desde San Juan del Río hasta Chavinda, y de allí se presenta en Aguascalientes para después ir a Rincón de Romos, ganando en todos estos sitios las peleas. En Aguascalientes conoce a una «cantadora» apodada La Caponera, por el arrastre que tiene con los hombres. Es una mujer alta y bragada que al mismo tiempo canta con gran sentimiento entre una y otra de las tapadas, y que sabe despreciar o querer a quien ella quiere. Al terminar la fiesta

sacando su gallo vencedor, se encuentra a un tal Colmenero, acompañado de La Caponera que al parecer es su amante. Aquel es un hombre típico de los Altos, trajeado con vestido de gamuza y que impone con solo su presencia. Se sientan a refrescarse el gaznate en un agachado característico de los que se instalan en las ferias. Al ver a Pinzón, que está sentado muy cerca de ellos, se dirige a él con voz altanera ofreciéndole comprar el gallo dorado. A lo cual Pinzón responde que no está en venta. El alteño, valido de su riqueza, insiste una y otra vez, hasta que viendo lo inútil de su ofrecimiento le propone hacer un trato que solo los galleros con mucho conocimiento conocen, uniéndose para convencerlo las palabras de La Caponera. El Pinzón, a pesar de todo, no acepta, ya que piensa no hacer trampas con su gallo al que le tiene plena confianza. Con todo, en el palenque de Tlaquepaque el dorado cae muerto al enfrentarlo con uno de los de Colmenero. Allí pierde lo que había ganado hasta entonces. Trata de reponer algo con los albures, pero vuelve a perder. Desde donde está oye el barullo de la plaza de gallos. Y ya va de retirada cuando siente sobre su hombro la mano de La Caponera. Esta le presenta un paliacate repleto de pesos y lo obliga a seguir apostando. Entonces gana. Ambos regresan al palenque. Acepta el trato que le ofrecía Colmenero, asociándose con este en el difícil arte de pelear gallos.

Desde entonces Pinzón y La Caponera recorren juntos el mundo. Ella termina por abandonar al otro hombre, acabando por aceptar casarse con el Pinzón, pues supone que la ambición de este y la afición de ella por andar en las ferias le reportará cierto apoyo. Un día, ya con una hija nacida de ambos, visitan a Colmenero en su finca de San Juan Sin Agua. Lo encuentran un tanto decaído, sentado en una silla de ruedas. Juegan una partida de Paco Grande a petición de él, en la que pierde la finca y algunas otras propiedades. Pinzón resuelve quedarse allí a vivir, contra la opinión de su esposa. Al fin esta decide seguir sola su camino, pero pronto tiene que volver, ya cascada la voz. Pinzón impone entonces sus condiciones. La finca ha llegado a convertirla en una casa de juego, y la ocupación de ella consistirá en permanecer junto a él mientras duren las partidas, pues por experiencia llegó a la conclusión de que sin Bernarda Cutiño, La Caponera,

su suerte ya no era la misma, ya que durante la ausencia de ella habíase mermado considerablemente su fortuna.

Así pues, y en ocasiones en que asistían concurrentes al juego, se veía a La Caponera sentada siempre en la penumbra de la sala, ya dormida o despierta, hasta que el aburrimiento la volvió a llevar a la bebida, cosa que había frecuentado en su época de cantadora en las tapadas. Esto no le importaba a Pinzón, con tal de tenerla presente como si fuera un amuleto. Ella vestía ahora de negro, con un collar de perlas que refulgía aún en la sombra, donde encubría su rostro adormecido por la borrachera.

De su hija poco o ningún caso hacían. Él enfrascado en el juego, ella envuelta en el humo del alcohol. Pero lo cierto es que la muchacha se convirtió para muchos en el terror del pueblo. Violaba jóvenes, robaba maridos, deshacía hogares antes tan bien integrados que nada parecía romperlos. No sabían sus padres las actividades de la hija, ni a qué horas salía o regresaba a su casa. Y el Pinzón jamás permitió que su hija no hiciera lo que le viniera en gana, aún ante las protestas de los que representaban a la sociedad de San Juan Sin Agua.

Una noche, en que después de haber estado ganando en la partida sumas grandes de dinero de pronto sintió que el monte se le desmoronaba, lo atribuyó a distracción de su parte; pero las pérdidas seguían una tras otra, y cuando hubo entregado hasta escrituras y documentos se levantó furioso de la mesa y fue derecho hacia su mujer para despertarla y decirle lo que había sucedido. La sacudió por los hombros y arrancó el collar de perlas que tenía en el cuello. Un médico que se hallaba allí acompañando a uno de los jugadores que padecía del corazón, se acercó a Bernarda Cutiño y calmadamente le expresó al Pinzón que aquella mujer estaba muerta desde una hora antes.

Pinzón fue hasta el fondo de la casa y se pegó un tiro. Al día siguiente enterraron a los dos en una misma fosa.

Ahora vemos a la hija continuando el mismo camino de su madre, subida en un templete de una plaza de gallos, desgajando las mismas canciones con que La Caponera alegraba el palenque.

JUAN RULFO

# EL GALLO DE ORO

## AMANECÍA.

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

Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero. Uno de esos pregoneros de pueblo, que van esquina por esquina gritando la reseña de un animal perdido, de un niño perdido o de alguna muchacha perdida... En el caso de la muchacha la cosa iba más allá, pues además de dar la fecha de su desaparición había que decir quién era el supuesto sujeto que se la había robado, y dónde estaba depositada, y si había reclamación o abandono de parte de los padres. Esto se hacía para enterar al pueblo de lo sucedido y que la vergüenza obligara a los fugados a unirse en matrimonio... En cuanto a los animales, era obligación salir a buscarlos si el reseñar su pérdida no diera resultado, pues de otro modo no se pagaba el trabajo.

Conforme se alejaban las mujeres hacia la iglesia la reseña del pregonero se oía más cercana, hasta que, detenido en una esquina, abocinando la voz entre sus manos, lanzaba sus gritos agudos y filosos:

—Alazán tostado... De gran alzada... Cinco años... Orejano... Señalado en el anca... Fierro en ese... Falsa rienda... Se extravió el día de antier en el Potrero Hondo... Propio de don Secundino Colmenero. Veinte pesos de albricias a quien lo encuentre... Sin averiguatas...

Esta última frase era larga y destemplada. Después iba más allá y volvía a repetir el mismo estribillo, hasta que el pregón se alejaba de nuevo y luego se disolvía en los rincones más apartados del pueblo.

Quien así ejercía este oficio era Dionisio Pinzón, uno de los hombres más pobres de San Miguel del Milagro. Vivía en una casucha desvencijada del barrio del Arrabal, en compañía de su madre, enferma y vieja, más por la miseria que por los años. Y aunque la apariencia de Dionisio Pinzón fuera la de un hombre fuerte, en realidad estaba impedido, pues tenía un brazo engarrñado quién sabe a causas de qué; lo cierto es que aquello lo imposibilitaba para desempeñar algunas tareas, ya fuera en el trabajo de obras o en el cultivo de la tierra, únicas actividades que había en el pueblo. Así que acabó por no servir para nada o al menos para granjearse este juicio. Se dedicó pues al oficio de pregonero, que no necesitaba del recurso de sus brazos y el cual desempeñaba bien, pues tenía voz y voluntad para eso.

Nunca dejaba un rincón de San Miguel del Milagro sin su clamor, ya fuera trabajando por encomienda de alguien, y si no, buscando la vaca motilona del señor cura, que tenía la mala maña de arrendar para el cerro cada vez que veía abierta la puerta del corral del curato, lo que sucedía con demasiada frecuencia. Y aun cuando no faltaba algún desocupado que al oír la reseña se ofreciera para ir en busca de la mentada vaca, había ocasiones en que el mismo Dionisio se obligaba a hacerlo, recibiendo en cambio unas cuantas bendiciones y la promesa de ir a cobrar en el Cielo el pago de su acomedimiento.

Así y todo, con ganancia o sin ella, su voz no se opacaba nunca, y él seguía cumpliendo, porque a decir verdad no le quedaba otra cosa qué hacer para no morir de hambre. Y aunque no siempre llegaba a su casa con las manos vacías, como en esta ocasión en que tuvo el compromiso de reseñar la pérdida del caballo alazán de don Secundino Colmenero, desde temprana hora hasta muy entrada la noche, hasta sentir que su pregón se confundía con el ladrido de los perros en el pueblo dormido; y como quiera que en el transcurso del día no había aparecido el caballo, ni hubo nadie que diera razón de él, don Secundino no le rindió cuentas hasta no ver a su animal sesteando en el corral, ya que no quería echarle dinero bueno al malo; pero para que el pregonero no se desanimara y siguiera gritando su pérdida, le adelantó un decilitro de frijol que Dionisio Pinzón envolvió en su paliacate y llevó a su casa ya mediada la noche, que fue cuando llegó, lleno de

hambre y de cansancio. Y como otras veces, su madre se las arregló para prepararle un poco de café y cocerle unos «navegantes», que no eran más que nopales sancochados, pero que al menos servían para engañar el estómago.

Pero no siempre le iba mal. Año con año, para las fiestas de San Miguel, se alquilaba para anunciar los convites de la feria. Y allí lo temamos, delante de los sonoros retumbos de la tambora y los chillidos de la chirimía, ahuecando sus templados gritos dentro de una bocina de cartón, anunciando las partidas, los coleadores, 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. Mucho más atrás de la procesión que él encabezaba lo seguía la música de viento, amenizando los ratos de descanso del pregonero con las desafinadas notas del Zopilote Mojado. El desfile terminaba con el paso de las carretas, adornadas de muchachas bajo arcos de carrizo y milpas tiernas.

Entonces era cuando Dionisio Pinzón se olvidaba de su vida llena de privaciones, pues caminaba contento guiando el convite, animando con gritos a los payasos que iban a su lado maromeando y haciendo cabriolas para divertir a la gente.

UNO DE ESOS AÑOS, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién, se presentaron las fiestas más bulliciosas y concurridas que había habido en muchas épocas en San Miguel del Milagro. De tal modo se prendió el entusiasmo que dos semanas después seguían rifando las partidas y las peleas de gallos parecían eternizarse, a tal punto que los galleros de la región agotaron sus perchas y aún tuvieron tiempo de encargar otros animales, cuidarlos, entrenarlos y jugarlos. Uno de los que hicieron eso fue Secundino Colmenero, el hombre más rico del pueblo, el cual acabó con su gallera y perdió en las dichas tapadas, además de su dinero, un rancho lleno de gallinas y veintidós vacas que eran toda su propiedad. Y a pesar de que al final recuperó algo, lo demás se le fue por el caño de las apuestas.

Dionisio Pinzón se las vio bien apurado para cumplir con tanto trabajo. Ya no de pregonero, sino de gritón en el palenque. Consiguió acaparar casi

todas las peleas y los últimos días se le oía la voz cansada, mas no por eso dejó de anunciar a grito abierto los mandatos del Sentenciador.

Y es que las cosas habían ido tomando altura. Llegó la hora en que solo se enfrentaban plazas fuertes, con asistencia de jugadores famosos venidos desde San Marcos (Aguascalientes), Teocaltiche, Arandas, Chalchicomula, Zacatecas, todos portando gallos tan finos que daba pena verlos morir. Y venidas de quién sabe dónde hicieron su aparición las cantadoras, tal vez atraídas por el olor del dinero, pues antes ni por asomo se habían acercado a San Miguel del Milagro. Al frente de ellas venía una mujer bonita, bragada, con un rebozo ametalado sobre el pecho y a quien llamaban La Caponera, quizá por el arrastre que tenía con los hombres. La verdad es que, rodeadas por un mariachi, hicieron con su presencia y sus canciones que creciera más el entusiasmo de la plaza de gallos.

El palenque de San Miguel del Milagro era improvisado y no tenía capacidad para grandes muchedumbres. Se aprovechaba para esto el corral de una ladrillera, levantándose un jacalón techado a medias de zacate. El anillo estaba, hecho con láminas de tejamanil y las bancas que lo rodeaban y donde se acomodaba el público no eran más que tablones apoyados en gruesos adobes. Con todo, ese año se habían complicado un tanto las cosas, pues ni quién se imaginara que se iba a acumular tamaña concurrencia. Y, por si fuera poco, se esperaba de un momento a otro la visita de unos políticos. Para esto, la autoridad ordenó se desalojaran las dos primeras filas, que permanecieron vacías hasta la llegada de aquellos señores y aún después, pues apenas si eran dos, aunque cada uno con su correspondiente compañía de pistoleros. Estos se acomodaron en la segunda fila a espaldas de su jefe correspondiente, y ellos dos en la primera, frente a frente, separados por el anillo. Y en cuanto dieron principio las peleas se dejó ver que aquel par de entejanados no se llevaban bien. Parecían haber ido allí por alguna vieja rivalidad, pues no solo lo demostraban en lo personal sino en las mismas peleas. Si uno de ellos tomaba partido por un gallo, el otro dejaba caer su favor en el contrario. Así, hasta que los ánimos se fueron acalorando, ya que ambos querían que sus gallos ganaran. Pronto vino la desavenencia: el perdedor se levantaba y con él todo el grupo de sus acompañantes, y esto era comenzar a lanzarse uno al otro pullas y amenazas

que coreaban, los pistoleros retando a los pistoleros de enfrente. Aquel espectáculo de los dos grupos al parecer enfurecidos acabó por retener la atención de todo el público, que esperaba sucediera algún alboroto entre aquellos sujetos que no perdían la oportunidad de sacar a relucir lo mucho que tenían de valientes.

No tardaron algunos en abandonar el palenque ante el temor de que fuera a producirse una balacera. Pero no sucedió nada. Al terminar la pelea los dos políticos salieron de la plaza de gallos. Se encontraron en la puerta. Allí ambos se tomaron del brazo y más tarde se les vio bebiendo juntos en un puesto de canelas, en unión de las cantadoras, de sus pistoleros que parecían haber olvidado sus malas intenciones y del presidente municipal del pueblo, como si todos estuvieran celebrando su feliz encuentro.

PERO VOLVIENDO A DIONISIO PINZÓN, fue en esa mentada noche cuando le cambió su suerte. La última pelea de gallos hizo variar su destino.

Se jugaba un gallo blanco de Chicontepec contra un galla dorado de Chihuahua. Las apuestas eran fuertes y hasta hubo quien se mandara con cinco mil pesos y todavía diera tronchado yéndole al de Chihuahua.

El gallo blanco resultó cocolote. Aceptó pelear al ser careado, pero ya suelto en la raya se replegó ante las primeras embestidas del dorado a uno de los rincones. Y allí se estuvo, agachada la cabeza y las alas mustias como si estuviera enfermo. Así todo, el dorado fue hasta donde estaba el blanco a buscarle pelea, la golilla engrifada y las cañas pisando macizo a cada paso que daba alrededor del corretón. El cocolote se replegó aún más sobre la valla reflejando cobardía, y más que nada intenciones de huir. Pero al verse cercado por el de Chihuahua dio un salto tratando de librarse de las acometidas del dorado y fue a caer sobre el espinazo tornasol de su enemigo. Aleteó con fuerza para sostener el equilibrio y al fin logró, al querer desprenderse de la trabazón en que había caído, romper con la filosa navaja de su espolón un ala del dorado.

El fino gallo de Chihuahua, cojitranco, atacó sin misericordia al alza pelos, que se retiraba a su rincón en cada acometida pero hacía uso de su medio vuelo al sentirse cercado. Así una y otra vez, hasta que, no pudiendo

resistir el desangre de su herida, el dorado clavó el pico, echándose sobre el piso del palenque sin que el blanco hiciera el más mínimo intento de atacarlo.

De este modo, aquel animal cobarde ganó la pelea, y así fue proclamado por Dionisio Pinzón cuando gritó:

—¡Se hizo chica la pelea! ¡Pierde la grande! —Y enseguida añadió—: ¡Aaa-bran las puertas...!

El amarrador de Chihuahua recogió a su gallo malherido. Le sopló en el pico para descongestionarlo y trató de que el animal se sostuviera sobre sus patas. Pero al ver que volvía a caer, apeñuscado como una bola de plumas, dijo:

—No queda más remedio que rematarlo.

Y ya estaba dispuesto a torcerle el pescuezo, cuando Dionisio Pinzón se atrevió a contenerlo:

—No lo mate —le dijo—. Puede curarse y servirá aunque sea para cría.

El de Chihuahua rio burlonamente y le arrojó el gallo a Dionisio Pinzón como quien se desprende de un trapo sucio. Dionisio lo alcanzó a coger al vuelo, lo arropó en sus brazos con cuidado, casi con ternura y se retiró con él del palenque.

Al llegar a su casa hizo un agujero debajo del tejaván y, auxiliado por su madre, enterró allí al gallo, dejándole solo la cabeza de fuera.

PASARON LOS DÍAS. Dionisio Pinzón vivía únicamente preocupado por su gallo, al que llenaba de cuidados. Le llevaba agua y comida. Le metía migajas de tortilla y hojas de alfalfa dentro del pico, esforzándose por hacerlo comer. Pero el animal no tenía hambre, ni sed; parecía tener solamente ganas de morirse, aunque allí estaba él para impedirlo, vigilándolo constantemente sin despegar sus ojos de los ojos semidormidos del gallo enterrado.

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 suelto peso. Rápidamente colocó un cajón sobre el entierro 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 entreabierto entraba y salía el aire de la resurrección. Le arrimó la cazuela del agua y el gallo bebió; le dio de comer masa de maíz y la tragó en seguida.

Pocas horas después pastoreaba a su gallo por el asoleadero del corral. Aquel gallo dorado, todavía cenizo de tierra, que a pesar de derrengarse a cada rato por faltarle el apoyo de su ala quebrada, daba muestras de su fina condición, irguiéndose lleno de valor ante la vida.

PRONTO SANÓ TAMBIÉN DEL ALA. Aunque le quedó un poco más levantada que la contraria, aleteaba con fuerza y su batir era brusco y desafiante al alumbrar cada mañana.

Pero por ese tiempo murió su madre. Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del «ala tuerta», como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras este iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enferma de miseria.

Muchos años de privaciones; días enteros de hambre y ninguna esperanza la mataron más pronto. Y ya cuando él creía haber encontrado ánimos para luchar firme por los dos, la madre no tenía remedio, ni voluntad para recuperar sus perdidas fuerzas.

El caso es que murió. Y Dionisio Pinzón tuvo que ajuarear el entierro sin tener ni con qué comprar un cajón para enterrarla.

Tal vez fue entonces cuando odió a San Miguel del Milagro. No solo porque nadie le tendió la mano, sino porque hasta se burlaron de él. Lo cierto es que la gente se rio 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.

Todos los que lo alcanzaron a ver le hicieron burla, creyendo que llevaba a tirar algún animal muerto.

Para rematar la cosa, el mismo día, agregado al abandono de su madre, tuvo necesidad de pregonar la fuga de Tomasa Leñero, la muchachita que él hubiera querido hacer su mujer de no haber mediado su pobreza:

—Tomasa Leñero —decía—. Catorce años cumplidos. Se huyó al parecer el día 24 de los que corren al parecer con Miguel Tiscareño. Miguel, hijo de padres finados. Tomasa, hija única de don Torcuata Leñero, que suplica saber en qué lugar fue depositada.

Así, con su doble pena, Dionisio Pinzón fue de una esquina a otra, hasta donde el pueblo se deshacía en llanos baldíos, clamando su pregón, y que más que reseña pareció aquello un lamento plañidero.

Se recostó en una piedra después de su fatigoso recorrido y allí, la cara endurecida y con gesto rencoroso, se juró a sí mismo que jamás él, ni ninguno de los suyos, volvería a pasar hambres...

Otro día, a las primeras luces, se largó pa nunca. Llevaba solo un pequeño envoltorio de trapos, y bajo el brazo encogido, cobijándolo del aire y del frío, su gallo dorado. Y en aquel animalito echó a rodar su suerte, yéndose por el mundo.

SABÍA, POR SUS TRATOS CON OTROS GALLEROS cuando él ejercía el oficio de gritón, cuándo y en qué sitios se verificaban tapadas. De este modo, uno de los primeros lugares adonde llegó fue San Juan del Río. Pobre y desarrapado y con el gallo todavía en sus brazos, se asomó al palenque solo para orientarse y ver si encontraba algún padrino que garantizara por él las apuestas. Lo encontró; pero no para esa tarde, pues todas las peleas que se jugaban eran de compromiso. Tuvo que esperar al día siguiente a las peleas libres de las once de la mañana. Y en esa espera se pasó la noche en el mesón, con su gallo amarrado a las patas del catre, sin pegar los ojos por miedo de que le fueran a robar aquel animal en quien tenía puestas todas sus esperanzas.

Los pocos centavos que llevaba los gastó en alimentar a su gallo, dándole de comer carne picada revuelta con chiles mirasoles. Eso fue lo que le dio de cenar y también de almorzar en cuanto amaneció.

Al abrirse las peleas de las once ya estaba él allí, junto al que lo iba a apadrinar, uno de esos apostadores de oficio que en caso de «gane» se llevaría el ochenta por ciento de las ganancias, y en caso de «pierde» él le diría adiós a su dinero y Dionisio Pinzón a su gallo. Así cerró el trato.

Las peleas de la mañana no atraían a verdaderos galleros, y la asistencia al palenque era más bien de curiosos y mirones que nunca arriesgaban en sus apuestas ni lo que valían los animales. Por esta razón la mayor parte de los gallos eran de baja ley.

Con todo, algo se ganaba, si es que se ganaba. Y Dionisio Pinzón ganó. Su gallo no alcanzó a perder ni sus plumas y salió con la navaja ensangrentada hasta la botana.

Entonces el apostador, al darle los pocos pesos que le habían correspondido, le dijo que su gallo era demasiado gallo para enfrentarlo con aquellas gallinas, y trató de convencerlo para que lo jugara en las peleas de compromiso y hasta redujo su utilidad, indicándole que él mismo se encargaría de encontrarle retador.

Dionisio aceptó, pues a eso había ido allí, a calar su gallo, al que le tenía una fe como nunca se la tuvo a nadie.

El palenque por la tarde era ya otra cosa. Las mesas Imparcial, la de Asiento y Contra estaban todas ocupadas por personas de categoría. En el templete cantaban las cantadoras y por todos los ámbitos de la plaza repleta se sentía un ambiente de animación y entusiasmo.

Cuando le llegó el turno a Dionisio Pinzón le pesaron su gallo en la romana. Tapado, pues así lo había exigido el retador, quien también seleccionó las navajas y hasta al amarrador. Dionisio consideró que se las iba a ver con un gallero ventajoso, pero no tuvo más remedio que aceptar todas las condiciones, menos que otro soltara su gallo, ya que no quería que le fueran a hacer algún daño. Se le permitió esto último.

Por fin soltaron un gallo retinto, casi negro, que comenzó a pasearse por el anillo luciendo su garbo, mirando hacia todos lados como toro salido del toril en busca del adversario.

—¡Aa-tención! —proclamó el gritón—: ¡San Juan del Río contra San Miguel del Milagro! ¡Jueguen parejo! ¡Cien pesos!

—¡A ochenta! ¡A ochenta el colorado!

—¡Pago a setenta! ¡A setenta! ¡Voy a San Juan del Río!

Dionisio Pinzón sacó del saco de harina en que estaba envuelto su dorado al animal medio entumido y lo pastoreó un momento por el ruedo del palenque.

Las ofertas arreciaron en su contra:

—¡A sesenta! ¡A cincuenta! ¡Van cien contra cincuenta!

Los corredores daban vuelta a la plaza cazando las apuestas de aquí y de allá, mientras pregonaban:

—¡Cien a cincuenta! ¡A ver a cuál mandan!

Dionisio Pinzón sonrió al ver que las apuestas en su favor se estaban viniendo abajo. Hasta él llegaban los gritos confusos de los que solo apostaban al de San Juan del Río. Trató de localizar a su padrino entre la concurrencia, pero al no verlo se limitó a acariciar a su gallo peinándole las plumas.

—¡Descubran, señores! —ordenó el juez desde su asiento.

Se quitaron las fundas de cuero a las navajas. Ambos retadores pusieron a sus gallos sobre la raya y luego que recibieron la orden de soltar, soltaron. El otro quedándose con algunas plumas en la mano que le había arrancado a última hora a su animal para irritarlo, mientras Dionisio Pinzón lo dejaba suavemente sobre la raya.

Se hizo silencio.

No habían transcurrido tres minutos cuando una exclamación de desaliento cundió por todo el público. El gallo retinto yacía echado en el suelo, de lado, pataleando su agonía. El dorado lo había despachado en una forma limpia, casi inexplicable, y aún sacudía sus alas y lanzaba un canto de desafío.

Dionisio lo alzó antes de que se hiriera con la enorme navaja. Fue y entregó esta en la mesa del Asiento cruzando el ruedo del palenque entre la rechifla de la dolida concurrencia. Solo del barrendero, que entró a limpiar con la escoba la sangre del gallo muerto, recibió unas palabras de aprecio:

—Trai usted gallo pa toparle a cualquiera, amigo. Responde.

—Sí... Sabe responder —fue la respuesta de Dionisio Pinzón, que salió en busca de su padrino. Lo encontró en la cantina.

—¿Ya cobró usted las ganancias?

—La sincera verdad es que me vine antes a echar un trago pa nivelarme de la impresión. Creiba que tu gallo no iba a poder. ¿Y con qué diablos iba yo a cubrir las apuestas?

—¿Tan poca confianza le tenía usté a mi animalito?

—Es que nunca me imaginé que don Fulano, con quien hice el compromiso, nos fuera a echar encima su gallo capulín, que para decirte la sincera verdad era un asesino... Siempre lo guardaba pa las peleas de San Marcos... Y siempre con él, enterito.

—Y así y todo todavía se puso ventajoso.

—Pa que veas. Con eso cualquiera se espanta. Continás al ver cómo se alzan las apuestas en contra de uno... Me espanté, lo que sea de cada quien.

—Pero no íbamos al «pierde», eso usté lo sabía.

—Qué iba a saber yo. Por eso hasta mejor me arrojé aquí... Por si acaso.

—¿De modo que iba yo a quedar ensartado en caso de «pierde»?

—Eso más o menos... Al fin de cuentas tú no tienes mucho que perder. En cambio, yo... Date a entender que de esto vivo... Bueno, ya pa qué alegamos. Vamos a cobrar —le dijo mientras servía el último trago.

Luego los dos se encaminaron hacia el depositario de las apuestas; pero ya para entonces había comenzado una nueva pelea y tuvieron que esperar a que esta terminara.

Pronto se dejó oír la exclamación de ¡Viva Tequisquiapan!, lanzada por los partidarios del gallo ganancioso, e inmediatamente las cantadoras del tapanco se encargaron de cubrir el intervalo con sus canciones.

Dionisio Pinzón, mientras aguardaba el regreso del padrino, se fijó en ellas, sobre todo en la que hacía trente y a la que estaba seguro de conocer. Fue acercándose hasta ponerse al pie del estrado y la miró a su gusto, en tanto ella lanzaba los versos de su canción:

*Antenoche soñé que te amaba,  
como se ama una vez en la vida;  
desperté y todo era mentira,  
ni siquiera me acuerdo de ti...*

—Hecho el tiro; le dijo el padrino, quien le mostró el dinero ya cobrado.

—¿Quién es esa que canta? Me parece haberla visto en alguna parte.

—Se llama La Caponera. Y su oficio es recorrer el mundo, así que no es difícil haberla visto en cualquier parte... ¡Vámonos!

*... Si te quise no fue que te quise,  
si te amé, fue por pasar el rato,  
ahí te mando tu triste retrato  
para nunca acordarme de ti...*

CON EL DINERO OBTENIDO EN SAN JUAN DEL RÍO le fue posible recorrer más largos caminos. Se internó por el rumbo de Zacatecas, donde le dijeron que allá se mandaban fuerte. El que le había servido de padrino se invitó a acompañarlo, pero Dionisio Pinzón prefirió andar solo, pues con lo poco que lo trató le dio el cale y vio que, aunque podían servirle sus consejos, era un sujeto que nada más buscaba sacar ventaja en su propio provecho. De ahí en adelante lo que ganara sería para él solo.

Quién sabe por qué pueblos andaría durante algún tiempo; lo cierto es que cuando llegó a Aguascalientes, para San Marcos, todavía traía su gallo vivo y él vestía de otro modo: de luto, como siguió vistiendo toda su vida hasta el día de su muerte.

Era la primera vez que él se arrimaba por Aguascalientes. Venía animado con los mejores propósitos, pues ahora iba a ver si realmente su gallo valía ante los finos animales que allí se jugaban, ya que no se admitían, y así porque lo decía el reglamento, sino gallos de Brava Ley o de Ley Suprema; unos llamados así porque son los primeros en el ataque, y los de Ley Suprema, que son constantes en la pelea, tiran golpes macizos y manifiestan valor hasta sus últimos instantes de vida.

Sobre esto iba Dionisio Pinzón: a probar si contaba con un gallo de esos o si, por el contrario, al verse frente a un animal de su misma condición y arranque, iba a «alzar escobeta».

Lo inscribió para la Mochiller del segundo día de tapadas. Se llama Mochiller al primer gallo que se juega y que, para distinguirlo de los demás, va con mayor cantidad de dinero.

Allí en Aguascalientes se topó de nuevo con el padrino de San Juan del Río. Pero este no pareció entusiasmarse con aconsejarlo esta vez, ya que no consideraba a Dionisio Pinzón buena carta contra los verdaderos y experimentados galleros que concurrían a la feria de San Marcos. Y no solo

eso, sino que en la primera oportunidad que tuvieron de hablar el padrino le dijo:

—Tú estarías mejor puebleando con ese gallo rabón, aquí te van a desplumar.

—Al fin de cuentas no tengo nada que perder. ¿No me dijo usted eso?

—Los pocos miles de pesos que de seguro habrás ganado en tus andanzas... Además, acuérdate que la suerte no anda en burro.

—Por eso no quise andar con usted —acabó diciéndole Dionisio Pinzón. Y se separaron para ya no verse.

Cuando atronando todavía los aplausos con que el público del palenque premiaba la intervención de las cantadoras, y después que el gritón había anunciado el comienzo de las peleas de esa tarde, Dionisio Pinzón se vio careando a su dorado contra un gallo búlique gambeteador y oía bien claro el monto de las apuestas y cómo poco a poco se iban alzando más en favor de su contrario que en el suyo, aunque también graneaban los retapos, tal vez apostados por un público desinteresado o desconocedor, le entró algo de miedo. Pero cuando notó que el soltador del gallo contrario lo desestrañaba irritándolo con golpes en la cabeza supo que ganaría la pelea, pues su dorado, acostumbrado al buen trato, sabía jugar limpio y aplacar con mucha facilidad a los gallos corajudos.

Y así fue. El otro gambeteaba, pero al dorado no le interesó la cabeza movediza del búlique, sino que procuraba atacar por el costado, navaja contra navaja, lanzando sus brincos a la pechuga y jalándolo con las patas, mientras el contrario corcoveaba la cabeza como lo hace un boxeador cuando está haciendo fintas, pero dejaba el cuerpo casi quieto. Fue allí, en la rabadilla, donde el dorado enterró su navaja, derrengando a su rival, que quedó despatarrado buscando dónde clavar el pico.

—¡Golpe de Moza! —pregonó el gritón—. ¡Pierde Nochistlán! ¡Todos contentos! ¡Aaa-bran las puertas!

*... En la cárcel de Celaya  
estuve preso y sin delito,  
por una infeliz pitaya  
que picó mi pajarito;*

*mentira no le hice nada,  
ya tenía su agujerito...*

Y aquella canción alebrestada con que rompieron el murmullo y la tensión del palenque las cantadoras le supo a gloria a Dionisio Pinzón, que recogió su gallo, salpicado de sangre pero entero y nuevamente limpio de heridas.

—¡EY, GALLERO! —Oyó que lo llamaban. Se disponía a cenar pollo placero en uno de los puestos de la feria. Ya había guardado a buen recaudo su animal y había paseado un rato curioseando por aquí y por allá entre los espectáculos de la feria. Ahora estaba allí esperando que le sirvieran de cenar.

Volvió la cabeza y notó a un charro de figura imponente que lo miraba desde su elevada estatura.

—¿Es conmigo? —preguntó Dionisio Pinzón.

—¿Cuánto pides por tu gallo?

—No está de mercarse.

—Te doy mil pesos y no digas a nadie que me lo vendiste.

—No lo vendo.

El charro se acercó a Dionisio Pinzón y le tendió la mano a manera de presentación. Con él, y hasta el momento que también se acercó a la luz y la vio, venía La Caponera, aquella muchacha bonita que cantaba en el palenque.

—Me llamo Lorenzo Benavides. ¿Nunca has oído hablar de don Lorenzo Benavides? Pues bien, yo soy. Y soy también el dueño del búlique herido esta tarde por tu gallo. Te ofrezco mil quinientos pesos por él y la única condición que pongo es que a nadie le cuentes que me lo vendiste...

—Ya le dije que no está en venta.

—... Otra más —siguió diciendo el tal Lorenzo Benavides, sin hacer caso de la respuesta de Dionisio Pinzón—, te doy, a más de los dos mil pesos, dos gallos amarillos como el tuyo. Bien finos. Que en tus manos...

¡Y por Dios creo que tienes buena mano!, pueden llegar a dar capote adonde quiera que los lleves... Otra más...

—No me interesa el trato. ¿No gustan sentarse a cenar?

—¿Qué?

—Que si no se les antoja un pollito.

—No, gracias. Yo jamás como pollo... Y mucho menos en temporada de tapadas... ¿Así que no te arriesgas a cerrar el negocio?... Mire, gallero —le dijo al otro tomando una actitud seria—. Óigame bien. Ese animalito no va a poder carearlo otra vez aquí. Ya se le conoce la pinta y su juego. Y de hacerlo, le mandarán uno que le dé golpe de gracia en los primeros palos... Otra más...

—No estoy pensando pelearlo por ahora.

—... Otra más, decía yo, eso si es usted quien lo hace. Pero en caso de ser yo, ese gallo estará mañana mismo en el palenque, jugando con ventaja de tres a dos y quizá de cinco a uno. Eso si creen que es de mi gallera. De otro modo... Yo mismo tengo gallo para el suyo. Así que ya verá.

—¡Acéptele el trato, gallero! Le conviene —intervino La Caponera, que desde hacía rato estaba sentada frente a Dionisio Pinzón—. ¿No entiende la combinación que le propone aquí don Lorenzo?

—La entiendo; pero a mí no me gustan los enjuagues.

Ella rio con una risa sonora. Luego prosiguió:

—Se ve a leguas que usted no *conoce* de estos asuntos. Ya cuando tenga más colmillo sabrá que en los gallos todo está permitido.

—Pos ahorita he ganado con legalidá. Y... con su permiso —dijo Dionisio Pinzón al parecer ofendido, dedicándose a engullir su pollo placero y dando por terminada aquella discusión.

La Caponera se alzó de hombros. Se levantó de la mesa y en compañía de Lorenzo Benavides fueron a sentarse un poco más allá, no muy lejos de él.

—¿Qué te tomas, Bernarda? —Oyó que el tal Benavides preguntaba a la mujer.

—Pues por lo pronto que nos traigan unas cervezas, ¿o no?

—¿Y qué te parece si pedimos antes un mezcalito para que no nos hagan daño las cervezas?

—Me parece bien.

El mesero se acercó y le pidieron una botella de mezcal.

Desde su sitio, mientras daba buena cuenta de su cena, Dionisio Pinzón los observaba. Sobre todo a la mujer, ¡guapa mujer!, que bebía un mezcal tras otro y reía y volvía a reír con grandes risotadas ante lo que le platicaba Lorenzo Benavides. En tanto acá, 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 rebozo de palomo, suponía que debía de tener un cuerpo también hermoso. Vestía una blusa escotada y una falda negra estampada con grandes tulipanes rojos.

Entre un bocado y otro, no apartaba la vista de aquella mujer que había intervenido para apoyar el trato propuesto por Lorenzo Benavides, que, por su apariencia, debía ser un gallero famoso.

Terminó de cenar y se levantó. Antes de retirarse dio un saludo de despedida a los ocupantes de la mesa contigua, mas estos no parecieron oírlo. El hombre estaba enfrascado en su plática, tal vez convenciendo a la hembra de algo. Y ella no apartaba la vista de él, una mirada ya medio vidriosa, debido al mezcal que seguía bebiendo en abundancia.

DOS MESES DESPUÉS, le mataron su gallo dorado en Tlaquepaque.

Desde al abrir careo encontró que se enfrentaba con un rival dispuesto a matar. Era un bonito animal. Giro, finísimo, con una golilla enorme y espesa de plumas y, sobre todo, una mirada de águila y unos ojos enrojecidos por el odio que seguramente no se aplacaría hasta no ver muerto a aquel infeliz gallo dorado.

Al carearlos, fue tan rápido el otro en acometer que Dionisio Pinzón no tuvo tiempo de librar a su gallo, el cual comenzó a sangrar de la cresta a consecuencia de los violentos y sanguinarios picotazos que le lanzó el giro en unos cuantos segundos.

—¡Doy cien a cincuenta! ¡Voy al giro! —decían los apostadores.

Y como un eco, los encomenderos repetían:

—¡Cien a cincuenta! ¡Es a la grande! ¡Pujen señores! ¡Cien a cincuenta!  
¿Quién va más al giro?

—¡Pago a cuarenta! ¡Voy cien a cuarenta!

La sangre de la cresta comenzó a bajarle a las narices al dorado y le produjo hoguío. Dionisio Pinzón le limpió la cabeza. Le sopló en el pico para desahogarlo. Tomó tierra del suelo y la restregó en la cresta de su animal para contener la hemorragia y, lo que no había hecho nunca, comenzó a desestrañarlo, arrancándole plumas de la cola para encorajinarlo. Así, cuando sonó el grito de ¡Suelten sus gallos, señores!, el dorado, enfurecido, no cayó suavemente en la raya, sino que pareció huir de las manos de Dionisio Pinzón y fue a darse fuerte encontronazo con el giro, que lo paró en seco con un brinco de medio vuelo, metiéndole las patas por delante. Luego lo trabó del pico. Lo zarandeó, para después, tras unas cuantas fintas y aletazos, trepársele encima, destrozándole la cabeza a picotazos mientras le hundía el puñal de su espolón en la pechuga. El dorado quedó patas arriba, lanzando navajazos, pero ya en los últimos estertores.

—¡Levanten sus gallos, señores!

Por costumbre y por ley, el juez dispuso que se hiciera la prueba. Dionisio alzó su gallo y lo acercó al giro, que volvió a picar encarnizadamente la cresta enmorecida del dorado, el cual, como todo el mundo lo veía, estaba bien muerto.

DIONISIO PINZÓN abandonó la plaza de gallos llevando en sus manos unas cuantas plumas y un recuerdo de sangre. Fuera, rugían los gritos de la feria, las diversiones, el anuncio de las tandas en las carpas, el pregón de las loterías, de la ruleta, las voces sordas de los albureros y de los jugadores de dados y las voces ladinadas de los que invitaban a los mirones que atinaran dónde había quedado la bolita. Hasta él llegaba todavía el rumor del palenque, el hedor a humo y alcohol que opacaba el de la sangre regada en el suelo y el de los gallos muertos, deshuesados, colgados de un garabato. Y los gritos de un público frenético que clamaba: ¡Ese es reguindón! ¡Está entumido! ¡Viva Quitupan!, que a su vez apagaba la doble voz de las cantadoras y el ruido hueco de las cuerdas del tololoche. Todo mezclado con el confuso griterío de los mercaderes, tahúres y músicos ambulantes.

Lo trajo a la realidad el traqueteo de los dados en un cubilete y el rodar de estos sobre la verde franela. Allá dentro del palenque había vuelto el silencio, terminado ya el intervalo entre su pelea y la que ahora sé libraba.

Caminó unos pasos y se detuvo frente a las mesas de los albures.

—¡No la baraje tan alto porque se le ve la puerta! —Oyó que decía al tallador alguien de los que se agrupaban frente a una de las mesas.

Dionisio Pinzón se quedó un rato allí, sin intenciones de jugar, solo curioseando. Le quedaba poco dinero, apenas si para cenar y pagar el hospedaje de esa noche, pues su gallo se había llevado al morir lo que el mismo animalito había dado a ganar en los meses anteriores. La verdad de las cosas es que no sabía qué hacer ni adónde ir; por eso se estuvo allí mirando, apostando totalmente a las cartas que tendía el tallador sobre el parche y también mentalmente ganando o perdiendo el albur. Por fin se decidió. Desenfundó de la víbora el dinero que en ella guardaba y lo fue a una sota de oros que estaba pareada con un as de copas.

—Me gustan los oros —dijo, y acomodó uno a uno los pesos sobre el parche de la sota.

Corrió el albur, despacio, lentamente. El tallador, a cada carta, levantaba la baraja:

—Siete de copas —decía—. Dos de oros. Cinco de bastos. Rey de bastos. Cuatro de espadas. Caballo de oros. Y... as de bastos —siguió tallando las cartas restantes y mencionándolas de prisa—: dos, cinco, tres, sota, sota. Por mérito era suyo, señor.

Dionisio Pinzón vio cómo recogían su dinero. Se apartó un poco para dejar sitio a otros, mientras el montero pregonaba:

—¡En la otra está su suerte! ¡Plántense onde quiera, señores! ¡Corre el albur!

No quiso irse enseguida para no aparentar que huía. Y cuando al fin resolvió retirarse se encontró frente a frente la figura reluciente de La Caponera, con su amplio vestido floreado de amapolas y el rebozo terciado como carrillera sobre el pecho.

Sacó del seno un pañuelo colorado donde traía envuelto un buen puño de pesos, y sin desanudarlo se lo tendió a Dionisio:

—Óyeme, gallero, quiero que me juegues estos centavos a ese seis de bastos que está junto al caballo de oros.

—¿Y pa qué tantas ansias, doña Bernarda?... Ora traigo la suerte atravesada. Ya usted lo vio. ¿O qué, tiene muchas ganas de perder su dinero?

—Yo sé a lo que me atengo. ¡Tú juégamelos!

—Van pues, pero a su santo riesgo... Ora que yo mejor le iría al caballo.

—Pues échate sobre el caballo... Si te acomoda, digo.

Dionisio Pinzón la miró como tratando de adivinar las intenciones de sus palabras, y sin dejar de ver la sonrisa maliciosa de ella dejó caer el tambache, cubriendo el parche del seis de bastos.

—Conste que no me hago responsable.

—No te apures, gallero... Ni te aflijas.

Comenzó a correr el albur y a la tercera carta se asomó el seis de oros.

—¡Gana el seis con «vieja»! —gritó el tallador.

El montero desató el nudo del pañuelo. Contó el dinero allí guardado y pagó el equivalente más la mitad de otro tanto:

—Ahí va el gane de la «vieja» —dijo.

—¡Júntalos! —le indicó La Caponera al Pinzón.

Él recogió el montón de pesos, y sin tocar lo que había dentro del pañuelo lo anudó y devolvió a La Caponera, quien lo dejó desaparecer dentro del seno.

—Ahora a los gallos, a ver si acaso te repones —le dijo ella.

—No me late jugar con dinero ajeno.

—Yo mi dinero aquí lo traigo —dijo La Caponera oprimiéndose el pecho—. Así que no te apures... Y a propósito, después de las tapadas quiero hablar contigo.

Volvió a surgir la sonrisa maliciosa que ella tenía. Luego añadió:

—Yo y otro señor.

Los dos se encaminaron al palenque. Pero antes de entrar él la detuvo para preguntarle:

—Dígame, doña Bernarda. Usted ha de tener trato casado con el de los albures, ¿no? Vi bien claro el caballo en la puerta cuando el tallador cortó las cartas.

—Nunca te atengas a lo que veas. Estos fulanos traen siempre barajas viboreadas.

Y sin hablar más, entraron los dos en la plaza de gallos.

Mientras Dionisio Pinzón buscaba un asiento vacío para sentarse, ella subió al templete y desde allá comenzó a cantar:

*Hermosa flor de pitaya  
blanca flor de garambullo  
a mí me cabe el orgullo  
que onde yo rayo ¿quién raya?  
aunque veas que yo me vaya  
mi corazón es muy tuyo.*

*El pájaro carpintero  
para trabajar se agacha,  
de que encuentra su agujero  
hasta el pico le retacha.  
También yo soy carpintero  
cuando estoy con mi muchacha.*

*¡Ay!, cómo me duele el anca  
¡Ay!, cómo me aprieta el cincho.  
Qué vas que brinco esa tranca  
pa ver si del golpe me hincho,  
que habiendo tanta potranca  
solo por la mía relincho...*

*Soy un gavilán del monte  
con las alas coloradas;  
a mí no me asusta el sueño  
ni me hacen las desveladas  
platicando con mi chata;  
y aunque muera a puñaladas...*

Fue pues en Tlaquepaque donde conoció realmente a Bernarda Cutiño. Aunque la había visto en muchas ocasiones y contemplado con una admiración callada se consideraba muy poca cosa para ella, por lo cual ni procuraba su trato y mucho menos su amistad. Y si en Aguascalientes tuvo oportunidad hasta de recibir sus consejos, no por eso sintió que podía llegar a merecerla; antes, por el contrario, creyó haberse alejado de su favor.

La tal Bernarda Cutiño era una cantadora de fama corrida, de mucho empuje y de tamaños, que así como cantaba era buena para alborotar, aunque no se dejaba manosear de nadie, pues si le buscaban era bronca y mal portada. Fuerte, guapa y salidora y tornadiza de genio sabía, con todo, entregar su amistad a quien le demostraba ser amigo. Tenía unos ojos relampagueantes, siempre humedecidos y la voz ronca. Su cuerpo era ágil, duro, y cuando alzaba los brazos los senos querían reventar el corpiño. Vestía siempre amplias faldas de percal estampado, de colores chillantes y llenas de pliegues, lo que completaba con un rebozo de seda y unas flores en las trenzas. Del cuello le colgaban sartas de corales y collares de cuentas de colores; traía los brazos repletos de pulseras y en las orejas grandes zarcillos o enormes arracadas de oro. Mujer de gran temperamento, adonde quiera que iba llevaba su aire alegre, además de ser buena para cantar corridos y canciones antiguas.

Según se sabía, desde pequeña anduvo rondando por los pueblos acompañando a su madre, pobre peregrina de feria, hasta que, muerta esta en un incendio de carpa, se valió por sí misma, uniéndose a un grupo de músicos ambulantes, de esos que van por los caminos atentos a lo que la Providencia quiera darles.

El «otro señor» de que le había hablado La Caponera no era sino él mismo Lorenzo Benavides que intentó comprarle su gallo en Aguascalientes.

Mientras los tres se sentaban en una larga banca frente a una mesa llena de salsas, de platos con cebolla, limones y orégano, y aguardaban a que les sirvieran las cervezas que habían pedido, el Lorenzo le fue diciendo:

—Mira, Pinzón, este jueguito de los gallos tiene sus intrínquilis. Puede hacerte rico o puede mandarte al diablo con todo tu dinero. Si nos hubieras hecho caso en Aguascalientes no te hubiera pasado lo de ahora.

—Es que a mi gallo ya le tocaba. El pleito fue legal, según vi yo.

—¿Podrías decirme entonces por qué estaba chinampeado tu gallo? Eso se notó desde un principio. Te lo acobardaron, eso fue lo que pasó.

—¿Y quién se iba a ocupar de hacerme ese perjuicio? Yo no me separé del animal ni un momento.

—Tal vez fue en la pesada, le dijo Benavides, algún soltador acomedido de esos que tienen los dedos ágiles pudo haberle hincado la uña sin que tú te enteraras. Hay gente dispuesta a todo.

—Pero el animal se portó valiente. No hubiera ido a dar pelea de haber estado quebrado.

—Es que era de buena condición... Aunque eso no quita que estuviera chinampeado. Yo lo vi.

Les trajeron las cervezas y unas cazuelas conteniendo algo humeante. Pero Dionisio Pinzón hizo a un lado su cerveza.

—¿Qué, prefieres mejor algo fuerte? Aquí tienen raicilla de la buena —le dijo Benavides.

—No. No acostumbro beber —contestó Dionisio Pinzón.

—Bueno, mejor para nuestros planes. Mira, como te decía hace rato, en este asunto de los gallos un hombre solo no puede hacer nada. Se necesita participar con los demás. De otro modo acaban pisándote. Veme a mí, bien rico que estoy y a esos animalitos les debo todo. Sí. Y otra más, a la buena amistad con otros galleros; combinaciones, matuterías si tú quieres, pero nada de ponérseles al brinco como tú hiciste ahora.

—¿Y a qué viene todo eso, si se puede saber? Yo ya perdí y me retiro.

—¿Y qué vas a hacer? ¿Te vas a poner a vender enchiladas? No, amigo Pinzón, tú ya estás de la araña y no te retirarás de los palenques.

—No tengo ya nada que me atore. Ni gallo, ni dinero... Y para mirones, sobran; regresaré a mi pueblo.

—¿Qué hacías allá, si no es mucho preguntar?

—Trabajaba... Vivía.

—Vivías muerto de hambre. Te lo voy a decir. Sé medir a la gente nomás con echarle un vistazo encima. Y tú eres de esos, perdóname que te lo diga, de esos que le sacan el bulto al trabajo rudo... No Pinzón, tú eres como yo. El trabajo no se hizo para nosotros, por eso buscamos una

profesión livianita. ¿Y qué mejor que esta de la jugada, en que esperamos sentados a que nos mantenga la suerte?

—Puede que usted tenga razón. Pero como decía antes, ¿a qué viene todo esto?

—Para allá voy...

En ese momento el mesero se acercó con una tanda más de cervezas y recogió el plato vacío de Dionisio, pues mientras ellos platicaban Bernarda Cutiño daba buena cuenta de las cervezas, el Pinzón comía y Benavides hablaba. No está por demás decir que todas las cervezas se las había bebido solita Bernarda Cutiño y que ahora llenaba nuevamente su vaso y que sus ojos habían adquirido ya ese mirar semidormido que produce el vino. Así, cuando intervino en la plática, su voz tartamudeaba:

—Lorenzo —dijo—, déjame a mí explicarle aquí al amigo de qué se trata. Tú como siempre te vuelves un puro hable y hable y nunca acabas.

—Di, pues.

Y ella comenzó a decir:

—Lorenzo quiere que te combines con él por el resto de la temporada. Tú registrarás sus gallos a tu nombre y le servirás de soltador. El trato está en que te acomodes a lo que él diga. Como ves, se trata de meter viruta: que hay que quebrarle las costillas al animal antes de soltarlo, pues a quebrar costillas... Son cosas que todos hacen, así que no te pide nada del otro mundo.

—¿Pero por qué he de ser yo, habiendo tanto amarrador que puede hacerlo?

—Pues por lo mismo de siempre, porque hay que escoger a alguien, ¿o no?

—¿Y en mí han encontrado a su tarugo, verdá?

Ella vació el vaso de cerveza antes de responder:

—No, Pinzón, la cosa no va contra ti... Mira, si mal no recuerdo un desconocido... Uno de esos arriesgados que se meten al palenque sin saber ni a lo que van...

Dionisio Pinzón hizo el intento de levantarse y dejar que aquella mujer siguiera hablando sola, pues claramente se veía que se le habían subido las cervezas y que eso la animaba a decir aquellas frases duras, casi ofensivas.

Pero ella lo detuvo del brazo y lo obligó a sentarse, cambiando la expresión de su cara y sonriéndole con los ojos:

—Déjame terminar —le dijo—. Estábamos en que por aquí pocos te conocen y ni siquiera te toman en cuenta. Eso te sirve de mucho. El asunto es que sueltes los gallos de Lorenzo *como* si fueran tuyos para desorientar a los apostadores. ¿Entiendes, verdad?... No, no me entiendes.

—La sincera verdá es que no acabo de entender.

—Otra más —intervino Lorenzo Benavides—. Mañana te llevaré a ver mi gallera y allí te diré cuál va contra cuál, de modo que tú sepas si retar a perder o a ganar. No te preocupes de los resultados, pues yo estaré pujando según mis conveniencias. Piénsalo esta noche y mañana tempranito hablaremos.

Se despidieron de él. Y al día siguiente había cerrado un trato que le iba a dar mucho que ganar sin arriesgar nada de su parte. Era una combinación semejante a la ofrecida en Aguascalientes y que él no aceptó, más que por honradez por no estar familiarizado con los jugadores a la alta escuela. Supo entonces que, en este negocio de los gallos, no siempre gana el mejor ni el más valiente, sino que a pesar de las leyes los soltadores están llenos de mañas y preparados para hacer trampa con gran disimulo.

Ahora iba a pelear gallos de una misma percha, pero sabiendo de antemano cuál de ellos estaba de ventaja. Eran todos gallos finos, altivos y ensoberbecidos, aunque para unos había sus otros. Todos jugarían en peleas de compromiso, seguras, y además ganadas, si no en la raya si en el terreno de las apuestas. Lorenzo Benavides, al pujar fuerte, obligaría a los que estaban atentos a lo que él hiciera para seguirlo, yendo a donde él iba o contra lo que él iba, pues nadie le discutía sus conocimientos en cuestión de gallos.

Y así fue.

La primera tarde, de los tres gallos jugados Dionisio Pinzón solo levantó uno vivo. La segunda tarde dio capote en las tres peleas. Descansó un día, para volver al palenque el cuarto día, donde se dio a ver que sus animales no servían ni para gallos de gallinero, pues todos quedaron colgados del garabato donde se acostumbra dejar que estilen su última sangre los gallos muertos. El quinto día, y último del compromiso, convirtió

el palenque en un desplumadero al ganar la grande con un gallo ciego, pero que asestaba golpes precisamente como palo de ciego a un gallo pesado y correlón que ostentaba el pomposo nombre de Santa Gertrudis. Las apuestas en contra del ciego bajaron de mil a setecientos y más tarde de varios miles contra un mil.

Al grito de ¡Se hizo chica la pelea!, el palenque se convirtió en un verdadero clamor de disgustos y protestas. Pero el juez había dado su fallo y el gritón volvió a repetir:

—¡Se hizo chica la pelea! ¡Pierde la grande de Santa Gertrudis!

Algunos, que la habían visto segura, apostaron hasta la cobija y de haber traído *consigo* a la mujer la hubieran casado contra el ciego.

Desperdigados en varios tramos del palenque estaban los apostadores de Lorenzo Benavides con su cara de resignación y un aire como de perdidosos, pero aguantando los ochenta, los ochocientos, los mil contra los mil quinientos. Y el Lorenzo estático, al parecer indiferente, como si no le interesara el resultado ni el apoyo que la mayoría le daba a su gallo. En tanto, Dionisio Pinzón, con el animal repleto de cataratas, hacía como que no oía los gritos de ¡Pónle anteojos! ¡Llévalo al rastro! ¡Enséñale la puerta!

Al carearlo arreció la gritería de la concurrencia, pues el gallo, al sentir la presencia de su enemigo, dio de picotazos en el vacío. Pero al soltarlo y tomar contacto con el gallote de más de cuatro kilos el ciego atacó con una furia endemoniada y, quizá olfateándolo, no se separó del cuerpo aplomado, al que hizo trizas con el puñal de su espolón. Y aun cuando el otro se desplomó herido de muerte, el ciego siguió golpeándolo con su alas, con el pico y lanzando fulminantes navajazos.

Dionisio Pinzón procedió a levantar su gallo, que seguía trepado sobre el enemigo muerto, destrozándolo encarnizadamente; pero alguien del público, de tejana y empistolado, saltó al anillo y antes de que Dionisio tuviera tiempo de protegerlo se lo arrebató de la mano, lo estrujó con furor, le torció el pescuezo haciéndole dar vueltas como un reguilete y enseguida lo arrojó sobre la alterada muchedumbre.

Como señal de protesta por este atropello Dionisio Pinzón pidió al juez, y le fue concedido, el permiso para retirar del compromiso las peleas restantes.

Poco más tarde, acompañado de Lorenzo Benavides, quien lo había invitado a su casa de Santa Gertrudis a pasar unos días, venían festejando la hazaña del gallo ciego y riendo de la seriedad con que habían tomado las cosas.

Las dos semanas que pasó en Santa Gertrudis le fueron provechosas. Aprendió, primero viendo, y más tarde participando en la partida, a jugar Paco Grande, un juego de cartas un tanto complicado, pero entretenido, y que los distrajo del aburrimiento en aquel sitio tan aislado y solitario.

Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, lo que más tarde utilizó para sus fines: acumular una inmensa riqueza. Pero por entonces seguía gustando más de los gallos, esos animalitos sedosos, suaves, con un color vivo y de los que pronto contó con una buena partida. Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocimos en San Miguel del Milagro y que al principio, teniendo como fortuna un único gallo, se mostraba inquieto y nervioso, asustado de perder y que siempre jugaba encomendándose a Dios. Pero poco a poco su sangre se fue alterando ante la pelea violenta de los gallos, como si el espeso y enrojecido líquido de aquellos animales agonizantes lo volviera de piedra, convirtiéndolo en un hombre fríamente calculador, seguro y confiado en el destino de su suerte.

Cuando regresó a San Miguel del Milagro era un tipo distinto al que todos allí habían conocido. Llegó a raíz de las fiestas de San Miguel, un año y ocho meses apenas después que había abandonado el pueblo con intenciones de no regresar nunca. Pero como se supo, y según él dijo, no venía a la dichosa celebración, sino a enterrar a su madre que, por otra parte, ya estaba enterrada.

—¡Pero mal enterrada! —respondió él al alcalde, que le hizo ver la situación—. Y ora vengo a hacerle un buen entierro, como ella se lo merece.

Traía consigo un féretro muy lujoso que mandó hacer especialmente en San Luis Potosí, forrado por dentro de raso y por fuera de terciopelo morado, adornado con molduras de plata pura.

—Quiero que al menos muerta conozca el descanso y la comodidad que no consiguió tener en vida.

Pero tanto el cura como el alcalde del pueblo no le permitieron abrir la sepultura:

—Hasta pasados cinco años —le dijeron— podrás exhumar el cadáver de tu madre... Antes, de ninguna manera.

—Lo haré ahora mismo. A eso vine... Aunque tenga que comprar para eso a la autoridad. Aunque tenga que pagar por cualquier permiso —añadió mirando al cura—, de quien sea.

Y lo hubiera hecho, de no ser que cuando fue al camposanto donde estaba enterrada su madre, acompañándose de unos peones armados de picos y palas, no dio con el lugar de la sepultura, pues donde él había hecho su entierro no existían ni montículos ni cruces, solo un campo lleno de yerbas.

En los pocos días que allí estuvo se notó el desprecio que sentía por el pueblo, comportándose como un sujeto atrabiliario, además de fanfarrón. Y quizá para rememorar sus no muy lejanos tiempos aprovechó la hora del convite para colocarse al frente de todos, pero en forma muy distinta a como lo había hecho antes, ya que ahora iba al frente de los charros y de la música, en una acritud que parecía como si él fuera a pagar todos los gastos del festejo.

Por otra parte, no habló con nadie y a todos los que se acercaron a saludarlo los trató con evidente desprecio. A excepción de Secundino Colmenero, con quien sostuvo una larga plática de convencimiento pues quena llevárselo como capador y soltador de sus gallos.

El tal Colmenero, aunque lamentando dejar su casa y las pocas pertenencias que le quedaban, optó al fin por irse con Dionisio Pinzón, porque a decir verdad desde hacía más de un año, cuando perdió su fortuna en las tapadas, no había logrado enderezar cabeza. Y como ahora se le ofrecía la oportunidad de hacerse cargo de la gallería de Dionisio Pinzón, llevando también el encargo de pelear sus gallos, aceptó, pues le gustaba el oficio, y sobre todo tener como si fueran suyos aquella buena percha de gallos finos con los cuales iría de feria en feria.

Así pues, los dos abandonaron San Miguel del Milagro. El pueblo todavía estaba de fiesta, de manera que entre repicar de campanas y calles adornadas con festones los dos marcharon hacia la ausencia, llevando por

delante la extraña figura que, como cruz, formaban el ataúd y el animal que lo cargaba.

Tanto Dionisio Pinzón como Secundino Colmenero desaparecieron de allí para no volver.

Entretanto, La Caponera se vivía aguardando el regreso de Dionisio Pinzón en un pueblo llamado Nochistlán, donde se celebraba la feria tradicional. Y ella, como siempre, tenía a su cargo cubrir con sus canciones el templete de la plaza de gallos, razón por la que no pudo acompañar a Dionisio Pinzón a San Miguel del Milagro.

El que ella y él se hubieran unido para lidiar en el difícil mundo de la ferias se había decidido meses atrás, cuando se volvieron a encontrar en un sitio llamado Cuquío.

No se habían vuelto a ver desde los mentados días de Tlaquepaque, allí donde dejó su gallo dorado pero donde consiguió la amistad y la alianza de Lorenzo Benavides y la ayuda de este para alzar su suerte. Y de allí pa'l real, pues no solo aprendió muchas cosas del oficio, sino que se agenció de una buena partida de gallos y le aumentó el ánimo para seguir en la brecha.

Cuquío era un lugar pequeño, pero plagado de tahúres, fulleros, galleros y gente que se vivía ahorrando su dinerito todo el año para irlo a tirar a las patas de un animal o a los palos de una baraja señalada. Tenía tal fama ese pueblo para el despilfarro que aparte del sitio oficial dedicado a las partidas se jugaba Brisca, Conquián, Siete y Medio y Paco, no solo en aquel lugar, sino en cualquier cantina, tienda o botica y hasta en las bancas de la plaza de armas. Y si alguno resultaba muerto, que siempre los había, era en riñas causadas por el juego, ya que del alcohol se hacía poco consumo.

Fue pues en este pueblo y dentro de este ambiente donde volvieron a encontrarse Dionisio Pinzón y La Caponera.

Después que aseguró sus gallos en las estacas del corral del palenque, encomendándolos a un pastor de confianza, salió a darse una vuelta por el pueblo, no tardando en darse cuenta de que todo el mundo estaba ocupado en la baraja, haciendo roncha alrededor de los jugadores o participando en las apuestas, por lo cual, a pesar del gentío que hormigueaba por todas partes, el silencio parecía dominar al pueblo. Se acercó a la partida grande, donde había mayor bullicio y se oía la música de los mariachis.

Allí estaba La Caponera, lanzando una canción corrido por encima de la mesa de la ruleta, aunque su voz se oía un poco desvanecida debido al rumor de la gente y al no tener manera de encerrar su canción bajo aquel jacalón abierto a los cuatro vientos.

Dionisio Pinzón esperó a que terminara y luego se acercó hasta ella para saludarla. Les dio gusto volverse a ver; tanto, que ella le tendió cariñosamente los brazos y él la retuvo un buen rato entre los suyos.

—¿De que el temporal es bueno, hasta los troncos retoñan! —le dijo ella. Y añadió—: Creí que ya no te volvería a ver, gallero.

—¿Y qué pasa contigo, Bernarda? ¿Por qué ahora aquí, en este chinchorro?

—Llegué tarde y cuando me asomé por el palenque encontré la plaza ocupada. ¿Y tú?

—En las mismas.

—Bien decía yo que estabas picado de la araña... Invítame un trago, pues aquí no le dan agua ni al gallo de la pasión.

Fueron a la cantina y pidieron: para él, una grosella; para ella, un cuartillo de tequila.

—Pos sí, Bernarda, me dio la corazonada de que andarías por aquí por Cuquío. Esperaba verte allá en los gallos.

—No te digo que me madrugaron. Y fue esa indina de Lucrecia Salcedo. Pero ni modo, para todos hay, mientras no arrebatan.

—Pos yo acabo de dejar la casa de Lorenzo Benavides. Él no quiso venir. Dijo que estos no eran sus bebederos.

—No, no lo son, él solo va a las grandes.

—Y a propósito, Bernarda, ¿qué eres tú de Lorenzo Benavides?

—No he de ser su mamá, ¿verdad?

—Claro que no.

Guardaron silencio un rato. Por la cara de ella se dejó resbalar una lágrima, redonda, brillante como los ojos de donde había salido, como una cuenta más de vidrio de las que traía enrolladas en el cuello.

—No quise ofenderte, Bernarda.

—¿Acaso me ves ofendida? Me siento triste, que es otra cosa —dijo limpiando con el dorso de la mano su lágrima y otra más que empezaba a

brotar.

—¿Lo querías?

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

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

—Sí, pero tiene paredes.

—¿Y qué más da?

Ella por toda explicación se alzó de hombros. Volvió la cara hacia donde estaban sus músicos y vio cómo uno de ellos le hacía señas con la guitarra, llamándola.

—Ahorita vuelvo —le dijo a Dionisio Pinzón—. Espérame.

Subió al tablado que le servía de templete y después que se arrancó el mariachi con el rasgueo de sus guitarras ella soltó su canción:

*Ya los candados están cerrados  
por no saber el hombre vivir;  
pero no pierdo las esperanzas  
de que en tus brazos me he de dormir.  
¡Ay, qué mi suerte tan desgraciada!  
qué apasionado a mi me dejó.  
Como decías que me querías  
y nunca nunca me has de olvidar,  
no te abandono ni te desprecio  
y ni por otra te he de cambiar.  
Serían Conchitas, serían perlitas  
las que brillaban allá en el mar;  
pero no pierdo las esperanzas  
que yo en tus brazos me he de arrullar.*

Volvió destejendo la sonrisa que había ofrecido a cambio del aplauso de la concurrencia. La ruleta comenzó a correr entre los gritos insistentes de los coimes, hasta que se escuchó el disparo de la cerbatana y el clamor de

¡Hecho el tiro! Y enseguida: ¡Cuatro negro! Se oía el tintinear de los pesos a todo lo largo de la mesa bien atiborrada de parroquianos.

La Caponera regresó junto a Dionisio Pinzón. Bebió un sorbo del vaso casi intacto y su cuerpo tuvo una sacudida, debido quizá a la fuerza del alcohol.

—Vil alcohol con agua —comentó—. Siempre es lo mismo en estos sitios —tomó el vaso y arrojó su contenido al suelo en un ademán de disgusto. Se veía nerviosa, incomodada, tal vez por las preguntas de Dionisio Pinzón. Este la miraba fijamente, con humildad, mientras ella acariciaba sus propios brazos con sus manos repletas de pulseras. Al mismo tiempo que Dionisio la veía sentía que era demasiado hermosa para él; que era de esas cosas que están muy lejos de uno para amarlas. Así, su mirada se fue tornando de la pura observación al puro deseo, como si fuera lo único que estuviera a su alcance: poderla ver y saborear a su antojo.

Pero esas miradas penetran y ella las sintió; alzó los ojos y sostuvo por un momento la mirada de Dionisio Pinzón. Enseguida bajó la vista como si contemplara el vaso vacío.

Dijo:

—¡Necesito de un trago! Vamos adonde no nos hagan trampa.

Pero a todo esto Dionisio Pinzón llamó al mesero:

—¡Tráigame una botella cerrada de mezcal!

Y dirigiéndose a La Caponera:

—Debe ser igual en todas partes. Es su negocio —hizo una pausa y luego añadió—: De trinqueteros a trinqueteros ahí nos vamos, ¿o no es cierto?

Ella afirmó lo que él acababa de decir con una sonrisa.

El vaso volvió a llenarse, ahora de la botella que el mozo dejó sobre la mesa. Bernarda Cutiño lo probó y luego sorbió un largo y ansioso trago. Pareció reanimarse.

—¿A qué horas terminas con esto? —preguntó Dionisio Pinzón.

—A la media noche.

—No sabes cuánto me gustaría que me acompañaras a los gallos. Tú eres mi piedra imán para la buena suerte.

—Eso ya me lo han dicho muchos. Entre otros Lorenzo Benavides. Algo he de tener, porque el que está conmigo nunca pierde.

—No lo dudo. Yo mismo lo he comprobado.

—Sí. Todos se han servido de mí. Y después...

Volvió a empinarse otro trago de mezcal, mientras oía que Dionisio Pinzón le decía:

—Yo nunca te abandonaré, Bernarda.

—Lo sé —contestó ella.

Terminó el contenido del vaso. Tomó la botella en sus manos y levantándose y haciendo una seña indicando a los músicos, dijo:

—Voy a llevarle esto a mis muchachos. Nos veremos más tarde.

Él vio cómo se alejaba hacia el templete donde el mariachi la aguardaba.

Poco después, Dionisio Pinzón estaba en el corral donde había dejado amarrados sus gallos. Desató uno de ellos de la estaca. Le tanteó el buche. Revisó las alas y las cañas. Le roció un trago de agua en la cabeza, pues como hacía calor el animal seseaba como si tuviera hoguío. Lo tomó en sus brazos, y con él sin dejar de acariciarle el espinazo se paseó por el corral haciendo ademanes y hablando solo, repitiendo hasta el cansancio parte de la conversación con la Bernarda.

Así anduvo un buen rato. Hasta que al volverse vio al pastor encargado de cuidar los gallos, que lo miraba con curiosidad. Entonces, tomó su animal con ambas manos y salió con él hacia el palenque caminando a grandes trancos.

Desde entonces Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño vagaron por el mundo de feria en feria, alternando las tapadas con la ruleta y los albures. Parecía como si la unión de él con La Caponera le hubiera afirmado la suerte y crecido los ánimos, pues siempre se le veía seguro en el juego, tal como si conociera de antemano el resultado.

Había descubierto, y ahora lo confirmaba, que junto a ella le era difícil perder, por lo que se lanzaba muchas veces arriesgando más de lo que podía pagar, tentando al destino, que siempre lo favorecía.

Se casó con La Caponera una mañana cualquiera, en un pueblo cualquiera, ligando así su promesa de no separarse de ella jamás nunca.

Ella no quería el matrimonio; pero algo en el fondo le decía que aquel hombre no era como los demás, y movida por la conveniencia de asociarse con alguien, sobre todo con un fulano como Dionisio Pinzón, lleno de codicia y del que estaba segura seguiría rodando como ella mientras le aletearan las alas al último de sus gallos, estuvo de acuerdo en casarse, pues así al menos tendría en quien apoyar su solitaria vida.

Pueblos, ciudades, rancherías, todo lo recorrieron. Ella por su propio gusto. Él, impulsado por la ambición; por un afán ilimitado de acumular riqueza.

UN DÍA, PASADO EL TIEMPO, Dionisio Pinzón decidió visitar a su viejo amigo Lorenzo Benavides, a quien hacía mucho no veía, pues se había desterrado del campo de las ferias.

Llegaron una tarde a Santa Gertrudis y ya para entonces los acompañaba su hija, una niña de diez años. Encontraron al tal Benavides montado en una silla de ruedas, viejo y desgastado. A pesar de todo, los recibió con grandes muestras de regocijo. Besó las dos manos de Bernarda Cutiño y acarició a la hija como si fuera suya. No había perdido su antigua personalidad, ya que seguía siendo altivo y dominante:

—Sé que les ha ido bien —dijo a Dionisio Pinzón—. Y me alegro de verlos. Espero que no les aburra mi triste compañía los días que dure su visita.

—Nos vamos enseguida —contestó La Caponera—. Vamos de paso y solo nos detuvimos a saludarte.

—Sí, don Lorenzo —dijo el Pinzón—. Le debíamos esta visita como otras muchas, pero usted sabe lo atareado que anda uno cuando se tiene el mundo por casa... La cosa es que no tome nuestro olvido como ingratitud...

—Lo que ustedes necesitan es sosegar... Ponerse tranquilos. Pues árbol que no enraiza no crece... En cuanto a casa, yo les ofrezco la mía por ahora y por siempre.

—Muchas gracias, don Lorenzo.

—Y hablando de otra cosa, ¿qué tal andas con el Paco? Se me figura que ya lo olvidaste.

—Nada de lo que aprendí de usted se me ha olvidado.

—¡Entonces quédense hasta mañana! Me servirá de distracción jugar una partidita esta noche.

Y SE QUEDARON.

Frente a una mesa con cubierta de mármol estaban los dos distribuyéndose las cartas para continuar el juego. No muy lejos de ellos, sentada en el mismo sillón de alto respaldo que ocupó al llegar, Bernarda Cutiño los observaba, teniendo a su hija dormida sobre el regazo. Lorenzo Benavides decía:

—No me gusta jugar efectivo, del que ya poco me queda; pero tengo un ranchito aquí cerca. Tú dirás.

—¿Un rancho? ¿Y cómo para cuánto le gusta?

—Bien. Ya te diré yo a la hora que pierdas cuánto es tu adeudo. ¿Estás conforme?

—Con usted, don Lorenzo, no tengo por qué discutir.

JUGARON.

—Usted pierde, don Lorenzo. ¿Qué otra cosa juega?

—Esta casa —dijo él—. Contra el rancho y... digamos cincuenta mil pesos. ¿No crees tú que los valga?

—Como usted mande. Al fin y al cabo estamos platicando.

—No, Pinzón. Va en serio. Sé que no me puedes ganar.

—Viene, pues.

—¡Corta! —ordenó Lorenzo Benavides después de barajar el altero de naipes.

Dionisio Pinzón distribuyó por la mesa varios fragmentos de la baraja, de los cuales tomó uno el Benavides y preguntó:

—¿Albur?

—Sale el albur.

Benavides lo proclamó como si no estuviera visto:

—Seis de espadas y sota de copas.

Dionisio Pinzón, recordando que la sota era muy mala carta para él, separó el seis de espadas.

—¿Lo matas o lo dejas?

—Le voy.

Al caer la décima carta apareció el seis. Un solo seis de oros.

—Es tuya la casa —dijo secamente Lorenzo Benavides.

—Le doy la revancha, don Lorenzo... Usted escoja carta.

—¿Revancha contra qué? ¿Contra mí mismo? —dijo separándose de la mesa y mostrando su invalidez—... Dime, ¿podrías pagar el equivalente?

—Es que no voy a aceptarle su casa. Eso usted lo sabe... Creí que solo jugábamos por divertirnos... Además, puedo decir que a usted le debo lo que tengo.

—¿Divertirnos? Si tú hubieras perdido verías la clase de diversión que yo te daría... No, Pinzón. Ni mi padre me llegó a perdonar nunca una deuda de juego... Y en cuanto a que a mí me debes todo lo que eres, estás equivocado. Mira...

Se acercó con su silla de ruedas hasta donde estaba Bernarda Cutiño, quien lo miraba interrogante, dibujando en sus labios una sonrisa; pero inesperadamente una tremenda bofetada que le lanzó furioso Lorenzo Benavides le apagó la sonrisa y le hizo dar un sobresalto, mientras gritaba en su cara:

—... ¡Es a esta inmunda bruja a quien le debes todo!

Después de esto, inyectados aún sus ojos de odio y llevando en su boca una mueca iracunda se alejó por la oscura sala, imprimiendo mayor velocidad a la silla de inválido en que iba.

Dionisio Pinzón, sin inmutarse, barajó y volvió a barajar los naipes abandonados...

EL TIEMPO DEJÓ PASAR SUS AÑOS. Era en la misma casa de Santa Gertrudis y en el mismo sitio. Dionisio Pinzón, como si no hubiera suspendido su actitud de años atrás, barajaba. Frente a él y alrededor de una mesa cubierta con paño verde una ronda de señores esperaban sus cartas. Se jugaba Paco

Grande. Las ocho barajas eran revueltas, cortadas y vueltas a cortar hasta que comenzaba el reparto.

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. Aunque ahora llevara en el cuello un collar de perlas a cambio de las cuentas de colores, que destacaba sobre el fondo negro del vestido y sus manos estuvieran erizadas de brillantes, no estaba conforme. Nunca lo estuvo.

Eran frecuentes las discusiones entre ella y su marido. Alegatos agrios, amargos, en que ella le echaba en cara la esclavitud en que vivía obligada por él.

En un principio y a causa del nacimiento de su hija había aceptado el encierro voluntario; pero cuando esta fue creciendo, haciéndose niña y después mujer, sus esfuerzos chocaron contra la intransigencia del Pinzón, que tenía y quería seguir teniendo un lugar estable donde vivir.

Ella, en cambio, acostumbrada a la libertad y al ambiente abierto de las ferias, se sentía abatida en la desolación de aquella casa inmensa y languidecía de postración. Pues postrada la tenía siempre Dionisio Pinzón en el rincón de la sala donde permanecía noche a noche presenciando a los jugadores, alejada del sol y de la luz del día, pues la partida terminaba al amanecer y comenzaba al caer la tarde. De este modo se le oscurecieron sus días, y en lugar de respirar aires diferentes sorbía humo y alientos alcohólicos.

Antes que Dionisio Pinzón transformara su humildad en soberbia ella había puesto sus condiciones y había impuesto su voluntad. Pero ahora, ya cascada su voz, muertas sus fuerzas, no le quedaba más que obedecer a una voluntad ajena y olvidarse de su propia existencia.

—Óyeme bien, Dionisio —le había dicho cuando aquel le propuso matrimonio—, estoy acostumbrada a que nadie me mande. Por eso escogí esta vida... Y también soy yo quien escoge a los hombres que quiero y los dejo cuando me da la gana. Tú eres ni más ni menos como los demás. Desde ahorita te lo digo.

—Está bien, Bernarda, se hará lo que tú mandes.

—Eso tampoco. Lo que yo 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 yo le doy mala vida.

Pero en realidad él fue quien se la dio a ella. En cuanto sintió el poder que le daba el dinero cambió su carácter. Se alzó a mayor y procuró demostrarlo en todos sus tratos. Y aún cuando ella luchó por cuanto medio estuvo a su alcance para no perder su libertad y su independencia de vida, al fin y al cabo no lo logró y tuvo que someterse. Pero luchó. Así, cuando Dionisio Pinzón intentó establecerse en la casa de Santa Gertrudis, ganada en el juego a Lorenzo Benavides, ella ya no amaneció a su lado. Desapareció llevándose a su hija. Él, creyendo en un capricho pasajero, esperó en Santa Gertrudis a que ella volviera, pues calculó que sin dinero y arrastrando consigo a la muchacha no podría ir muy lejos. Aunque olvidaba que se trataba de La Caponera, una mujer de mucho aguante y de condición.

Por otra parte, no está por demás decir que esa época estuvo llena de días negros en la suerte de Pinzón, a tal grado que no solo el maldecido juego de Paco le mermó su riqueza, sino que los mismos gallos, que manejaba a su antojo Secundino Colmenero, pero con bastante conocimiento, fueron desapareciendo uno a uno, borrados por un destino maligno.

Secundino Colmenero se le presentó en Santa Gertrudis después de varias giras por diversos palenques, diciéndole que le habían matado dos docenas de los mejores animales, aún en plazas reconocidas por la baja ley de los gallos que se peleaban. Además, que en la gallera solo quedaban puras «monas», gallos ya quemados y viejos, utilizados únicamente para calentar a los de combate. Y que, para rematar, se le había agotado el dinero, pues se puso a apostar fuerte y a la desesperada en peleas que creía ganadas. No se explicaba esta situación, pues como decía él mismo había pastoreado, amarrado y soltado; aunque, como terminó diciendo, contra la mala suerte no se puede.

Dionisio Pinzón no culpó al Colmenero por sus fracasos, como no podía culparse él mismo. Le preguntó por Bernarda. Y Secundino le respondió que sí la había visto. La última vez en un lugar llamado Árbol Grande, no muy lejos de allí.

Y que no solo eso, sino que en todas las ocasiones en que se habían encontrado había hablado con ella. No, no se le veían trazas de sentirse triste. Nada más que ya no formaba parte de las cantadoras de tapadas, pues comenzaba a cansársele la voz, como para no poder hacerse oír en el ámbito de una plaza de gallos. Ahora andaba con sus músicos metida por cantinas y puestos de canelas. Pero no, no se le veía por ningún lado la tristeza. Y, entre otras, ella le declaró una vez que, a no ser por su hija, ni siquiera se acordaría de Dionisio Pinzón.

Dionisio Pinzón, acallando su orgullo, convencido de que sin Bernarda no volvería a reponer sus pérdidas y mucho menos lograr la riqueza que tanto ambicionaba, fue a buscarla. Árbol Grande no quedaba lejos, así que llegó a hora temprana del día siguiente. Indagó por puestos y cantinas, hasta que los versos de una canción y un montón de gente agrupada a las puertas de una tienda lo llevaron derecho adonde ella se encontraba. A su lado, vestida al igual que su madre, estaba su hija.

Dionisio esperó a que ella terminara de cantar y que la gente desalojara el estrecho local para acercarse. Allí mismo hablaron.

—Ya sabes que nací para andar de andariega. Y solo me apaciguaré el día que me echen tierra encima.

—Creí que ahora que tenías una hija pensabas darle otra crianza.

—Al contrario, quisiera que agarrara mi destino, para que no tenga que rendirle a nadie... ¡Qué poco me conoces, Dionisio Pinzón! Y ya te digo, mientras me sobren fuerzas para moverme no me resignaré a que me encierren.

—¿Es tu última palabra?

—Es la de siempre.

—Está bien, Bernarda, seguiremos juntos bajo esas condiciones. Haré la lucha para que regreses a los gallos.

—No Dionisio. Allí no me quieren. Necesitan de una voz fuerte, y la mía ya se me está quebrando.

—Pronto no te van a querer en ninguna parte.

—¡Atente a eso!

—Sí. A eso me atengo. ¡Vamos!

De ese modo Dionisio Pinzón volvió a peregrinar por los pueblos en compañía de La Caponera. Ella, consiguiendo canciones aquí y allá, seguida por sus muchachos del mariachi. Él, pasando del palenque a la partida y de la partida al palenque, en procura de enderezar sus ganancias perdidas. De vez en cuando reconocían a Santa Gertrudis, pero duraban allí a lo sumo una o dos semanas, para luego volver a emprender camino.

HASTA QUE LLEGÓ EL DÍA FUNESTO PARA ELLA. Los muchachos del mariachi la dejaron. No iba bien el negocio. La Caponera bebía mucho y tenía la voz cascada, casi ronca y pocos se entusiasmaban ya con oírla. Así que los músicos se buscaron otra cantadora y no quisieron saber más de Bernarda Cutiño.

Tampoco pudo convencer a otros músicos haciéndoles ver que su hija era también buena para cantar, pues por algo la había madurado, para que cuando ella se marchitara tener en quien renovarse. Pero todos alegaban que la muchacha estaba tierna todavía y que aunque fuera buena tenían que cargar con la madre para cuidarla.

—No, el negocio no da para mantener a la madre de la cantadora —le dijeron.

Entonces fue cuando Dionisio Pinzón impuso sus condiciones. Por principio de cuentas se encerraron en el caserón de Santa Gertrudis. Tenía nuevamente dinero y convirtió aquella casa en centro de reunión de jugadores empedernidos de Malilla, Siete y Medio y Paco Grande. Noche a noche la casa permanecía despierta, encendidas sus luces, presenciando grupos de hombres silenciosos que alrededor de las mesas se trababan en la baraja.

Don Dionisio, como ahora le nombraban, tenía para sus invitados todas las comodidades, los mejores vinos y la mejor cocina, de manera que nadie necesitara abandonar Santa Gertrudis en varios días, cosa que muchos aprovechaban.

Pero el más aprovechado de esta situación era él, pues fastidiado de recorrer el mundo en persecución del dinero allí le caía a manos llenas sin tener que salir a buscarlo. Además, su suerte era desmedida y pronto se

adueñó de varias propiedades ganadas en las tretas del juego y que ni cuidado ni ganas tenía de administrar, conformándose con lo que buenamente le pasaban sus arrendatarios, que era bastante. No por eso se había olvidado ni desentendido de los gallos, de los que tenía una verdadera cría, siempre al cuidado de Secundino Colmenero. De vez en cuando organizaba o asistía a las tapadas, aunque dedicaba mayor tiempo a los naipes, con los cuales, según él, ganaba más y más rápidamente.

La Caponera se había tornado una mujer sumisa y consumida. Ya sin su antigua fuerza, no solo se resignó a permanecer como encarcelada en aquella casa sino que, convertida realmente en piedra imán de la suerte, Dionisio Pinzón determinó que estuviera siempre en la sala de los jugadores, cerca de él o al menos donde adivinara su presencia.

En un principio ella asistía a las veladas por su propio gusto, para estar en compañía de otras gentes y no sentirse desolada. Pero descubrió que no era nada divertido estar contemplando a aquellos hombres en sus largos y cansados juegos y decidió no volver. Pero Pinzón le ordenó de manera violenta cuál era su lugar y lo que tenía que hacer. Sin importarle que sola allí, sin tener con quién hablar, durmiera o permaneciera despierta, revisando su pasado o maldiciendo su situación presente.

Esto sucedió a raíz de que, una madrugada, Dionisio Pinzón comenzó a perder sistemáticamente lo que había ganado en el transcurso de la noche y algo más. Alegó que se sentía cansado y echó la culpa de no poder concentrarse en el juego a sus largas vigiliass. Sus compañeros le dieron un rato de reposo y cuando regresó de nuevo a continuar la partida todos notaron que junto a él, oculta en la penumbra, estaba sentada Bernarda Cutiño.

A nadie le extrañó este hecho, ya que estaban habituados a verla muchas veces allí. Y como quiera que permanecía quieta, como si durmiera, los presentes, absortos en el juego, se olvidaron pronto de aquella mujer, haciendo caso de sus propias preocupaciones, porque comenzaron a ver cómo el monte pasaba otra vez a manos de Dionisio Pinzón, donde el dinero se acumulaba en proporciones desmedidas.

Desde entonces, hasta la noche de su muerte, esa fue la vida de Bernarda Cutiño. Parecía una sombra permanente sentada en el sillón de

alto respaldo, ya que, como vestía siempre de negro y se ocultaba de la luz que iluminaba solo el círculo de los jugadores, era difícil ver su cara o medir sus actos; en cambio, ella podía observarlos bien a todos desde su oscuridad.

No le importó a Dionisio Pinzón que ella, para entretener las largas noches de desvelo, se dedicara a beber hasta el ahogo de la conciencia. Porque esto era lo que ella hacía mientras permanecía en el sitio donde su marido la había clavado. Y a eso se debía la apariencia, primero un poco inquieta, pero más tarde sin movimiento, de su figura.

Para tal objeto tenía a la mano una o varias botellas, de las que sorbía largos tragos.

Bien es cierto que estaba acostumbrada a beber, pues desde que comenzó como cantadora en las tapadas era de reglamento refrescarse el gaznate entre una y otra canción, para lo cual el mismo público o algún apostador ganancioso o enamorado se encargaba de obsequiarles, a ella como a sus músicos, una buena ración de tequila, lo que les servía para poner más alma y mayor alegría en sus interpretaciones. Desde entonces le había quedado la costumbre de tomar.

No es de extrañar que aquí en su casa, donde no se ocupaba de nada, ni de cantar, pues hasta ese gusto había perdido, llenara sus horas vacías con alcohol y dormitara su embriaguez frente a los mudos jugadores que rodeaban la mesa del Paco, en las noches largas y calladas, donde apenas si se oía el tallar monótono de las barajas. Aquí, pues, donde un puñado de hombres parecían ahogar hasta el resuello, ella bebía y bebía, para después quedarse adormecida, arrullada por su borracho y palpitante corazón.

Pero no solo trastornó su vida, sino que descuidó hasta la de su hija, de la que ya nada sabía. Y en igual caso estaba Dionisio Pinzón, que ni se acordaba de ella, de su hija llamada también Bernarda y apodada La Pinzona, todo por tener ocupado su corazón en el juego.

Por su parte, la muchacha no los procuraba para nada. Llegaba y salía de la casa. Desaparecía unos días. Volvía. Volvía a desaparecer, sin que nunca los viera ni ellos a ella.

Cierta mañana, cuando después de una noche más de agobiante desvelo los dos se encaminaron a descansar en sus habitaciones, él por delante y La

Caponera siguiéndolo con pasos tambaleantes, llegaron del pueblo vecino unos que se decían representantes de la sociedad a hablar con Dionisio Pinzón.

Le expusieron el objeto de su visita, relacionándola con su hija Bernarda:

—Señor —le dijeron—, tal vez usted por sus absorbentes ocupaciones no esté enterado de la conducta de su hija.

Y Dionisio Pinzón, que se alteraba fácilmente, sobre todo a estas horas en que lo dominaba el sueño, les respondió:

—¿Qué demonios puede importarles a ustedes la conducta de mi hija?

En esos momentos, trastabillando, buscando el apoyo en las paredes, se acercó Bernarda Cutiño:

—¿Qué quieren estos señores, Dionisio? ¿Qué encargo traen?... ¿Le ha pasado algo malo a Bernardita?

Pero Dionisio Pinzón, sin hacer caso de su mujer, se encaró nuevamente con el grupo de señores:

—Pregunto: ¿quién les da el derecho de meterse en lo que no les importa?

Uno de ellos habló al fin, tímidamente:

—Pensamos que tal vez... ella esté abusando de su consentimiento, don Dionisio... creemos de nuestro deber enterarlo a usted de sus actos licenciosos... El desenfreno escandaloso con que obra, aún dentro de los santos hogares del pueblo... Ayer mismo...

—¡Ayer mismo ¿qué? —gritó Dionisio Pinzón—! ¡Acaben de una vez con sus chismes!

—Le diré, don Dionisio —intervino uno de aquellos caballeros—; mi hija Sofía se iba a casar hoy. Teníamos preparado ya todo... La iglesia... el banquete... todo. Y ayer precisamente, su novio, Trinidad Arias, fue raptado por la hija de usted...

—Y uno de mis niños, llamado Alfonso, de apenas 17 años, fue ultrajado por ella hará unas dos semanas... —declaró otro de los allí presentes.

—No solo es eso, señor don Dionisio —dijo uno de bigotes engomados—. Yo soy, como usted ve, un hombre respetable. Respetuoso de mi hogar,

en el que he procreado seis hijos. Dos de ellos, por desgracia, no se lograron... Hoy descansan en los brazos del Señor... Y yo, mire usted, he recibido proposiciones amorosas de La Pinzona; quiero decir, de la hija de usted... a riesgo de...

—El asunto es —intervino otro con brusco ademán y haciendo uso de una voz engolada— que las congregaciones de señoras, madres y esposas ven peligrar sus hogares con la descarada coquetería de esa muchacha... Y sus indecentes provocaciones.

Ya soltada la rienda, todos se pulieron hilvanando acusaciones contra Bernarda Pinzón.

Bernarda Cutiño oía azorada todo lo que se decía acerca de su hija y sus ojos se paseaban inquietos sobre todos aquellos señores que pedían, como un clamor, un severo correctivo para la niña que ella había traído al mundo y que, sin saber a qué horas, había crecido y corría por el mismo camino que a ella le había tocado vivir.

En cambio, Dionisio Pinzón, acostumbrado a que todos se inclinaran ante su fuerza y su fortuna, y consecuente por razones de orgullo con la conducta de su hija, miraba con sorna y desdeñosamente a aquellos señores. Dejó que echaran todos sus desahogos fuera:

—¡Largo de aquí! ¡Imbéciles! —les gritó enfurecido. Y azuzándolos y gritándoles: ¡Ratas roñosas!, y otras cosas más los echó fuera de su casa.

Volvió junto a Bernarda Cutiño, que sollozaba exclamando: ¡No puede ser verdad!, aún sin creer que su hija fuera lo que aquellos señores habían dicho de ella. Dionisio la tomó por los hombros, desprendiéndola de la pared donde había recostado la frente. Y le dijo, todavía con palabras que reflejaban su coraje:

—¡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.

Ya más calmado, hizo que su mujer se apoyara en él y la ayudó a caminar hacia su cuarto mientras le decía:

—No te apures, Bernarda... Algún día le llegará el sosiego... Como te llegó a ti. Como nos llega a todos... Ven y descansa.

Pero nunca más llegó a consolarse. Se sentía culpable y atormentada por el futuro de su hija. Esto hizo que se le amargara más la existencia. Y siguió bebiendo. Embriagándose hasta la locura.

Murió una noche sola, sentada en su sillón de siempre, sin que nadie la auxiliara ni se enterara del ahogo que la llevó a la muerte, provocada por el alcohol.

Con esa noche, ya era larga la serie de noches en que había llovido sin interrupción y aún seguía lloviendo, motivo por el cual los asistentes a la partida habían prolongado su estancia en Santa Gertrudis, no muy a su pesar. Los allí reunidos eran todos hombres de posibles, encontrándose entre ellos un general retirado, propietario de una hacienda cercana; dos hermanos apellidados Arriaga, originarios de San Luis Potosí y que se decían abogados, pero en realidad no eran sino tahúres profesionales; un rico minero de Pinos; un estanciero del Bajío a quien acompañaba su médico, pues al parecer padecía del corazón, lo que no le impedía ser el único de los jugadores que tomara una copa tras otra de aguardiente, combinándolas en ratos con varios frascos de medicinas que tenía a la mano, sobre la mesa. Llamaba la atención porque siempre estaba tomando algo «para el susto» o «para el gusto», según ganara o perdiera. El médico, por su parte, le tomaba el pulso de vez en cuando, o le auscultaba el corazón, aunque esto no le impedía participar también en el juego.

Eran pues siete personas las que formaban esa noche la partida. Mismas que llevaban ya varias noches jugando sin aparentar cansancio.

Como siempre, la reunión había comenzado después de la cena. A no ser por el ruido que producía allá afuera la lluvia todo aquí estaba en silencio, y se diría que la gran sala estuviera deshabitada si no se produjera de cuando en cuando un ligero movimiento de alguna de aquellas figuras, algún carraspeo y, al terminar cada mano y cuando las ocho barajas volvían a formar su imponente altero en el centro de la mesa, algún breve comentario o alguna broma que Dionisio Pinzón se permitía hacer a uno de sus invitados.

El monte estaba en poder del ganadero del Bajío. Pero no duró mucho en sus manos. Pronto pasó, entre pastilla y pastilla y trago y trago, a poder del general. Y de allí a Dionisio Pinzón, de donde ya no se movió en el

transcurso de varias horas, donde fue acumulándose, a tal grado que cuatro de los concurrentes se retiraron de la partida, quedando solo los dos abogados de San Luis haciendo frente a Dionisio Pinzón.

A un lado, en la sombra donde siempre se escondía, descansaba Bernarda Cutiño, inmóvil, al parecer dormida. Su figura, a la que apenas si llegaba el reflejo de la luz, sobresalía de la penumbra por su negrura, pues como otras veces vestía un traje de terciopelo negro, el refulgente brillante que adornaba una de sus manos y el eterno collar de perlas.

Muy cerca del amanecer cesó la lluvia. Lo anunciaron el canto de los gallos y el croar de las ranas en los anegados campos.

De los hombres que habían «corrido» de la partida solo quedaban el enfermo del corazón con su médico al lado, ambos dormidos, la cabeza recostada en el respaldo de la silla; los demás habían emprendido el camino de regreso a sus casas.

Dionisio Pinzón seguía jugando con su calma habitual, a pesar de que aquellos dos hermanos Arriaga se habían confabulado para derrotarlo. Su rostro, tenso por el esfuerzo para conservar la serenidad, no reflejaba ni temor ni júbilo. Parecía de piedra.

Al fin, uno de los abogados tiró sus cartas para indicar que se retiraba. Y se retiró.

El Pinzón calculó que el otro lo haría en la próxima mano y que por esa vez había terminado la partida de nuevo a su favor; por eso ni siquiera le importó reclamar cuando vio al dicho abogado, su único contrincante, hacer una maniobra sucia al tallar las cartas. Y no solo eso, sino que le dejó ganar el punto.

—Es de usted, licenciado —le dijo aún sin ver su juego. Pero se le quedó mirando como diciéndole: tienes las manos un poco torpes para hacer trampa. El otro pareció comprender, entregó los naipes a Dionisio Pinzón y dijo:

—Usted baraje y dé.

Así se hizo.

De pronto sintió que perdía. Vio cómo se le iba desmoronado el monte.

—Un descuido —dijo para justificarse.

Pero una hora después lo habían limpiado y el monte entero estaba en poder de aquel licenciado de San Luis.

Fue entonces cuando oyó una risa de muchacha. Era una risa sonora, alegre, que parecía querer taladrar la noche.

Volvió la cara hacia el sitio donde reposaba su mujer; pero la vio tranquila, profundamente dormida, sin que manifestara ningún sobresalto ante la risa que a él lo había molestado.

—Ha de ser mi hija. Acostumbra regresar siempre a estas horas —dijo como respondiendo a alguna pregunta.

Pero al parecer ninguno de los dos hermanos Arriaga le había preguntado nada. El que jugaba con él lo miró fijamente:

—Usted habla, don Dionisio —le dijo.

Él miró sus cartas y las tiró sobre el paño verde:

—No voy —respondió.

De algún lugar de la casa surgió con voz lejana el comienzo de una canción:

*Pregúntale a las estrellas  
si por las noches me ven llorar,  
pregúntales si no busco  
para quererte, la soledad.  
Pregúntale al manso río  
si el llanto mío no ve correr;  
pregúntale a todo el mundo  
si no es profundo mi padecer...*

Y, como una réplica, 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, tornasol.

Oyó de nuevo la voz:

—Reparta usted, don Dionisio.

Él, como distraído, tomó las cartas que había dejado en la mano anterior; las miró de nuevo y volvió a decir:

—No voy.

—Si se siente usted cansado, lo dejamos para otra ocasión —le dijo el hombre que tenía enfrente.

—No, de ningún modo —respondió volviendo a la realidad—. De ninguna manera. Sigamos.

—¿Tiene usted con qué ir?

—¿Qué?

Los gallos volvieron a cantar, tal vez anunciando ya el sol. Resonó huecamente el batir de sus alas y cantaron, uno tras otro, infinitamente.

Ahí estaba su madre ayudándolo a hacer un agujero en la tierra, mientras él, en cuclillas, procuraba revivir, soplándole en el pico, el cuerpo ensangrentado de un gallo medio muerto.

Sacudió la cabeza para espantar aquellos pensamientos.

—¿Qué? —preguntó otra vez.

—Que si tiene usted con qué ir —fue la respuesta.

—Sí, claro. Tengo allí en ese cajón —dijo señalando una caja fuerte empotrada en la pared— algún dinero. Suficiente para cubrir el monte y... algo más.

—Bien. Va contra el monte entonces.

—Va.

Volvió a perder.

Retuvo un momento en sus manos las malas cartas que le habían tocado en suerte y de reojo echó un vistazo a su mujer, que seguía durmiendo, sin inquietud alguna.

—¿Quiere usted seguir jugando, don Dionisio?

—Naturalmente.

—¿Paga ahora o después?

Fue hacia la caja fuerte y regresó con todo lo que allí había, desde dinero en efectivo hasta papeles que representaban escrituras de sus propiedades. Pagó el monto de lo perdido. Tomó las cartas; barajó y luego repartió. Al hacerlo se dio cuenta que no sentía ningún cansancio, pero sí cierto desasosiego, tal vez causado por los pesados pensamientos que habían venido a distraerlo.

Las cartas fueron cayendo y volvieron a caer, precipitando más en desgracia a Dionisio Pinzón, quien, desconcertado, había perdido el control

de sus nervios. Por su cara corría el sudor frío de la desesperación que lo comenzaba a invadir. Ahora jugaba ciegamente, sin ganar. Volvía a jugar y volvía a perder. No quería apartarse un momento de la baraja, la cual ponía debajo del codo en cuanto acababa de repartir las cartas.

—No puedo perder —decía—. No puedo perder —y murmuraba otras frases incoherentes.

El ganadero del Bajío y su médico, despiertos ya, así como el otro licenciado que estaba de mirón lo contemplaban impávidos, no dando crédito a sus ojos ni a su razón de los desatinos que estaba cometiendo aquel hombre, momentos antes tan sereno, tan dueño de sí mismo, y ahora dando a puños todo lo que parecía poseer sobre la tierra.

—Se está jugando su destino, don Dionisio. No tiene caso que juegue usted así —se atrevió a decir el ganadero.

Pero el Pinzón no oía.

Había amanecido. La luz que entraba por las enormes ventanas dio de lleno en el parche verde de la mesa, iluminando los rostros agotados por el desvelo de los jugadores.

Dionisio Pinzón apostaba en esos momentos el último documento que le quedaba. Dejó sus cartas boca abajo, mientras el otro revisaba las suyas. Cuando le pidieron dos cartas más las dio y volvió a esperar. Miró hacia Bernarda Cutiño, su rostro pálido, apacible dentro del sueño. Luego miró hacia su contrario, tratando de adivinar alguna señal, algún ligero rastro de desaliento. Solo hasta entonces desmadejó sus cartas. Sus manos estaban temblorosas y de sus ojos salía un brillo metálico. Dejó caer tres y tomó otras tres, pero ni siquiera las cotejó. Su contrincante le exhibía ya su juego, contra el que no tenía nada. Ni el par del honor.

—¡Bernarda! —llamó—. ¡Bernarda! ¡Despierta, Bernarda! ¡Lo hemos perdido todo! ¿Me oyes?

Fue hasta donde estaba su mujer. La sacudió por los hombros:

—¿Me oyes, Bernarda? ¡Lo hemos perdido todo! ¡Hasta esto!

Y arrancó de un fuerte tirón el collar de perlas que Bernarda Cutiño tenía en el cuello, haciendo que se desgranara y rodaran las cuentas por el suelo.

Todavía gritó: ¡Despierta ya, Bernarda!

El médico allí presente se acercó hasta ellos. Hizo a un lado a Dionisio Pinzón y levantando con sus dedos los párpados de la mujer, mientras que le auscultaba el corazón, dijo:

—No puede despertar... Está muerta.

Entonces se notó el extravío de aquel hombre, que seguía sacudiendo a su mujer y reclamándole:

—¿Por qué no me avisaste que estabas muerta, Bernarda?

A los gritos acudió su hija, Bernarda La Pinzona. Y solo al ver a esta Dionisio Pinzón pareció calmarse:

—Ven a despedirte de tu madre —le dijo a la muchacha.

Ella, comprendiendo lo que había pasado, se precipitó, arrojándose en el regazo de su madre muerta.

En tanto, Dionisio se encaró con quien le había ganado esa noche todo cuanto tenía.

—En ese cuarto tengo guardado un ataúd —dijo señalando una pequeña puerta de un lado de la sala—. Eso no entró en el juego... Todo, menos el ataúd.

Enseguida abandonó la sala. Se oyeron por un rato sus pasos al recorrer el largo corredor de aquel caserón. Después sonó un disparo seco, como si hubieran golpeado con una vara una vaqueta de cuero.

ESA MISMA TARDE LOS ENTERRARON en el pequeño camposanto de Santa Gertrudis. A ella en un cajón negro, de madera corriente, hecho aprisa. A él en el féretro gris con molduras de plata, que había conservado oculto desde el tiempo en que no pudo utilizarlo para guardar los restos de su madre.

Solo dos personas acompañaron los cadáveres al camposanto. Secundino Colmenero y Bernarda Pinzón. De los invitados, que habían vivido y convivido muchas veces en Santa Gertrudis, ninguno se presentó, y los que allí estaban se fueron sin despedirse, como si tuvieran miedo de hacerse solidarios de aquella doble muerte. Hasta los enterradores, luego que terminaron su maniobra, desaparecieron por diversos caminos.

Cuando estuvieron los dos solos, frente a las cruces cuatas que habían clavado sobre la misma tumba, Secundino Colmenero preguntó:

—¿Y ahora qué va a ser de ti, Bernarda?

Ella, que mostraba una cara triste, compungida, como si no solo sintiera aquellas muertes, sino el peso de su propia culpa, alzó los hombros y con voz llena de amargura dijo:

—Al fin y al cabo aquí no podría vivir... Seguiré el destino de mi madre. Así le cumpliré su voluntad.

POCOS DÍAS DESPUÉS, aquella muchacha que había llegado a tenerlo todo y ahora no poseía sino su voz para sostenerse en la vida, cantaba desde un tablado en la plaza de gallos de Cocotlán, un pueblo arrumbado en los rincones más aislados de México. Cantaba como comenzó a cantar su madre allá en sus primeros tiempos, echando fuera en sus canciones todo el sentimiento de su desamparo:

*Pavo real que eres correo  
y que vas pa'l Real del Oro,  
si te preguntan qué hago,  
pavo real diles que lloro,  
lagrimitas de mi sangre  
por una mujer que adoro...*

—¡Cierren las puertas! —pregonó el gritón al dar comienzo la pelea.

## SOBRE *LA FÓRMULA SECRETA*

*Yo la única película que hice se llamó La Fórmula Secreta. Originalmente se llamaba Coca-Cola en la sangre, pero le quitaron ese título porque pensaban que nadie iba a verla. Es la historia de un hombre que le están inyectando Coca-Cola en lugar de suero y cuando empieza a perder el conocimiento siente unos chispazos de luz y la Coca-Cola le produce unos efectos horribles, y entonces tiene una serie de pesadillas y en algunas ocasiones habla contra todo. Esta película es una película ANTI. Es anti-yanqui, anti-clerical, anti-gobiernista, anti-todo... No la han dejado exhibir.*

JUAN RULFO

UN CAMPESINO SOLITARIO fija su mirada silenciosamente sobre las altas llanuras. Lentamente la cámara se aleja de él para enfocarse en las desoladas colinas. Inesperadamente, el campesino sigue el movimiento de la cámara dirigiendo de lleno su mirada hacia el espectador, exigiendo su atención. Ensombrecer la mirada del espectador mediante un acto subversivo resulta agresivo e inquietante. Por mucho tiempo los cinefotógrafos habían dirigido sus lentes a la mítica belleza del campo mexicano sin *ver* realmente a sus habitantes. Ahora los habitantes del *llano en llamas* tienen algo que decirnos y su voz será escuchada *aunque les revienten o reboten / nuestros gritos*. Con la ayuda de Gámez son vistos y con las palabras de Rulfo serán escuchados. Esta sobrecogedora secuencia señala el comienzo de la diatriba poética de Rulfo.

*La fórmula secreta* fue filmada en 1964 por Rubén Gámez. A lo largo de su carrera Gámez renegó del cine comercial y esta película de producción independiente se inspiró de manera muy fuerte en las imágenes del surrealismo y ganó el Premio a la mejor película en el Primer Concurso

de cine experimental en México en 1965. El texto de *La fórmula secreta* escrito por Rulfo se publicó por vez primera en «La cultura en México», suplemento de la revista *Siempre!*, en marzo de 1976, siendo esta su única publicación hasta que en 1980 se incluyó en *El gallo de oro y otros textos para cine*. El texto que aquí presentamos representa la primera vez que la única voz de *La fórmula secreta* ha sido publicada sin errores. Las discrepancias entre los textos publicados en 1976 y 1980 no necesitan ser dirimidas por el experto rulfiano, ya que nuestro texto rectifica omisiones previas y se apeg a la banda sonora de la película de 1964. Se sabe por la introducción de «La cultura en México» que el texto fue escrito por Rulfo *a posteriori*, cuando ya había visto las imágenes filmadas por Rubén Gámez. Es posible que con la ayuda de Gámez, Rulfo encontrase una representación visual de los habitantes constreñidos y pisoteados del mundo literario previamente construido por él. La compulsión de Rulfo por dar a estos personajes una voz con la que pudieran expresar su aflicción pudo haber sido su reacción más natural.

Encarnado por el poeta Jaime Sabines en la banda sonora de la película y luego arreglado en formato de verso por Carlos Monsiváis, no nos sorprende que cuando el texto fue presentado al público por primera vez en 1976 recibiera el subtítulo de «poema para cine». Ya sea que el lector defina al texto como un guión cinematográfico, soliloquio o monólogo poético, una cosa es cierta, la voz de los campesinos es a la vez poética y enfurecida, agresiva y dignificada. No son porfiados pero tampoco arrancan *pa'l monte* cada vez que los *cuchilean los perros*. Un extraordinario sentido de amenaza bulle por debajo de la superficie del texto mientras los campesinos profetizan su transformación perturbadora de campesinos olvidados a *cola de remolino y relámpago de muertos*. A medida que el texto de Rulfo se convierte en una extraña procesión religiosa invertida de *holgazanes, bribones y bandidos* vemos a los campesinos luchando por escalar una inclinada colina escalonada. A pesar de su mayor esfuerzo finalmente terminan escurriéndose sobre la tierra seca. Mientras la cámara se enfoca sobre sus cuerpos inanimados que yacen de brazos cruzados sobre las rocas, el texto de Rulfo llega a una exhausta epifanía: *Al menos ya no vivirán calados por el hambre*.

DYLAN BRENNAN,  
ciudad de México, agosto de 2009

# LA FÓRMULA SECRETA

## I

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,  
que es un desatino lamentarse de la suerte,  
y cuantimás de esta tierra pasmada  
donde nos olvidó el destino.

La verdad es que cuesta trabajo  
aclimatarse al hambre.

Y aunque digan que el hambre  
repartida entre muchos  
toca a menos,  
lo único cierto es que aquí  
todos  
estamos a medio morir  
y no tenemos ni siquiera  
dónde caernos muertos.

Según parece  
ya nos viene de a derecho la de malas.  
Nada de que hay que echarle nudo ciego a  
este asunto.  
Nada de eso.

Desde que el mundo es mundo  
hemos andado con el ombligo pegado al espinazo  
y agarrándonos del viento con las uñas.

Se nos regatea hasta la sombra,  
y a pesar de todo  
así seguimos:  
medio aturcidos por el maldecido sol  
que nos cunde a diario a despedazos,  
siempre con la misma jeringa,  
como si quisiera revivir más el rescoldo.  
Aunque bien sabemos  
que ni ardiendo en brasas  
se nos prenderá la suerte.

Pero somos porfiados.  
Tal vez esto tenga compostura.

El mundo está inundado de gente como nosotros,  
de mucha gente como nosotros.  
Y alguien tiene que oírnos,  
alguien y algunos más,  
aunque les revienten o reboten  
nuestros gritos.

No es que seamos alzados,  
ni le estamos pidiendo limosnas a la luna.  
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha  
o arrancar pa'l monte  
cada que nos cuchilean los perros.

Alguien tendrá que oírnos.

Cuando dejemos de gruñir como avispas en  
enjambre,  
o nos volvamos cola de remolino,  
o cuando terminemos por escurrirnos sobre

la tierra  
como un relámpago de muertos,  
entonces  
tal vez  
nos llegue a todos  
el remedio.

## II

Cola de relámpago,  
    remolino de muertos.  
Con el vuelo que llevan,  
    poco les durará el esfuerzo.  
Tal vez acaben deshechos en espuma  
    o se los trague este aire lleno de cenizas.  
Y hasta pueden perderse  
    yendo a tientas  
    entre la revuelta oscuridad.

Al fin y al cabo ya son puro escombros.

El alma se la han de haber partido a golpes  
    de tanto darle potreones a la vida.  
Puede que se acalambren entre las hebras  
heladas de la noche,  
o el miedo los liquide  
    borrándoles hasta el resuello.

San Mateo amaneció desde ayer  
con la cara ensombrecida.

***Ruega por nosotros.***

Animas benditas del purgatorio.

***Ruega por nosotros.***

Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.

***Ruega por nosotros.***

Santo Dios, Santo Inmortal.

***Ruega por nosotros.***

Ya están todos medio pachiches de tanto que el sol  
les ha sorbido el jugo.

***Ruega por nosotros.***

Santo san Antoñito.

***Ruega por nosotros.***

Atajo de malvados, punta de holgazanes.

***Ruega por nosotros.***

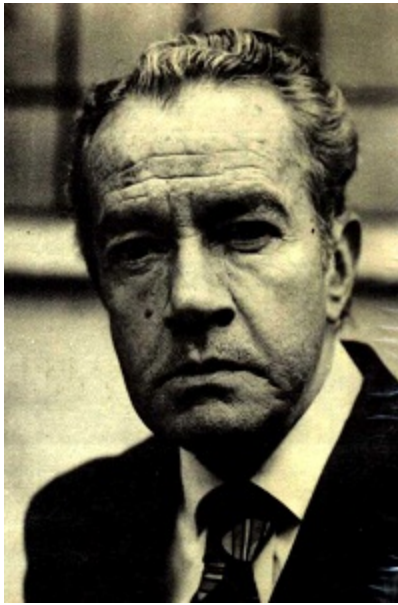
Sarta de bribones, retahíla de vagos.

***Ruega por nosotros.***

Cáfila de bandidos.

***Ruega por nosotros.***

Al menos estos ya no vivirán calados por el hambre.



JUAN RULFO. Nació en Apulco, Jalisco, el 16 de mayo de 1917. Hijo de una familia acomodada, pierde a sus padres tempranamente y la orfandad marca su vida y su obra. En Guadalajara vive en un internado y prosigue sus estudios. En esa época comienza a colaborar en publicaciones diversas donde aparecen sus primeros cuentos. En 1934 cambia su residencia a la capital del país, donde continuará con su formación. En 1953 publica *El Llano en llamas* y en 1955 *Pedro Páramo*, libros que lo consagran como uno de los autores más importantes de la literatura en lengua española.

Durante muchos años tuvo a su cargo el Departamento Editorial del Instituto Nacional Indigenista. Murió el 7 de enero de 1986 en la Ciudad de México.

## Notas

[1] «*El gallo de oro* y otros textos marginados de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, LII, 135-136, abril-septiembre, 1986, pp. 489-505. <<

[2] Un adelanto de su trabajo se puede ver en el artículo «*Citizen Kane* y *Pedro Páramo*: un análisis comparativo», en *Tríptico para Juan Rulfo*, Congreso del Estado de Jalisco-Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Iberoamericana-Universidad de Aguascalientes-Universidad de Colima-Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2006, pp. 501-530; en adelante, *Tríptico*.

<<

[3] «*El gallo de oro, hoy*», en *Tríptico*, pp. 423-436. <<

[4] Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rufo: 1784-2003*, Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad de Tlaxcala-Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 160. <<

[5] Facilitados por Víctor Jiménez, Director de la Fundación Juan Rulfo. <<

[6] La película más cara hasta ese momento del cine mexicano y en cuyo rodaje estuvo presente Rulfo, ya que realizó una serie fotográfica basada en algunas escenas de la misma. También fotografió a algunos de sus actores en descansos del rodaje. <<

[7] Según puede comprobarse en cita posterior. <<

[8] Tal ver, el original que presentó Rulfo contenía demasiadas correcciones, algo habitual en sus mecanuscritos. <<

[9] Datos facilitados por Víctor Jiménez. Informaciones tuyas son, también, que las siglas S. T. P. C. deben corresponder a «Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica» y R. M. es «República Mexicana». El manuscrito utilizado para la edición es una copia al carbón, que conserva la familia Rulfo. La cita ya fue recogida por Vital (2004: 160). <<

[10] García Márquez (1980: 12), en un texto muy difundido, ofrece una información difícil de calibrar: «Carlos Velo me encomendó la adaptación de otro relato de Juan Rulfo, que era el único que yo no conocía en aquel momento: *El gallo de oro*. Eran 16 páginas muy apretadas, en un papel seda que estaba a punto de convertirse en polvo, y escritas con tres máquinas distintas». No puede tratarse de una versión anterior a la copia de 1959, ya que se trasladó a México a mediados de 1961. Pero tampoco es demasiado factible que sea una copia de la misma, ya que esta tiene cuarenta y dos páginas. ¿Podría tratarse del supuesto guión que Rulfo escribió? <<

[11] También Petra Cotes, personaje de *Cien años de soledad*, simboliza esa suerte casi mítica. En este aspecto hay una notable coincidencia entre Petra y Bernarda. <<

[12] El periodista César Orné Paredes entrevistó a Rulfo en abril de 1985 en Buenos Aires, en el marco de la Feria del Libro. Dicha entrevista se publicó en el diario *Hoy* de Asunción, Paraguay, en ese año. Se volvió a publicar el 19 de enero de 1986 en el suplemento «El Dominical de *Hay*» (datos facilitados por Víctor Jiménez). <<

[13] Juan Rulfo, *Juan Rulfo: homenaje nacional*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980; en adelante, *Juan Rulfo: homenaje nacional*. <<

[14] Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, presentación y notas de Jorge Ayala Blanco, era, México, 1980; en adelante, *El gallo de oro*. <<

[15] José Carlos González Boixo, «*El gallo de oro* y otros textos marginados de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, 52, 135-136, 1986, p. 490; en adelante, «*El gallo de oro* y otros textos marginados». <<

[16] «*El gallo de oro* es», dice Luis Leal en 1981, «a pesar de lo esquemático de la trama, una novela y no un argumento cinematográfico» («*El gallo de oro* y otros textos de Juan Rulfo», *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, 13-14, 1981, p. 110). Por su parte, Jorge Ruffinelli ha clasificado el texto rulfiano como una «fábula» («Rulfo: *El gallo de oro* o los reveses de la fortuna», en su libro *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 64). José Carlos González Boixo dice que su género se encuentra «a mitad de camino entre una novela corta y un cuento largo» («*El gallo de oro* y otros textos marginados», p. 490) mientras Milagros Ezquerro («*El gallo de oro* o el texto enterrado», en Claude Fell (coord.), *Toda la obra*, Conaculta, México, 1992, p. 683; en adelante, «*El gallo de oro* o el texto enterrado») y Martha Elia Arizmendi Domínguez («El azar en *El gallo de oro* de Juan Rulfo», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 10, 22, 2004, p. III) lo llaman simplemente una novela corta. Recientemente, Alberto Vital («*El gallo de oro*, hoy», en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, Congreso del Estado de Jalisco-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad de Colima-Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2006, p. 431; en adelante, «*El gallo de oro*, hoy») y Carmen Dolores Carrillo Juárez («*El gallo de oro*: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, Siglo XXI, México, 2007, p. 247; en adelante, «*El gallo de oro*: su género») han enfatizado el aspecto despectivo del término «novela corta» para utilizar en su lugar la palabra francesa *nouvelle*. <<

[17] Escribe Rulfo en el protocolo de ese documento: «*El gallo de oro*. Novela. 1959. No se publicó por haberse utilizado como argumento para la película del mismo nombre» (citado en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 160; en adelante, *Noticias sobre Juan Rulfo*). <<

[18] «*El gallo de oro* y otros textos marginados», pp. 494-495, énfasis mío.

<<

[19] Jorge Ayala Blanco, Presentación, en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, era, México, 1980, pp. 13-14; en adelante, «Presentación».

<<

[20] «*El gallo de oro, hoy*», p. 429. La biografía de Vital que menciono es *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*. <<

[21] Lo que dice Vital, específicamente, es que la familia de Rulfo conserva un mecanuscrito de *El gallo de oro* en cuya carátula se lee lo siguiente: «Registrado en la Sección de Autores y Adaptadores del S. T. P. C. de la R. M., bajo el número 5983, en México, D. E, a 9 de enero de 1959» (véase *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 160). La familia Rulfo posee además un «Certificado de Registro» del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Este documentó confirma que Rulfo registró un argumento cinematográfico con esa organización bajo el número 5983. Sin embargo, la fecha de registro apuntada no es el 9 de enero de 1959, como indica la carátula mencionada por Vital, sino un día antes, el 8 de enero. La fecha no es la única discrepancia entre las dos fuentes. Por cierto, mientras el mecanuscrito se titula *El gallo de oro* el certificado registra la obra bajo el título alternativo «De la nada a la nada». <<

[22] *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 160. Yvette Jiménez de Báez también identificó 1958 como la fecha de redacción de *El gallo de oro* «a juzgar por una nota de Carlos Velo dirigida al escritor, fechada el 27 de noviembre de 1958, que pude leer en casa de la familia Rulfo, donde comenta el cineasta: “A ver cuándo platicamos del GALLO y de PARAMO. Barbachano está impaciente por comenzar las adaptaciones”» («De la historia al sentido y “El gallo de oro”», en su libro *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2a. ed., 1994, p. 261, nota 39). <<

[23] Anónimo, «Sergio Kogan: “¿Tiene Ud. un buen argumento? ¡Tráigamelo!”», *Esto*, 10 de octubre de 1956, sección B, p. 4. Es posible que la versión publicada de *El gallo de oro* no sea la única que escribiera Rulfo. Gabriel García Márquez ha mencionado, por ejemplo, que vio una versión de la obra al principio de los sesenta: «Carlos Velo me encomendó la adaptación para el cine de otro relato de Juan Rulfo, que era el único que yo no conocía en aquel momento: *El gallo de oro*. Eran 16 páginas muy apretadas, en un papel de seda que estaba a punto de convertirse en polvo, y escritas con tres máquinas distintas. Aunque no me hubieran dicho de quién era, lo habría sabido de inmediato» (Gabriel García Márquez, «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en Juan Rulfo, *Juan Rulfo: homenaje nacional*, p. 32). ¿Es posible que este sea el mismo texto que había leído Sergio Kogan en 1956? ¿Sería también posible que esta(s) versión(es) de la novela rulfiana tuviera(n) una estructura más Símica? ¿O es más probable que Kogan y García Márquez hayan leído un simple resumen (o resúmenes) que escribiera Rulfo u otra persona de la novela? No lo sé. Víctor Jiménez, director de la Fundación Juan Rulfo, ha indicado, en correspondencia conmigo, que la única versión de la novela que conserva la familia Rulfo es «la copia al carbón, de 42 páginas, que es la registrada en 1959 y la que sirvió para hacer la edición de 1980». Lo seguro es que Rulfo sugirió más de una vez la posibilidad de múltiples versiones de su texto. Dice en una entrevista que se publicó en julio de 1959 con José Emilio Pacheco que estaba trabajando «en *El gallo de oro*, novela inédita que convertí en guión de una película que producirá Manuel Barbachano Ponce» (José Emilio Pacheco, «Imagen de Juan Rulfo», *México en la Cultura* [suplemento de *Novedades*], 540, 19 de julio de 1959, p. 3). Es interesante notar, en esta entrevista, que Rulfo aclara que estaba trabajando de alguna forma en *El gallo de oro* a mediados del año de 1959 aunque otra evidencia, ya citada, indica que el escritor había entregado una versión de tal obra en enero al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (véase Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, p.

160). Además, Rulfo parece sugerir que él mismo había redactado una versión fílmica (un «guión») de la obra después de haber terminado la novela. Milagros Ezquerro se fundamenta en una conversación que Luis Leal tuvo con Juan Rulfo en 1962 para sugerir también que Rulfo hizo una versión fílmica de *El gallo de oro* que escribió después de haber terminado su novela: «Juan Rulfo tenía escrita una novela, *El gallero*, 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» («*El gallo de oro* o el texto enterrado», p. 68S). Años después, en la carta que dirigió en 1968 a la Fundación Guggenheim, Rulfo declararía también que la novela existió antes que el guión que empleó Gavaldón: «Otra novela, *El gallo de oro*, escrita años más tarde, no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine. Dicha obra, al igual que las anteriores, no estaba escrita con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como *script* y ya no me fue fácil reconstruirla» (Juan Rulfo, «Documento de Juan Rulfo sobre su obra», en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 207). Se supone, sin embargo, que el *script* que menciona aquí Rulfo no sería una versión que él mismo haya redactado. Para simplificar el asunto de las posibles versiones de *El gallo de oro* Carmen Dolores Carrillo Juárez, en un estudio reciente sobre *El gallo de oro*, dice simplemente que «si el texto que tenemos ya no es la primera versión, sí es considerado por el autor como una novela reconstruida» («*El gallo de oro*: su género», p. 242). En fin, parece posible —aunque sin ser seguro— que Rulfo escribiera dos versiones de su segunda novela: una, netamente literaria, que se registró en 1959 y que se publicó en 1980, y otra (tal vez simplemente un resumen) que tuviera una estructura más fílmica. <<

[24] Véase Douglas J. Weatherford, «Gabriel Figueroa y Juan Rulfo», *Luna Córnea*, 32, 2008, p. 498, nota 3; en adelante, «Gabriel Figueroa y Juan Rulfo». <<

[25] Véase Alberto Vital, «*El gallo de oro*, hoy». <<

[26] Citado en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, p. 154. <<

[27] Víctor Jiménez [sin firma], «Las exposiciones fotográficas de Juan Rulfo», *Los Murmullos: Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, 2, Segundo semestre de 1999, p. 45. <<

[28] «En la producción literaria de Rulfo», aclara Gustavo Fares, «llama la atención la cantidad de recursos con origen en técnicas cinematográficas» («Juan Rulfo en el cine», en su libro *Ensayos sobre la obra de Juan Rulfo*, Peter Lang, New York, 1998, p. 95). En un estudio mío he sugerido que la atracción que Rulfo tenía por el cine era tan profunda que el escritor se inspiró en *Citizen Kane* de Orson Welles al escribir *Redro Páramo* (véase Douglas J. Weatherford, «*Citizen Kane* y *Pedro Páramo*: un análisis comparativo», en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.) *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, Congreso del Estado de Jalisco-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad de Colima-Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2006, pp. 501-530). Otros estudios que han intentado vislumbrar la importancia de elementos fílmicos en la obra de Rulfo incluyen los de Arthur Ramírez («Spatial Form and Cinema Techniques in Rulfo's *Pedro Páramo*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 15, 2, mayo de 1981, pp. 233-249) y J. Patrick Duffey (*De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, trad. de Ignacio Quirarte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996). <<

[29] Véase mi estudio «Gabriel Figueroa y Juan Rulfo» (pp. 481-482 y 498, nota 3) donde desarrollo más mi afirmación (y la deuda que le debo también a Víctor Jiménez) sobre el propósito por el cual Gavaldón habría invitado a Rulfo a trabajar en la filmación de *La Escondida* como supervisor histórico.

<<

[30] José Carlos González Boixo apoyó esta suposición del propósito fílmico de la novela rulfiana cuando declaró en 1986 que el «propio autor me ha ratificado que se trataba de un argumento para esa película [*El gallo de oro*]» («*El gallo de oro* y otros textos marginados», p. 494). <<

[31] Es difícil establecer el verdadero rol que tuvo Rulfo en la redacción del guión para *Paloma herida*. No obstante, su nombre aparece en una versión del guión que conserva la familia Rulfo. Ese texto indica que Emilio Fernández es el director y la persona responsable por el argumento original. Abajo, se lee lo siguiente: «ADAPTACIÓN: JUAN RULFO». Es importante notar además que el guión lleva la fecha de 1956, indicando que Rulfo habría apoyado a Fernández en este proyecto el mismo año en que empezó a escribir *El gallo de oro*. <<

[32] Aunque el *Pedro Páramo* de Carlos Velo lleve 1966 como su año de producción, la incluyo en la lista de películas en que colaboró Rulfo entre 1955 y 1964 porque su participación en esa cinta pertenece principalmente a 1961, cuando el autor viajó con Velo a Jalisco y Colima a buscar localidades. Saldrán otras adaptaciones de la ficción rulfiana después de 1966 y antes de la muerte de Rulfo en 1986. Aunque Rulfo no tuvo parte directa en la producción de estas cintas, animó y dio sugerencias significativas a por lo menos dos directores en esta época, que planeaban adaptaciones de obras rulfianas: Mitl Valdez, quien rodó dos películas (*Tras el horizonte*, 1984 y *Los confines*, 1987) y José Bolaños, quien filmó una segunda versión de la novela maestra de Rulfo (*Pedro Páramo: El hombre de La Media Luna*, 1976). Otras adaptaciones de este período que no ostentan una clara participación personal del escritor incluyen *El rincón de las vírgenes* (1972, dir. Alberto Isaac) y *¿No oyes ladrar los perros?/ N'entends-tu pos les chiens aboyer?* (1974, dir. François Reichenbach). Hay cierta evidencia adicional de que Rulfo puede haber participado, de una manera limitada, en otras cintas de esta época. <<

[33] Varios estudiosos han abordado algunas de las diferencias profundas que existen entre el texto de Rulfo y la adaptación de Gavaldón. Los cambios que se encuentran en el film de Gavaldón incluyen, entre otras cosas, una protagonista femenina (La Caponera) que no es la misma mujer misteriosa del texto rulfiano, un contexto social que exorcisa la crítica social del México posrevolucionario que es tan obvia en la novela rulfiana y una conclusión moralista y reaccionaria muy apartada del fin pesimista y desesperado de Rulfo. Véase, entre otros estudios, «*El gallo de oro*: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas», de Carmen Dolores Carrillo Juárez. <<

[34] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*; vol. 12, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997, p. 73. <<

[35] «Presentación», p. 14. <<

[36] «*El gallo de oro*, hoy», p. 433. <<

[37] «*El gallo de oro*, hoy», p. 433. <<

[38] Juan Rulfo, «Juan Rulfo examina su narrativa», *Escritura*, 1, 2, 1976, p. 315. <<

[39] «Presentación», p. 11. <<

[40] José de la Colina, «¿Es Rulfo posible en el cine?», *La Letra y la Imagen*, 39, 22 de junio de 1980, p. 13. <<

[41] Al lado de *El imperio de la fortuna* (1985) de Arturo Ripstein, algunas de las mejores cintas que se inspiraron en la vida y obra de Juan Rulfo después de la muerte del escritor incluyen *Diles que no me maten* (1985), del venezolano Freddy Sisso; *Los confines* (1987), de Mitl Valdez; *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) y *Del olvido al no me acuerdo* (1999), de Juan Carlos Rulfo; *Zana cero* (2003), de Carolina Rivas; y *Purgatorio* (2008), de Roberto Rochín. Es apropiado, además, recordar que los cineastas que acudieron a Juan Rulfo antes de su muerte representan una agrupación impresionante de artistas talentosos, muchos de los cuales ya eran o llegarían a ser nombres importantes en el cine comercial e independiente (Manuel Barbachano, Roberto Gavaldón, Gabriel Figueroa, Emilio Fernández, entre otros) y en la literatura latinoamericana (Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, por ejemplo). Tampoco se debe olvidar que la bitácora fílmica de cintas en cuya creación participó Juan Rulfo entre 1955 y 1966 incluye dos obras impresionantes y realmente duraderas (*La fórmula secreta* y *En este pueblo no hay ladrones*) y otras que, a pesar de flaquezas obvias, son adiciones admirables e interesantes al cine nacional (*La Escondida*, *El despojo*, *El gallo de oro* y *Pedro Páramo*). Aun las dos cintas más criticadas de esta época (*Talpa* y *Paloma herida*) merecen cierta aprobación: *Talpa* ganó varios premios nacionales y era uno de los proyectos más ambiciosos e importantes de 1955, mientras *Paloma herida* lograba entretener a pesar de haberse filmado bajo condiciones muy difíciles y en una época en que estaba en declive la carrera como director de Emilio Fernández. <<

[42] *El gallo de oro*, esta edición, p. 83. <<

[43] *El gallo de oro*, esta edición, p. 83. <<

[44] *El gallo de oro*, esta edición, p. 86. <<

[45] Gabriela Yanes Gómez, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía-Universidad de Colima, Guadalajara, 1996, p. 38. <<

[46] «*El gallo de oro* o el texto enterrado», p. 685. <<

[47] Véase Douglas J. Weatherford, «El legado de Comala: una entrevista con Juan Carlos Rulfo», en Susanne Igler y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en tomo al nuevo milenio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008, pp. 261-273 <<