

Rafael Alemany Ferrer  
Francisco Chico Rico (eds.)

LITERATURA  
I ESPECTACLE

*LITERATURA  
Y ESPECTÁCULO*



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

SELGYC  
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA  
GENERAL Y COMPARADA

## ÍNDICE

Prólogo.....	11
ANTONIO AGUILAR JIMÉNEZ, La literatura en la sociedad del espectáculo. Hegemonía e ideología.....	17
MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS, Del texto al espectáculo: recursos escénicos en <i>Castro</i> de António Ferreira y <i>Reinar después de morir</i> de Vélez de Guevara.....	29
MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ, <i>El gallo de oro</i> . Entre el texto y el contexto..	41
ANTONIO ARROYO ALMARAZ, Poética posmoderna transversal a las artes y la literatura: <i>línea clara</i> .....	53
ENRIQUE BANÚS, Literatura y espectáculo en la Edad Media: las razones del teatro profano medieval .....	63
MARÍA LUISA BURGUERA NADAL, Sobre <i>Antígona</i> y <i>Diálogos de carmelitas</i> : la interacción de los géneros y la pervivencia del mito .....	79
ANTÒNIA CABANILLES, Instalaciones literarias .....	89
NÚRIA CALAFELL SALA, Cuerpo / Pensamiento, ¿binomio imposible? La respuesta de Alejandra Pizarnik a las ideas teatrales de Antonin Artaud .....	101
SONSOLES CALVO MARTÍNEZ, Luces y sombras en la representación teatral de la tragedia neoclásica (el caso de Alfieri en España).....	113
MANUEL CIFO GONZÁLEZ, Teatro y retórica. Estudio comparado de <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i> del Duque de Rivas y del discurso parlamentario de Emilio Castelar de 12 de abril de 1869 .....	125

© Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012

© De los textos, los autores

Fotocomposición: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV)

ISBN: 978-84-608-1239-5

D.L.: A-71-2012

Impreso por Quinta Impresión, S. L.

FÁTIMA COCA RAMÍREZ, Discurso femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña.....	139
YONE DE CARVALHO, Juegos y perspectivas: <i>Tristan e Yseut</i> en el teatro de las cortes anglo-normandas.....	155
CARLOS DIMEO ÁLVAREZ, De lo “ <i>inter</i> ” a lo “ <i>trans</i> ”. Nuevas poéticas y fronteras de la teatralidad y la narración. (Estudio del texto <i>Los reyes</i> , de Julio Cortázar). ..	163
ENRIQUE ENCABO FERNÁNDEZ, Zarzuelas murcianas. La construcción de una identidad a través de los lenguajes musical y literario.....	173
FRANCISCO ESTÉVEZ, De la novela al teatro en Galdós.....	183
MIREYA FERNÁNDEZ MERINO, Caribe y espectáculo: ¿revelación u ocultamiento? <i>Los reyes del mambo tocan canciones de amor</i> .....	193
M <sup>a</sup> AMELIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, La <i>evidentia</i> retórica como rasgo interdiscursivo para un análisis comparado: oratoria, literatura y espectáculo.....	203
ÀNGEL LLUÍS FERRANDO MORALES, El Cid fet música: absoluta, aplicada, òpera, cançons... <i>what else?</i> .....	215
CARLOS FERRER HAMMERLINDL, El teatro en el cine: el caso de Jordi Galcerán..	225
ANTONIO GARCÍA MONTALBÁN, De la naturaleza d’ <i>il piu brillante spettacolo di Europa</i> . Esteban Arteaga y la reinención de lo maravilloso en <i>Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano</i> .....	235
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, <i>Theatricality in Mankind and Auto de acusación del género humano</i> .....	245
JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS, <i>Carpe diem</i> : desde Epicuro hasta la Coca-Cola	253
CARMEN GONZÁLEZ ROYO, Los objetos risibles en « <i>La resurrezione di Lazzaro</i> », de Dario Fo.....	265
ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, La estética de lo sublime y la amada moribunda: cine y fotografía como expresión visual de un motivo literario.....	279
IOANA GRUIA, <i>Tambours sur la digue</i> de Hélène Cixous: la marioneta.....	291
MANUEL GUERRERO CABRERA, Parodias literarias en el tango.....	297

CAROLINE HOUDE, El aspecto “metaficticio” de las escenas teatrales en <i>Los pasos perdidos</i> de Alejo Carpentier.....	309
ULPIANO LADA FERRERAS, Análisis interdiscursivo de la narrativa oral literaria. Discurso literario recreado, discurso espectacular y representación.....	317
MARÍA PAZ LÓPEZ MARTÍNEZ, Hipatia de Alejandría, mujer y mito. De los testimonios griegos a la versión cinematográfica de Amenábar.....	327
MIGUEL LÓPEZ VERDEJO, <i>Amadis</i> . De la novela a la ópera.....	339
ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA, La novela gráfica <i>Ciudad de cristal</i> de P. Auster, P. Karasik y D. Mazzucchelli: un estudio de semiótica multimodal.....	347
ANTONIO MARTÍN EZPELETA, La fiesta de los toros en los <i>Diarios de viaje por España</i> de George Ticknor.....	361
MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS, Los espectáculos y la novela corta española en las primeras décadas del siglo xx. Ámbito interdiscursivo.....	373
JOSÉ LUIS MARTÍNEZ-DUEÑAS, La poética del toreo: acción y escritura en la representación taurina.....	383
LEONOR MERINO, Cine magrebí: préstamos literarios, ideológicos y estéticos.....	395
FERNANDO ÀNGEL MORENO SERRANO, La crítica de la realidad. Rasgos dominantes de un subgénero narrativo de la ciencia ficción.....	405
EMILIO PASCUAL BARCIELA, La novela griega antigua y su proyección en <i>La princesa prometida</i> (1987).....	417
ANA PEÑAS RUIZ, Artículos de costumbres y fisiologías literarias: espejos y espejuelos de la sociedad (1830-1850).....	433
ANTONIO PORTELA LOPA, <i>Femme fatale</i> . Las estrellas de cine en la poesía hispánica contemporánea.....	449
MARIA GRAZIA PROFETI, La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro.....	459
DAVID PUJANTE, La ópera: espectáculo y texto literario. <i>El castillo de Barbazul</i> , de Béla Balázs y Béla Bartók, y <i>Ariadna en Naxos</i> , de Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss.....	471

CARMEN PUJANTE SEGURA, El análisis interdiscursivo en contexto (histórico): adaptaciones a la novelística corta popular de cine y seriales radiofónicos en los años 50.....	487
JOSÉ MANUEL QUEROL SANZ & AURORA ANTOLÍN GARCÍA: Homero “transformer”: ideología y espectáculo. La dimensión social de la guerra .....	497
ANTONIO RIVAS BONILLO, Literatura y espectáculo: <i>El circo</i> (1917), de Ramón Gómez de la Serna .....	509
MARIA ROSELL, La práctica literaria como espectáculo: de la producción multimedia de Max Aub al falso escritor Sabino Ordás .....	521
MARÍA DEL CARMEN RUIZ DE LA CIERVA, Interdiscursividad entre la comunicación literaria textual y la cinematográfica: <i>El diario de Noah</i> .....	533
RAFAEL RUIZ PLEGUEZUELOS, Reclamos extraliterarios: comentarios sobre la elección de textos dramáticos en la reciente producción teatral española .....	543
MARIANA MAIA SIMONI, Nerviosidades teóricas en escena: nuevas relaciones entre literatura y teatro .....	551
JASNA STOJANOVIĆ & BOJANA RAJIĆ, Lope y Calderón en las escenas serbias.....	559
MARÍA DOLORES TENA MEDIALDEA, La teoría del carnaval y el cabaret oriental..	575
AMILCAR TORRÃO FILHO, Puro teatro: la ciudad luso-brasileña como espectáculo y anfiteatro de la civilización en la literatura de viaje .....	587
FILIPA MARIA VALIDO-VIEGAS DE PAULA-SOARES, Camões y Vieira: estudio comparatista entre el episodio del “Velho do Restelo” en <i>Os Lusíadas</i> y el <i>Sermão de Santo António aos Peixes</i> .....	597
MARÍA DEL MAR VECIANA ROMEU, El espectáculo de la creación: intertextualidad y nomenclatura en <i>La nave de los locos</i> de Cristina Peri Rossi .....	605

*EL GALLO DE ORO.*  
ENTRE EL TEXTO Y EL CONTEXTO

Martha Elia ARIZMENDI DOMÍNGUEZ  
Universidad Autónoma del Estado de México  
marthamza@prodigy.net.mx

RESUMEN: Me interesa compartir con Ustedes mi experiencia en torno a los estudios comparatísticos con el análisis de una obra literaria, *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, y la película homónima dirigida por Roberto Gavaldón. Para tal efecto, parto de la idea de que *El gallo de oro* no es un texto cinematográfico; es decir, no fue concebido con ese fin, como afirmaron en su momento críticos como Jorge Ayala Blanco, sino una novela corta con todas las características propias del género, aseveración que comparto con Jorge Ruffinelli y Milagros Ezquerro, entre otros. Es entonces cuando intento realizar un estudio comparatístico de carácter monocausal que me permita determinar las convergencias y divergencias de estos productos culturales, utilizando préstamos, influencias e intertextualidad que medien entre ambos para abordar la transposición del lenguaje literario en lenguaje cinematográfico; es por eso que titulo a esta comunicación: «*El gallo de oro*. Entre el texto y el contexto».

*Palabras clave:* Literatura comparada, *El gallo de oro*, Juan Rulfo, Roberto Gavaldón, texto, película, suerte, fortuna, milagro.

ABSTRACT: I would like to share with you my experience in comparatistic studies with the analysis of a literary work, *El gallo de oro*, by Juan Rulfo, and the film directed by Roberto Gavaldón. I assume the idea, after various studies, that *El gallo de oro* is not a film text; I mean, it wasn't conceived for this purpose, as stated at the time critics as Jorge Ayala Blanco, but a short novel with all the characteristics of the genre, assertion that I share with Jorge Ruffinelli and Milagros Ezquerro, among others. Here is when I study the monocausal comparatistic character that let me to identify the convergences and divergences of these cultural products using loans, influences and intertextuality looking for a center point between both for dealing with the transposition of the literary language in a film; for this reason I title my communication: «*The golden cockerel*. Between text and context».

*Key words:* Comparative literature, *The golden cockerel*, Juan Rulfo, Roberto Gavaldón, text, film, luck, fortune, miracle.

A mi padre, por su gusto gallero.

Mucho se ha hablado de la trascendencia que la literatura tiene en la realización de otros productos culturales; tan es así, que los estudios comparatísticos han dedicado un importante espacio al tratamiento de una obra literaria y una pintura, una pieza musical, una representación dramática, una película; en fin, diferentes espectáculos que resultan novedosos y que, por demás, benefician y engrandecen los estudios literarios.

La relación que se da entre artes es llamada “La literatura y las demás artes”, “La literatura y las otras artes”, “La iluminación recíproca de las artes o formas mixtas”, etc. Cualquiera que sea la denominación, la importancia de estas formas radica en el tratamiento que dan a las relaciones entre diferentes productos culturales, y es justamente la Literatura Comparada “la que analiza los modos efectivos de encuentro entre las distintas expresiones artísticas, y la que intenta explicar el porqué de ciertas elecciones y de felices (e infelices) encuentros concretados en las obras de arte” (Pantini 2002: 216).

En este sentido, la literatura puede hablar de las otras artes y éstas de aquélla, de tal manera que “puede demostrar características estructurales, exactamente definidas y relacionadas convincentemente de dos (o más) artes en determinados estilos de épocas (o también sólo corrientes estilísticamente homogéneas) para la “iluminación” de propiedades estilísticas típicas de obras concretas” (Schmitt 1974: 174).

Así, temas, estilos, influencias, préstamos y transposiciones son elementos que sirven como medios para la realización de estudios comparatísticos entre diferentes artes.

En esta comunicación realizaremos un estudio entre una obra literaria, *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, y la película homónima dirigida por Roberto Gavaldón. La obra es publicada en 1980, aunque fue escrita tiempo antes, como lo afirma el propio Rulfo:

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 presentaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script*. Sin embargo cuando la 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 (Ezquerro 1992: 685).

En cuanto al filme, éste es producido en 1964 por CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce, con duración de de 1 hora y 45 minutos. Este estudio tiene fundamento en lo que Schmitt menciona como transposición de obras literarias a filmes (Schmitt 1974).

Rulfo recrea las fiestas y tradiciones populares en la obra literaria; en la que ahora nos ocupa, *El gallo de oro*, las jugadas, los albures, las apuestas en general son parte de la vida de los personajes que transitan por el mundo real y el del texto. Bernarda Cutiño, Lorenzo Benavides y Dionisio Pinzón, entre otros, tienen como profesión, como modo de vida, el juego en todas sus manifestaciones, actividad que los conduce al desenfreno y a la muerte, lo cual queda de manifiesto en las connotaciones del azar que aparecen en el texto.

Se tiene la creencia de que el azar es una fuerza difícil de concebir por aquellos que desdeñan la idea de fuerzas sobrenaturales y creadas. Tiene connotaciones relacionadas con malograrse o salir mal una cosa. Para los filósofos se trata de un acontecimiento excepcional e inspirado que llega al hombre en circunstancias poco definidas, no así inexplicables, todas relacionadas con la naturaleza o con fenómenos naturales.

Para comprender más la presencia del azar en *El gallo de oro*, que consideramos motivo relevante en la obra, debemos partir del descubrimiento y el análisis de los aspectos colaterales o formas en que éste se manifiesta, con el objeto de facilitar su estudio; éstos son, además del juego, el milagro, la suerte y la piedra-imán.

La suerte es “una ventaja no ganada, es decir, algo afortunado para una persona sin ningún esfuerzo de su parte o que lo sucedido sea inesperado o contra lo normal o una influencia exterior” (Cohen 1964: 126). El primer concepto se refiere a un destino específico, una propiedad de buena o mala fortuna; el segundo da cuenta de sucesos irregulares y caprichosos inesperados.

Piedra-imán es una especie de amuleto que da seguridad a quien lo porta. La palabra “amuleto” tiene una etimología incierta; se usa para designar pequeños objetos que se utilizan con la firme creencia de ahuyentar la enfermedad o la desgracia. Se presenta como amuleto o como fetiche; también sirve para designar a los talismanes, amuletos más sofisticados, más adornados e incluso más valiosos, según los materiales con que estén fabricados.

El juego se entiende como una competencia en la que el partícipe lo hace no sólo con la finalidad de pasar el tiempo o distraerse, sino también como una forma de obtener ganancia de manera práctica y sencilla, aunque ilícita, pues es “cierto, en muchos jugadores, la idea de una ganancia adquirida sin trabajar, y que permitiría un rápido “cambio de clase” o la adquisición de objetos deseados, es más clara que la motivación que la explica” (Duvignaud 1982: 143).

En *El gallo de oro* el juego cobra importancia debido a que se presenta como una parte de la vida del protagonista. Dionisio Pinzón, una vez muerta su madre, se aleja de San Miguel del Milagro, para nunca más volver, y se dedica a “jugar con su vida” en palenques y casas de juego. Primero ganando con “el gallo dorado”<sup>1</sup> y después con cartas y dados; inicia con los albures<sup>2</sup> y luego en otros juegos más sofisticados, en los que siempre gana. “Aprendió primero viendo, y más tarde participando en la partida, a jugar Paco grande [...]. Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, que más tarde utilizó para sus fines: acumular una inmensa riqueza. ¡Plántense ondequiera, señores! ¡Corre el albur!” (Rulfo 1992: 341).

1. En la obra no se habla de “gallo de oro”, salvo en el título, sino de “gallo dorado”, debido a la relación con el color de las plumas del animal. “El adjetivo que alude al color del plumaje tiene también evidentes connotaciones simbólicas. Subraya el carácter solar propio del gallo: como el sol que muere cada noche y renace cada mañana, el gallo dorado muere y resucita gracias a las artes mágicas del pregonero” (Ezquerro 1992: 692).

2. Albur: apuesta que se hace en la baraja (azar) para saber qué figura llega primero.

En el texto encontramos dos manifestaciones azarosas unidas: juego/suerte. Una vez que Dionisio ha perdido su “gallo dorado”, Bernarda y Lorenzo le proponen un trato, ligado a la condición vital que éste desarrollará en lo sucesivo: “El trabajo no se hizo para nosotros, por eso buscamos una profesión livianita. ¿Y qué mejor que ésta de la jugada, en que esperamos sentados que nos mantenga la suerte?” (Rulfo 1992: 338). De esta manera, el pueblar, el seguir las ferias en las mesas de juego y los palenques se convierte en la forma de vida de Dionisio Pinzón, pues, según Jorge Ruffinelli,

La vida de gallero y jugador de naipes extrae al personaje súbitamente de la estructura laboral: la suerte no es trabajo, el trabajo nada tiene que ver con la suerte. Y en este caso, la feria, la fiesta mexicana se convierte en ocupación profesional: ya no se trata de pelear gallos cuando hay ferias, sino de seguir las ferias por los pueblos para extraer de ellas ganancia como modo de vida (Ruffinelli 1980: 64-65).

Por ello el juego se torna inquietante, y quien lo asume ejecuta la idea de ganar sin trabajar, lo cual le permite un rápido cambio de nivel social, como sucede explícitamente con el protagonista, quien de pregonero se “alzó a mayor”;<sup>3</sup> tal vez el no tener una profesión obliga a la persona a tomar dinero de donde sea, a endeudarse, a convertir su existencia en un juego, pese a que en sus inicios la suerte parecía estar en su contra, como lo cuenta el narrador:

— 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 merito 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 la suerte! (Rulfo 1992: 335).

La suerte aquí no da idea de permanencia en un lugar, sino del nomadismo característico de las ferias, de esas fiestas que hacen “andar mundo” a los personajes. Ese ir y venir de fiesta en fiesta aparece en el texto como fin de lo que fue y principio de lo que será. Dionisio deja su antigua vida y es “[...] en esta mentada noche cuando cambió su suerte. La última pelea de gallos hizo variar su destino” (Rulfo 1992: 326). Y en otra parte del texto se apunta: “Otro día, a las primeras luces, se largó pa’ nunca. Llevaba sólo un pequeño envoltorio de trapos, y bajo el brazo encogido,<sup>4</sup> cobijándolo del aire y del frío, su gallo dorado. Y en aquel animalito echó a rodar su suerte yéndose por el mundo” (Rulfo 1992: 328).

De esta manera, el juego se presenta junto con la suerte, y ésta, a su vez, es concomitante de destino, considerado este último como encadenamiento de sucesos necesarios, como forma de empleo o lugar de trabajo de una persona. En *El gallo*

3. Se refiere al sujeto que de pronto se hace rico y cambia su condición social sin motivo alguno de trabajo o esfuerzo.

4. Dionisio Pinzón tenía un brazo engarrñado, justo del lado que el “dorado” queda cojitranco, malformación que le impedía realizar actividades manuales (*vid.* Rulfo 1992: 323).

*de oro* la suerte está echada y el destino del pregonero se modifica totalmente. Su vida (suerte) cambia la noche que le regalan el dorado; éste, símbolo de resurrección, determina la sucesión de vivencias que a lo largo de su vida tendrá Dionisio Pinzón. Por tanto, juego y suerte, como formas de azar, son utilizadas para resaltar el discurso literario rulfiano.

Otro elemento que aparece en *El gallo de oro* como forma de azar es el milagro. El milagro es un hecho extraordinario aparecido en lugar de otro que debió producirse de manera natural; esto indica que se le considera como una desviación de las leyes de la naturaleza, las cuales deben estar sujetas al natural devenir de la vida. Sin embargo, parece que la aparición de este fenómeno, totalmente ligado a creencias religiosas, es producto de la constancia, la fe y la entrega de quienes creen en él. La sobrenaturalidad del milagro lo sitúa fuera de los parámetros de lo creíble, aunque se ha dicho que es un fenómeno percibido por los sentidos.

Es un hecho, un suceso percibido por los sentidos. Supone la intervención especial del Creador, quien modifica el curso normal de las cosas. Puede manifestarse tanto negativa como positivamente. La divinidad puede impedir, por ejemplo, que una persona sea alcanzada por el fuego; puede producir hechos que sobrepasen las fuerzas de la naturaleza; la resurrección de un muerto o la repentina curación de una enfermedad mortal. Desde el punto de vista negativo, las fuerzas del mal pueden lograr el mal hacia una persona, lo cual se concibe también como milagro.

Esto indica que el milagro, a pesar de darse debido a la intervención de Dios, puede salir del carácter religioso-divino e incrustarse en ámbitos científicos y culturales, lo cual no niega el hecho de que el santuario sea el lugar más indicado para encontrarlo o registrarlo.

Podemos decir que el milagro es un hecho excepcional que se sale del curso normal de las cosas. Así, en *El gallo de oro*, esta forma azarosa se manifiesta desde el nombre del pueblo del que es originario Pinzón: San Miguel del Milagro. Este lugar, geográficamente hablando, no se registra en las cartografías; sin embargo, la red espacial de la escritura rulfiana hace pensar que se trata de un lugar que “milagrosamente” se ubica del centro al norte de la República Mexicana, dada la influencia que esta zona ejerce en el autor.

Para continuar el recorrido analítico de la obra, es necesario determinar la estructura de ésta. Los primeros indicios muestran que es un texto para cine, y que el autor lo concibió de esa manera, pues se tiene la idea de que fue escrito hacia los años sesenta y guardado por el propio Rulfo; no publicado hasta 1980 por Ediciones Era en el libro *El gallo de oro y otros textos para cine*, que tuvo reimpressiones en 1980, 1985, 1987 y 1990. El Fondo de Cultura Económica lo incluye, junto con *La fórmula secreta*, en su edición de obras de Juan Rulfo.

Sin embargo, dada la notable plasticidad narrativa, la densidad propia del lenguaje literario, la estructura de la historia, la caracterización de los personajes hacen que:

Las ochenta páginas de *El gallo de oro*, escritas como una narración, ofrezcan la oportunidad para buscar en ellas un valor literario más que documental. Y lo tiene,

ya sea en la configuración de la historia como en muchos, generosos momentos de la prosa (Ruffinelli 1980: 56).

Sin duda los críticos que han hurgado en el texto han podido calificarlo como novela, pues

Curiosamente *El gallo de oro*, a pesar de ser bastante más corto que *Pedro Páramo*, es más caracterizadamente novela que éste. Me explico. Tradicionalmente, la novela exhibe un hilo narrativo que desarrolla, de manera más o menos lineal, a lo largo del espacio textual, focalizando el interés de un protagonista: es lo que hace, estrictamente, *El gallo de oro* (Ezquerro 1992: 687).

El hilo narrativo es la vida de un pregonero que vive en San Miguel del Milagro. Él mismo, Dionisio Pinzón, es el protagonista de la historia contada, en la que se muestra, al igual que en el resto de la narrativa rulfiana, esa fragmentación producida por las rupturas sucesivas, que hacen de *El gallo de oro* un texto narrativo de orden cíclico: evocación de las madres de Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño, así como de la madre de Bernardita (La Pinzona), hija de ambos, quien al final de la novela inicia un destino idéntico al de La Caponera. Así,

El tiempo abarcado es, marcadamente, un ciclo generacional: empieza con la juventud triunfante de la Caponera y termina con los comienzos de la hija, siguiendo las huellas de su madre, que, a su vez, había seguido el mismo destino de su propia madre, cantadora de feria. El carácter cíclico del tiempo está perfectamente en armonía con la estructura de la novela [...]. El tiempo cíclico es también propio del mundo folklórico evocado en *El gallo de oro*: tiempo de la reproducción, de la repetición, donde nada cambia de una generación a otra (Ezquerro 1992: 690).

Ese carácter circular de la narración encarna perspectivas temáticas aunadas al tema central. La evocación se presenta como renovación de un ciclo en los personajes femeninos, quienes reivindicando su caracterización y recrean la literatura, en el sentido de que “el mito del eterno retorno se cumple paradigmáticamente en la línea femenina, ya que Bernarda la hija ocupa el lugar vital de Bernarda la madre” (Ruffinelli 1980: 63).

*El gallo de oro* de Juan Rulfo aborda dos sentidos: uno oculto y otro manifiesto. El sentido manifiesto corresponde a las informaciones dadas de manera explícita en el texto; se encuentra, entre otras, la del espacio. Un lugar situado entre el centro y el norte de la República Mexicana: San Miguel del Milagro. Aunque no se sabe la ubicación exacta, ni la verdad de su existencia, puede tratarse de un espacio tematizado, a fin de enmarcar el lugar.

Aparecen, sin embargo, otros nombres de pueblos que sí corresponden a la geografía nacional, y son los que ayudan a ubicar el primero: Cocotlán, Chicotepec, San Juan del Río, Nochistlán, San Marcos, Cuquío, Teocaltiche, Zacatecas, Arandas, Chalchicomula, Tequisquiapan, Santa Gertrudis. Todos ellos pueblos y ciudades de Jalisco, Aguascalientes, Querétaro, Tamaulipas, San Luis Potosí y el propio Zacatecas, éstos reflejan la vida errante de los personajes, sin que ello aumente la importancia del lugar;

lo único trascendente es el hecho de saber que, una vez terminado ese peregrinar, los personajes estarán próximos a la muerte.

Otra información dada de manera abierta es la que se refiere a la muerte, primero de la madre de Dionisio, después de La Caponera y, por último, de Pinzón. Una más corresponde a la letra de seis canciones interpretadas por La Caponera en diferentes templete, y, curiosamente, la novela termina con una de ellas: “Pavo real que eres correo y que vas pal Real del Oro, si te pregunta qué hago, pavo real, díles que lloro lagrimitas de mi sangre por una mujer que adoro” (Rulfo 1992: 358), parte de la canción con la cual La Pinzona, Bernarda Pinzón Cutiño, inicia su andar por el mundo, y, al igual que su madre, vagará de pueblo en pueblo, siguiendo los palenques y las mesas de juego, imagen con la cual se ejemplifica el mito del eterno retomo y la circularidad de la novela.

En cuanto a los sentidos latentes apreciados en la obra y que tienen necesidad de ser desvelados para dar significación y sentido al texto, se encuentran, en un principio, el título: *El gallo de oro*. Se ha mencionado que gallo y sol son considerados portadores de supremacía. El gallo, como símbolo de orgullo y renacimiento, anuncia la salida del sol, y éste, a su vez, es representante de la autoridad y fuerza del hombre.

Existe entre ellos una correspondencia dada en dos vertientes: con los metales, el oro; y con los colores, el amarillo. Asimismo, el sol es símbolo de riqueza; el oro, símbolo también de la abundancia de las cosechas, lo mismo que el oro, pues representa la abundancia material. Ambos tienen que ver con la figura masculina, pues, como se ha dicho, Dionisio Pinzón deja su calidad de gritón de palenques y pregonero y se “alza a mayor”. Pinzón se transforma en otro gallo, arrogante y entrón, con mucho dinero (oro) que gana en las partidas y en las mesas de juego.

Pinzón resucita en otro ser que simboliza tanto el poder como la resurrección misma: el gallo, ese animal que también resucita para dar otra vida a su dueño. De ahí la relación del color del animal con el sol y el oro, pues justamente la primera vez que Dionisio gana en la mesa de juego es con “una sota de oros”: relación simbólica “sota” (Bernarda) - “oro” (dinero) - “dorado” (gallo) - “gallo” (Dionisio). Lo cual indica que Bernarda es portadora de la fortuna, el gallo de la suerte, el oro del dinero y todos, a la vez, repercuten en la figura de Dionisio, ya que en él se conjuntan los sentidos simbólicos de la piedra, el gallo y el oro.

Aunado a lo anterior es imprescindible mencionar la simbología del nombre “Dionisio”. Al ser considerado “supresor de las prohibiciones”, “dios de los desfuegos”, Pinzón recrea un mundo de alucinaciones producto de su ambición por obtener todo aquello que le ha sido negado: vida decorosa, buena suerte, dinero, condición social elevada y una figura materna que había perdido por la miseria y que ahora recupera en La Caponera, a quien llaman así por el empuje que tiene con los hombres. “Bernarda tiene un nombre de sonoridades duras y viriles. Más interesante es todavía su apodo: la frase explicativa ya citada parece que dañe el sentido mexicano de “yegua que sirve para guiar bestias caballares”, que corresponde a la atracción que ejerce en los hombres (Ezquerro 1992: 693).

La aproximación al significado de algunos símbolos en la obra permite descubrir la forma en que son tratados y la posibilidad de recreación en la literatura misma. Así,

el elemento andrógino propio de Dionisio Pinzón se manifiesta como esa dualidad en la que el hombre posee un lado femenino; ese lado no es el mismo Pinzón, sino La Caponera, que a su vez es hembra-macho. Este símbolo y otros aparecen en *El gallo de oro* como recursos temáticos, junto con los ejes citados.

El oro, anunciado en el título, no aparece ligado al gallo como animal, sino al oro de la baraja y a la ganancia que éste reditúa, pues al gallo se le nombra “dorado” y no “de oro”; de ahí su relación con el color del sol. Así, el deambular de los personajes representa sólo el vacío en que se encuentran, un vacío que los devolverá a la nada, de donde revivirán en otros, totalmente diferentes.

De esta manera se demuestra cómo, a pesar de no ser un tema literario, el azar puede encontrarse como parte de la literatura, ya abordado en otras obras, pero con singular elegancia en *El gallo de oro*.

*El gallo de oro* es una novela corta que muestra las andanzas de un pregonero por las ferias de algunas ciudades de México. Ésta sirve de base para la realización de una versión cinematográfica dirigida por Roberto Gavaldón, con guión de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el propio Gavaldón, considerada una de las 41 mejores películas mexicanas: *El gallo de oro*.

Si bien el lenguaje de cada arte es único e irrepetible, al hacer el encuentro entre la obra literaria y la película se da una transposición, pues las imágenes poéticas se tornan en imágenes visuales y en movimiento, aunque el argumento puede ser original o adaptado de otra obra, como la película que nos ocupa.

Para que la creación filmica pueda darse es necesario tomar en cuenta cuatro aspectos fundamentales, a saber: sinopsis, tratamiento temático, continuidad y guión.

Las secuencias están dadas por la relación entre el tema y la unidad de escenas. Cuando se unen los fragmentos de la película, el espectador tiene la impresión de una acción unitaria y totalizadora.

La cualidad filmica consiste en presentar en poco tiempo lo narrado en mucho; es decir, la condensación hace que la historia de la vida de Dionisio Pinzón, el protagonista de *El gallo de oro*, se pueda conocer en menos de dos horas, pues son eliminados aspectos narrativos y descriptivos de la historia y aparecen imágenes totalizadoras que dan cuenta de las situaciones.

*El gallo de oro*, película, se inicia con una secuencia-imagen cuya iluminación imita el efecto natural de la luz; es un amanecer en un pueblo cualquiera, en donde canta un gallo. En la novela encontramos esta imagen poética cuando al inicio dice el narrador: “AMANECE [..]. Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero: ‘Alazán tostado... De gran alzada... Cinco años... Orejano. Veinte pesos de albricias a quien lo encuentre. Sin averiguatas...’”. En la película ésta aparece en un segundo momento, cuando la luz es más intensa y llegan al pueblo los mariachis, los galleros y las cantadoras, para ser parte de la feria.

En esa secuencia, la vestimenta de La Caponera llama la atención; los colores que usa son cálidos, lo que indica exaltación, proximidad; un color pictórico que reproduce los tonos originales del espacio filmico. Se escucha una canción interpretada por esa mujer, que forma parte de la banda sonora del filme. Dionisio ve de lejos a la

cantadora, en un primer plano de conjunto, mientras carga, con esfuerzo, el cadáver de su madre, envuelto en un petate. Este arranque o entrada es dinámico, colórico; presenta a los personajes, en ángulo picado,<sup>5</sup> que intervendrán en todo el desarrollo argumental: Bernarda Cutiño, La Caponera y Dionisio Pinzón, a quienes se les unirá luego Lorenzo Benavides.

La próxima secuencia muestra de nuevo a Dionisio, ahora en el palenque, anunciando las peleas. Es ahí donde le regalan un gallo casi muerto, al que “revive” y que habrá de darle tanto dinero: el gallo de oro. Dionisio carga con el animal y lo revive, aunque éste queda “cojitranco”, justo como su amo, quien tiene el brazo engarrñado.

A lo largo de la película las descripciones espaciales y corporales van en ascenso, la tensión crece y logra que el espectador se sitúe dentro de ella como un personaje más. El espacio utilizado no es geográfico, sino dramático; es decir, aquel que sirve para ambientar la psicología de los personajes, sus ideas y sentimientos. Por eso conocemos el pensamiento de los personajes.

El tema del filme es el juego, las apuestas y las peleas de gallos, en las que el eje óptico de la cámara permite mirar hacia abajo<sup>6</sup> la vida errante de los personajes y, en medio de esto, una velada historia de amor convencional que termina con la muerte de Bernarda y de Dionisio, dejando sola a La Pinzona, hija de ambos, Bernarda Pinzón Cutiño.

El final es cíclico, metafórico; el filme termina cuando se da la impresión de que Dionisio regresa a su pueblo, a enterrar por fin a su madre, y, nuevamente, ve a La Caponera, que, según comentamos líneas atrás, es la hija, quien repite la historia y será cantadora de ferias como lo fueron su madre y su abuela.

El estudio aquí emprendido permite determinar que las obras motivo de análisis guardan relación o convergencia en los siguientes elementos: el título, ya que ambas tienen por nombre *El gallo de oro*; el nombre de los personajes no cambia; y el tratamiento temático corresponde al azar y sus ejes o temas colaterales son el juego, el milagro y la piedra-imán. El mito del eterno retorno es en la novela explícito y en la película implícito. En el filme aparecen algunos personajes más que en la obra. El tipo de lenguaje, en ambos productos, es cotidiano y especialmente referido a la jerga del juego y los palenques.

El tipo de comparación utilizado corresponde al que Manfred Schmelting refiere como procesos históricos en los que descansa la recepción. De esta manera, la recepción de la novela permite la realización de la película como una forma de recepción productiva, en la que se evidencian los problemas sociales de un pueblo.

Los puntos de desencuentro entre ambos productos culturales suelen pasar desapercibidos, gracias a la transposición de los lenguajes y del uso de recursos filmicos que

5. El uso de los ángulos de la cámara evidencia no sólo el objeto, sino también su ser. El picado puede expresar inferioridad o humillación de un sujeto; además, da la impresión de pesadez, ruina o fatalidad. Justo lo que guionista y director se propusieron lograr en esta cinta.

6. La cámara es inclinada totalmente hacia abajo, perpendicularmente, en una “vista de pájaro”.

hacen posible la respuesta del espectador, quien se sitúa en un plano privilegiado y logra extraer el excedente de sentido de las obras.

Finalmente, diremos que la presencia de Rulfo en la concepción de la película lo convierte en aquello que los autores han llamado “talentos dobles” o “talentos polifacéticos”; es decir, aquellos artistas que incursionan en dos o más artes con gran acierto. Rulfo escritor, Rulfo argumentista, Rulfo fotógrafo.

Concluyo esta comunicación afirmando que, pese a no ser un tema literario, el azar ha servido como materia y eje rector del tema en *El gallo de oro* de Juan Rulfo, quien retoma costumbres y tradiciones populares y, por medio del lenguaje, las convierte en obra artística literaria, por un lado, y, por otro, gracias al guiño y al argumento, logra trascender la obra en la película del mismo nombre.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, M. *ET ALII, Teoría literaria*. México: Siglo XXI 2002.
- APARICIO DE RULFO, C., *Los cuadernos de Juan Rulfo*. México: Era 1995.
- ARIZMENDI DOMÍNGUEZ, M. E., «El azar en *El gallo de oro* de Juan Rulfo», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2004), 1-9.
- , «La fatalidad en los personajes de *El gallo de oro* de Juan Rulfo», en: J. Rulfo: *Estudios críticos*. Toluca: Instituto Cultural Mexiquense 2007, 11-25.
- , «La Caponera: un atisbo de libertad», *Caminos hacia la equidad, Revista de la Federación de Asociaciones Autónomas de Personal Académico de la Universidad Autónoma del Estado de México* 7, 1 (2008), 110-112.
- AYALA BLANCO, J., «Presentación», en: J. Rulfo: *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Era 1986.
- BALDELLI, P., *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna 1970.
- BASTOS, H., *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 2005.
- BOREL, É., *El azar. Descubrimiento, aplicación y valor de las leyes del azar*. Buenos Aires: Pléyade 1974.
- BRUNEL, P. / Y. CHEVREL (DIRS.), *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI 1994.
- BUXÓ, J. P., *Ungaretti y Góngora. Ensayo de literatura comparada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1978.
- CHATMAN, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Alfaguara 1990.
- CHEVALIER, J. / A. GHEERBRANT, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder 1982.
- COHEN, J., *Azar, habilidad y suerte. La psicología de la adivinación y el juego, fundamentación en el cálculo de la probabilidad*. Buenos Aires: Compañía General Fabril 1964.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (COORD.), *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus 1989.

- DOMENACH, J.-M., *El retorno de lo trágico*. Barcelona: Península 1969.
- DUVIGNAUD, J., *El juego del juego*. México: Fondo de Cultura Económica 1982.
- ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza 2002.
- ESTRADA, J., *El sonido en Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1990.
- EZQUERRO, M., «El gallo de oro o el texto enterrado», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos») 1992. \*
- FELL, C. (COORD.), *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos») 1992.
- FERRER CHIVITE, M., *El laberinto mexicano en Juan Rulfo*. México: Novaro 1972.
- GNISCI, A. (COMP.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 2002.
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C., «Lectura temática de la obra de Juan Rulfo», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos) 1992.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 1985.
- , *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets 1998.
- , *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y Hoy)*. Barcelona: Tusquets 2005.
- GUYARD, M.-F., *Literatura comparada*. Barcelona: Vergara Editorial 1957.
- HELBO, A., *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna 1989.
- JIMÉNEZ DE BAEZ, Y., *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: Fondo de Cultura Económica 1990.
- , «Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos) 1992.
- KAYSER, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos 1976.
- LÓPEZ MENA, S., «Nota filológica», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos») 1992.
- , *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1993.
- MANSOUR, M., «El discurso de la memoria», en: C. Fell (coord.): *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos) 1992.
- MAÑAS PERDOMO, R., *Manual básico de gallos de riña*. Buenos Aires: Albatros 1990.
- MENDOZA FILLOLA, A., *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla 1994.
- MORALES URIBE, F. F. (DIR.), *El palenque de oro. Revista especializada en aves de combate* 229 (2008), 131.
- NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe 1975.
- PANTINI, E., «La literatura y las demás artes», en: A. Gnisci (comp.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 2002.
- RALL, D. (COMP.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1993.

- RALL, M. / D. RALL (EDS.), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1996.
- RIAZA MORALES, J. M., *Azar, ley y milagro. Introducción científica al estudio del milagro*. Madrid: Católica 1974.
- RUFFINELLI, J., «El gallo de oro o los reveses de la locura», en: J. Ruffinelli: *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana 1980.
- RULFO, J., *Antología personal*. México: Nueva Imagen 1980.
- , *Un mosaico crítico*. Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Guadalajara / Instituto Nacional de Bellas Artes 1988.
- , *Toda la obra*. Coord. de C. Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1992.
- , *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica 1995.
- SCHMELING, M. (COMP.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa 1984.
- SCHMITT VON MÜHLENFELS, F., «La literatura y las otras artes», en: M. Schmeling (comp.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa 1984.
- SOMMERS, J. (ANT.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México: SepSetentas 1974.
- TAGGART, K. M., *Yáñez, Rulfo y Fuentes. El tema de la muerte en tres novelas modernas*. Madrid: Playor 1983.
- VITAL, A. (ED.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1996.
- , «El gallo de oro hoy», en: V. Jiménez / A. Vital / J. Zepeda (coords.): *Triptico para Juan Rulfo*. México: Crítica 2006, 423-436.
- WARNING, R. (ED.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989.
- WELLEK, R. / A. WARREN, *Teoría literaria*. Madrid: Gredos 1979.

#### FILMOGRAFÍA

##### *El gallo de oro*

Producción: 1964, CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce.

Dirección: Roberto Gavaldón.

Argumento: Juan Rulfo.

Guión: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Gabriel Figueroa (colores).

Música: Chucho Zarzosa.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets, Carlos Jordán, Agustín Isunza y Enrique Lucero.

Duración: 1 hora y 45 minutos.

Lengua: Español.