**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

“LEJANO, TAN LEJANO” LA MIRADA ETNOGRÁFICA EN *EL GALLO DE ORO*

**TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

PRESENTA: RAFAEL ESTEBAN GUTIÉRREZ QUEZADA

ASESOR: MTRO. EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE DE 2020

**Esta tesina recibió apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad.
CONACYT**

Agradecimientos:

Al Mtro. Ezequiel Maldonado López, por la atenta, amable y entusiasta asesoría en la elaboración de este proyecto.

Al Dr. Christian Sperling, por la aguda revisión del texto.

Y a los profesores y colegas de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, por tantos diálogos instructivos y por el compromiso, a pesar de la situación mundial.

ÍNDICE

Introducción.....	4
<i>El gallo de oro</i> ante la crítica.....	6
Heterogeneidad y mirada etnográfica.....	12
Ángel Rama y la transculturación	17
Carlos Pacheco y la oralidad	21
El narrador “etnógrafo” en <i>El gallo de oro</i>	23
Oralidad y sonido	28
Coplas, corridos y musicalidad.....	33
Conclusiones.....	38
Bibliografía.....	41

Introducción

Comienzo con la afirmación de un lugar común: *El gallo de oro* no guarda, sin duda, la misma complejidad estilística y conceptual que *Pedro Páramo*. Pero una afirmación menos frecuente es la siguiente: *El gallo de oro* es, por sí misma, una novela propositiva y atendible, de rica exploración lingüística. Posee elementos que la ligan con la narrativa anterior de Juan Rulfo. Estos han sido revalorados en años recientes, después de largo tiempo de desprecio debido a la historia del texto (la primera versión extraviada, su mutis en guion cinematográfico, su reconstrucción en texto narrativo y su publicación póstuma) y a su aparente abundancia de clichés culturales.

Con todo, quedan muchos aspectos de esta obra que aún merecen análisis más detallados. En esta tesitura, el presente texto tiene como problema central la confluencia de elementos etnográficos en la novela *El gallo de oro* (1958) de Juan Rulfo, partiendo de discusiones de la crítica literaria latinoamericana en torno a fenómenos discursivos históricos. El proyecto de análisis se ocupará de examinar la construcción de los espacios y acciones narrativas que pudieran coincidir con una metodología antropológica y lo que aquí se denomina “mirada etnográfica”.

Estudiar elementos antropológicos en la obra de Juan Rulfo no es una tendencia novedosa. De hecho, la misma constitución de sus tres textos medulares, *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*, parece transpirar el profundo conocimiento que el autor jalisciense tenía de las realidades rurales de México. Que en su estilo se trasluzcan las novedades de la modernidad narrativa del siglo XX, así como sus habilidades de fotógrafo y etnólogo, hacen de este un tema fructífero, incluso desde el punto de vista biográfico. Poco se ha atendido, en cambio, a los elementos etnográficos que funcionan, en sí mismos, como recursos estéticos en la constitución narrativa.

La lectura que aquí se propone consiste en identificar los elementos discursivos de la mirada etnográfica en *El gallo de oro*, los cuales permiten leerlo en términos de “heterogeneidad”, “transculturación” y “oralidad”. Se plantea el análisis de *El gallo de oro* porque es, de los textos rulfianos, el menos atendido en el marco del análisis antropológico. Además, porque en dicha novela parecen confluír los intereses representativos de Juan Rulfo: el cine —puesto que originalmente fue el guion para una película—, el mundo rural con sus delimitadas estructuras, su oralidad reinventada por la pluma del escritor y su organización social. En primera instancia, se desarrollan los conceptos teóricos que sustentan el análisis: “Heterogeneidad”, a partir de las reflexiones de Antonio Cornejo Polar, “Transculturación”, a partir de Ángel Rama, y “Oralidad”, de acuerdo con los postulados de Carlos Pacheco. A continuación se plantea una correspondencia entre estos conceptos y la narrativa de *El gallo de oro* de las siguientes maneras: en el punto de vista del narrador como expositor de un mundo estructurado, especialmente en lo que se refiere a las peleas de gallos como fenómenos culturales; en la representación y reinvención de la oralidad de los personajes, la cual los codifica como sujetos socio-históricos; y en la recurrencia de referentes culturales y sociales populares, que pueden encontrar su correspondiente en el cotejo con la realidad, especialmente las coplas y los corridos. Se aborda el texto identificando los principales elementos discursivos para una lectura de la “mirada etnográfica” que permite establecer la heterogeneidad, la transculturación y la oralidad en el ámbito comunicativo.

***El gallo de oro* ante la crítica**

La crítica literaria ha dedicado muy poca bibliografía a *El gallo de oro*, en comparación con la que ha dedicado a *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, libros que por sí mismos llenan bibliotecas. Por otro lado, una buena parte de la reflexión sobre el texto que nos ocupa ha girado en torno a su cualidad discursiva: ¿a qué género pertenece *El gallo de oro*? Sin embargo, para los objetivos de esta tesina no conviene ahondar demasiado en dicha discusión, al ser un tema ampliamente debatido y (considero) superado. Basta con retomar los principales argumentos que recuperan *El gallo de oro* como género narrativo. Así mismo, dos artículos contemporáneos (uno de 2018 y otro de 2020) de la investigadora de la Universidad Autónoma de Madrid, Weselina Gacińska, resultan imprescindibles para establecer el estado de la cuestión en torno a *El gallo de oro*, y para establecer el marco académico en el cual se inserta este trabajo. A continuación, se ofrece una semblanza de los textos pertinentes para este efecto.

En primer lugar, aparece el problema de la naturaleza genérica de *El gallo de oro*: ¿se trata de un texto meramente para cine, un “argumento cinematográfico”, o realmente puede ser considerado como novela? Al respecto, Françoise Perus ensaya sobre las cuestiones formales del texto en “*El gallo de oro*, de Juan Rulfo: un asunto de forma artística”¹, considerando su historia editorial y su publicación como novela, para proponer que se trata de una *nouvelle* (o noveleta). Me parece que su principal aporte, como en el artículo de Weselina Gacińska, es la recuperación del texto como narrativa, dilucidando los debates en torno a su supuesta calidad eminentemente cinematográfica. Señala Perus que “de los estudios de González Boixo y Weatherford se desprende en efecto que, aun cuando

¹ En Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela en México (1891-2014)*, México, UNAM- Fundación para las Letras Mexicanas, 2014, pp. 383-397.

El gallo de oro pudiera haberse concebido teniendo en cuenta una eventual traslación al lenguaje cinematográfico, no por ello deja de ser un texto eminentemente literario”. Éste es también el punto de vista de Milagros Ezquerro en “*El gallo de oro* o el texto enterrado”, quien se apoya en datos retomados luego tanto por González Boixo como por Weatherford.

En la misma tesitura escribe Carmen Dolores Carrillo Juárez “*El gallo de oro*: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas”.² El artículo propone encontrar la filiación genérica de *El gallo de oro*. Como la mayoría de los enfoques contemporáneos, considera el texto de Rulfo como narrativo, en pos de poder abordarlo desde perspectivas más completas. El problema es claro: si *El gallo de oro* se toma como guion cinematográfico, entonces “se hace a un lado porque no tiene una finalidad literaria y, por ende, en términos de valor literario se le clasifica como género menor”.³ Sin embargo, señala que *El gallo de oro* no cumple con los requerimientos técnicos de un guion. Plantea que es importante reconocer que, mientras el texto no es la primera versión de la novela⁴, sí se trata de un texto eminentemente narrativo. Para abonar a la tesis de que *El gallo de oro* es una novela, la autora señala que aborda motivos acorde a los otros textos narrativos de Rulfo. Por ejemplo, el hombre desamparado ligado a una tierra desolada. Así mismo, la fatalidad en el desenlace (marcada, en este caso, por la muerte de Bernarda).

Como Perus, Carrillo Juárez aboga por conferirle el estatus de *nouvelle*. Sin embargo, no me parece que el concepto de *nouvelle* aporte mucho a una lectura constructiva sobre *El gallo de oro*; por el contrario, abona a su detrimento en favor de la ya

² En *Juan Rulfo: perspectivas críticas: ensayos inéditos*, México, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 241-258.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ En una carta que Rulfo dirigió a la Fundación Guggenheim en 1968, dice que *El gallo de oro* “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. Véase: Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, México, UNAM, 2004, p.207.

canónica primacía de *Pedro Páramo*, y no resulta ni útil ni relevante para analizar la heterogeneidad y la transculturación.

Por su parte, Weselina Gacińska escribió un texto titulado “*El gallo de oro, recuperación de una novela marginada*”⁵ El aporte principal de este artículo es la cuidada y exhaustiva descripción de la historia editorial de *El gallo de oro*. También abona a la recuperación *El gallo de oro* en perspectiva novelesca, sobre todo en cotejo constante con *Pedro Páramo*. Su lectura intenta identificar los motivos que acercan *El gallo de oro* a los textos anteriores del autor, reivindicando su lugar como obra literaria de calidad, y mostrando a su vez algunas diferencias de estilo. Hay tres líneas temáticas principales que serán ejes de comparación: la omnipresencia de la muerte y sus manifestaciones simbólicas; la relación entre los protagonistas y sus parejas e hijos; y el leitmotiv de la venganza.

Conviene tener en cuentas algunos de los elementos descriptivos que la autora resalta, pues serán elementos discursivos donde se puede aprehender la heterogeneidad y la transculturación. Gacińska señala que: el lector nota el cambio de densidad de la narración entre las dos partes de la novela. El comienzo ofrece una rica y detallada descripción del pueblo y de las circunstancias vitales del protagonista. Abundan referencias muy específicas a las peleas de gallos, y está reflejado un gran conocimiento de la tipología de los animales que forman parte de estos juegos. Además, fenómeno insólito en la obra de Juan Rulfo, la narración está enriquecida con las coplas tradicionales que acompañan y manifiestan los acontecimientos.

Ciertamente, existe un sector de la crítica literaria que se ha abocado a estudiar los aspectos antropológicos en la obra de Juan Rulfo, pero se ha ceñido, en su mayoría, a *Pedro*

⁵ En *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, Madrid, Philobiblion, 2018, pp. 245-264.

Páramo. Destaca el texto de Anthony Stanton,⁶ cuyo objetivo ha sido la identificación narrativa de “los fenómenos que pertenecen a la llamada 'larga duración': estructuras mentales, mitos, ideologías colectivas, visiones del mundo, arquetipos sociales, creencias religiosas y ciertas formas de organización social”.⁷ Uno de los mayores aciertos de este texto es plantear la necesidad de “establecer íntimas relaciones entre aspectos lingüísticos y características formales y estructurales de la obra por un lado, y, por otro, rasgos que son más bien culturales y sociales.”⁸ Es decir, se preocupa por explicar varios fenómenos discursivos que interactúan con elementos de la configuración histórico-social. El texto de Stanton se preocupa, particularmente, por identificar las categorías de incesto, parricidio y las relaciones de parentesco, estructuras antropológicas por antonomasia.

Otros estudios importantes que se aproximan a la materia son los de Martín Lienhard⁹ y Cristina Bartolomé Martínez¹⁰. En ambos casos se emplea un enfoque mítico y arquetípico, estableciendo paralelismos entre las tradiciones míticas mesoamericanas y la narrativa en *Pedro Páramo*, particularmente en la construcción del personaje Juan Preciado como sujeto que realiza el viaje hacia el Mictlán.

En torno a *El gallo de oro*, en cambio, encontramos muy poco. Pionero de esta perspectiva, destaca el texto de Weselina Gacińska (autora antes citada), “*El gallo de oro*

⁶ Anthony Stanton, «Estructuras antropológicas en Pedro Páramo», *Nueva revista de filología hispánica*, XXXVI, núm. 1, México, El Colegio de México, pp. 567-606, 1988.

⁷ *Ibid.*, p. 568.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Martín Lienhard, “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Edición crítica, coordinada por Claude Fell, Madrid, CSIC, 1992.

¹⁰ Cristina Barolomé Martínez, “El largo camino de Juan Preciado hacia el Mictlán”, *Mitologías hoy*, No. 4, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

en perspectiva antropológica y etnográfica”,¹¹ que aborda la novela con particular interés en las peleas de gallos. El enfoque es meramente etnográfico y coteja los elementos descritos por Rulfo con etnografías reales de las peleas de gallos en la zona de Jalisco. La autora señala que se trata de “un estudio que parte de la antropología cultural y ayuda a reconocer las diferencias o semejanzas entre los contextos culturales de diferentes comunidades, así como otorgar el sentido más preciso y profundo a los *culturemas* presentes en la obra”.¹² Así mismo, reconoce que los objetivos de su estudio son: “estudiar el imaginario cultural de las peleas de gallos en México, desde su introducción en la época colonial hasta el siglo XX, para buscar los posibles simbolismos basados en el pensamiento mágico y describir más ampliamente la cultura gallera reflejada en la novela.”¹³

También el artículo de Arrizmendi Domínguez,¹⁴ donde se pretende abordar *El gallo de oro* a partir de distintas concepciones del azar, presente de forma temática en las descripciones de las peleas de gallos. El objetivo de esta lectura es, por un lado, dotar de una significación total al conjunto de la novela (con el azar como centro articulador), así como relacionar este motivo narrativo con algunas otras obras de Juan Rulfo.

Por otro lado, existen textos de crítica literaria que señalan la vena indigenista en los textos de Juan Rulfo. Quizás el primero en formular esta hipótesis fue Sergio Fernández, en una reseña de *El llano en llamas* publicada en 1954,¹⁵ donde plantea que la identidad de los personajes rulfianos es de carácter indígena (algo que nunca se hace explícito) y realiza, por

¹¹ En Tonos Digital, no. 38, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Español, 2020.

¹² *Ibid.*, p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (22), I-IX, México, 2004.

¹⁵ Sergio Fernández, “El llano en llamas”, *Filosofía y Letras*, No. 53-54, enero- junio, 1954, pp. 259-260.

lo tanto, una interpretación indigenista a partir de la voz y el silencio histórico al que han sido sometidos:

Es el indio el que habla y lo hace para sí. No le importa tanto ser o no entendido plenamente, ni tan siquiera interpretado. Lo que intenta es salir, en parte, de su mutismo histórico, que no lo ha abandonado sino por contados momentos, una vez consumadas la Conquista y la Evangelización.¹⁶

Sin embargo, como señala Sergio Medina,¹⁷ esta lectura no prosperó, pues el momento y los recursos narrativos empleados por Rulfo sugerían una modernidad narrativa que no compartían los autores indigenistas. Aun así, es posible hablar en la obra de Rulfo la presencia de elementos característicos de la cosmovisión indígena, aunque estos sean inaprehensibles en su unicidad.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Cfr.* Sergio Medina, “Juan Rulfo y el mundo indígena” *Fragmentos* No. 23, Florianópolis, Brasil, jun – dic. 2002, p. 103-109.

Heterogeneidad y mirada etnográfica

Establecer relaciones entre narrativa y elementos antropológicos significa, ante todo, construir un diálogo entre dos ramas del conocimiento que en sus respectivas tradiciones han encontrado severas dificultades para consolidarse como disciplinas específicas y autorreferenciales. Sin duda, el debate sobre el reconocimiento entre ambas en la dimensión académica, es un fenómeno reciente. De ello da cuenta el surgimiento de términos disciplinares como «etnoliteratura», el estudio de la producción literaria de diferentes etnias; «antropología literaria», el análisis de los elementos culturales en la creación narrativa; «la etnografía literaria», la escritura descriptiva de las «otras culturas». Y es que, como plantea la investigadora Susana Castillo,

las discusiones sobre si las narraciones son un método etnográfico, si la ficción y la literatura pueden ser un objeto de estudio antropológico o si la etnografía se puede convertir en ficción –y a la inversa–, se abren hacia la irrupción de nuevas formas –antropológicas o no– agrupadas en autoetnografías o ficciones etnográficas.¹⁸

A partir de estas consideraciones, investigadores sociales y teóricos de la literatura han encontrado pertinente preguntarse si el verdadero cometido de la antropología no será la producción de ficciones narrativas y el trabajo del antropólogo la labor de un escritor. Por ello, no resulta impertinente afirmar que se trata de un problema de géneros literarios, puesto que en la producción de algunos textos literarios (especialmente narrativos) y los ensayos antropológicos subsiste un puente metodológico que se refleja en la constitución formal de los mismos.

Para esta discusión resulta particularmente útil el concepto de “heterogeneidad”, propuesto por el crítico peruano Antonio Cornejo Polar. La heterogeneidad es una noción fundamental en el estudio de la literatura y particularmente en el campo literario

¹⁸ Susana Castillo, «La doble trans-posición: de la literatura a la antropología y viceversa», *Revista de Antropología Social*, no. 17, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 7-26, p. 11.

latinoamericano, donde ha cobrado relevancia gracias a la consciencia de múltiples procesos culturales marcados por el colonialismo y los procesos hegemónicos de la modernidad. Preocupación central de los estudios culturales y de los discursos sociales, la heterogeneidad no es un concepto aislado, sino que dialoga con otros en el esfuerzo teórico de comprender la realidad latinoamericana. Como bien señala David Sobrevilla,¹⁹ existe una genealogía común de preocupaciones y debate entre los conceptos de Transculturación, propuesto por Ángel Rama,²⁰ Hibridación, propuesto por Néstor García Canclini,²¹ y la propia heterogeneidad desarrollada por Antonio Cornejo Polar hacia la mitad del siglo XX. A ello se le suma una fuerte influencia de las reflexiones críticas de José Carlos Mariátegui y su preocupación por dar cuenta de fenómenos literarios que no podían explicarse bajo los parámetros epistemológicos con que se entendían las literaturas occidentales.²²

El desarrollo teórico de Cornejo Polar en torno al concepto heterogeneidad se hizo explícito en el artículo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”²³. Aquí, la heterogeneidad se define en clara oposición con las literaturas homogéneas, aquellas cuya producción literaria circula dentro de un solo campo social. Es decir, una literatura cuya enunciación y lectura se da en los mismos términos discursivos,

¹⁹ Cfr. David Sobrevilla, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVII, n° 54, Lima-Hanover, 2001, pp. 21-33.

²⁰ Cfr. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Ediciones El Andariego, 2008.

²¹ Cfr. Néstor García Canclini, “Entrar y salir de la hibridación”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 25, No. 50, 1999, pp. 53-57.

²² Cfr. a José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

²³ Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IV, no. 7-8, Lima, 1978, p.12.

bajo los mismos referentes y significantes. Una sociedad que habla de sí misma. A contrapunto, las literaturas heterogéneas se definen por

la duplicidad de signos socioculturales de su proceso productivo [...], un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto.²⁴

Más adelante afirma: “Casi podría decirse que se trata de dos sistemas distintos de producción literaria”.²⁵ Su definición cobra fuerza gracias a los ejemplos que enuncia: las crónicas de la Conquista, las literaturas gauchesca y negroide, las narrativas del realismo mágico y lo real maravilloso. En sus estudios sobre indigenismo, además, hablar de esta heterogeneidad en oposición a la totalidad del sistema homogéneo de producción literaria en español, frente a una vasta producción de literaturas populares y literaturas indígenas. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, matiza que se trata de un concepto que describe

el proceso de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor / discurso-texto/ referente / receptor, por ejemplo).²⁶

De este desenvolvimiento conceptual se pueden rescatar cuestiones de enorme utilidad: en primer lugar, la caracterización de la producción literaria como un proceso discursivo, compuesto por signos ligados a realidades socio-históricas concretas. Que la institución literaria como hoy la conocemos es resultado y expresión cultural de un sistema de relaciones en el campo del poder es fundamental para el desarrollo de nuevos horizontes en la crítica literaria. Más aún, en América Latina existen fenómenos literarios que, por

²⁴ *Ibíd.*, p. 12.

²⁵ *Ibíd.*, p. 13.

²⁶ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, Lima, Centro de Estudio Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2013, p. 10.

autonomasia, surgen en el seno de una contraposición socio-cultural, (espacio de conflicto y ambigüedad), es el espacio en que se discuten dichos horizontes de crítica.

La existencia de una heterogeneidad en la literatura, marcada por una fuerte preocupación y simpatía por la literatura indigenista peruana, es lo que posibilita introducir lo que aquí denominamos “mirada etnográfica”. El encuentro de dos o más universos socioculturales en la literatura, la duplicidad de signos culturales, se traslada al terreno narratológico en formas particulares de articular el discurso narrativo, en este dialogo entre el emisor (escritor que construye una voz narrativa) y que utiliza referentes de una realidad particular con el objetivo de comunicar al receptor las particularidades o esencia de dicha realidad. Objetivo que, vale la pena decirlo, queda siempre malogrado, pues la compenetración de signos discursivos configura una narrativa que no aprehende la realidad que pretende representar; la contamina, necesariamente, con los signos discursivos de la alteridad, en ese esfuerzo por dar cuenta de algo incomprensible para la sociedad hegemónica. Se trata de una relación, dicho sea de paso, históricamente marcada por la verticalidad y la dominación. La mirada etnográfica es, con frecuencia, la mirada del escritor occidental que traduce al discurso hegemónico y, por lo tanto, traiciona la realidad que explora.

Es verdad que el concepto de heterogeneidad propuesto por Cornejo Polar ha sido reemplazado por otros de mayor actualidad (hibridez y mestizaje, por ejemplo, en el marco de los estudios poscoloniales) y que la específica preocupación del crítico peruano por las literaturas andinas, el indigenismo y los procesos de su configuración nacional han confinado el concepto a ese momento de la historia intelectual latinoamericana. Nosotros, sin embargo, lo encontramos de una utilidad incalculable para el estudio de otros contextos

literarios, como la literatura mexicana, y en diálogo con otros discursos críticos cuyo punto neurálgico es también esos espacios de ambigüedad socio-cultural.

Ángel Rama y la transculturación

Otro concepto que resulta particularmente útil para la comprensión de los fenómenos discursivos heterogéneos es el de transculturación, tomado directamente de la antropología y adaptado a la literatura latinoamericana por el crítico uruguayo Ángel Rama.

En 1940 el cubano Fernando Ortiz propuso “transculturación” para los estudios culturales como un “proceso transitivo de una cultura a otra, la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación”.²⁷ Por su parte, Ángel Rama propone que la transculturación también es observable en la tradición literaria latinoamericana, sí como proceso transitivo pero no como pérdida o desarraigo. Más bien, como estrategia de resistencia y asimilación. Literariamente, el crítico uruguayo postula tres aspectos en los cuales se expresa: la lengua, la configuración de un lenguaje que es expresión y contenido de los sistemas culturales que alberga; la estructuración literaria, que en el caso latinoamericano cifra en su seno la vanguardia de la literatura moderna y los sistemas narrativos populares, con el objetivo de mediar entre ambos orbes culturales (como también proponía Cornejo Polar); y la Cosmovisión, se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular.²⁸

El narrador, en ambos casos, se transforma en el mediador que trabaja sobre la dispersión y construye un significado que será igualmente problemático. La construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso, de tal modo que las formas de la peripecia equivalen a las formas de la narratividad.²⁹

²⁷ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2018, p. 39.

²⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁹ *Ibid.*, p. 63.

Atendiendo a estos aspectos, se puede entender la transculturación como un concepto que se complementa con el de heterogeneidad. Ambos nacen del esfuerzo por intentar comprender una serie de fenómenos literarios muy particulares de las sociedades americanas, cuyo cabal entendimiento va más allá de la lectura de textos y permea todos los ámbitos de nuestro desarrollo histórico. Responden a la necesidad de poner en perspectiva “una literatura cuya autonomía respecto a las peninsulares es flagrante, más que por tratarse de una invención insólita sin fuentes conocidas, por haberse emparentado con varias literaturas extranjeras occidentales en un grado no cumplido por las literaturas-madres”.³⁰

Es decir, una tradición literaria cuajada en el siglo XX compuesta por otras tradiciones en su configuración socio histórica. Esto, como señala Rama, no es un fenómeno meramente textual, sino que es palpable en todos los ámbitos culturales latinoamericanos, pues responde a la disposición de múltiples lenguajes simbólicos. Lenguajes que, dicho sea de paso, en un principio fueron utilizados por los proyectos nacionales y de clase de las élites literarias para establecer un supuesto “principio de representatividad”, ligado íntimamente con una idea de nación. Como señala Rama, “La nacionalidad resultaba, en esos análisis, confinada a modos operativos, a concepciones de vida, a veces a recursos literarios largamente recurrentes en el desarrollo de una literatura”.³¹

En este sentido, el concepto de transculturación permite también despejar esas visiones artificiales de la literatura (que proliferaron, sobre todo, a lo largo del siglo XIX) y establecer el lugar cultural de la literatura. Señala Rama: “Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres”.³² Y este carácter secular y multitudinal confiere a los textos literarios la posibilidad de interpretación bajo la óptica de la antropología, con el objetivo de “restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos”.³³

Resulta importante comprender la transculturación también como expresión estética y estilística. Que las obras literarias abreen de los componentes simbólicos de la cultura latinoamericana no significa que estas tomen como temas (“materia prima”, dice Rama) los aspectos de los sujetos subalternos latinoamericanos. Más bien, que la producción misma de esta literatura está imbuida de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias.³⁴

Los procesos de transculturación en América Latina han atravesado diferentes momentos a lo largo de nuestra historia y, como dice Rama, solo después de la primera guerra mundial, cuando la región se integra a la repartición mundial del trabajo y la dinámica de la modernidad capitalista, esta adquirió un matiz urbano. En este contexto, la literatura también se enfrentó a una metamorfosis para asimilar la nueva combinación de signos y significantes: “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida”. Esto último es fundamental, pues nos permite entender los fenómenos de transculturación como estrategias de resistencia frente al sistema cultural hegemónico, en aras de preservar las tradiciones subalternas. En ese sentido,

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella.³⁵

Para la investigación que nos ocupa, resulta importante la visión que Ángel Rama tiene de la obra de Juan Rulfo, en la cual reconoce aspectos esenciales de la transculturación: la mezcla de sistemas narrativos populares y de vanguardias literarias modernas, que configuran un lenguaje auténtico (el laconismo sintáctico, por ejemplo)³⁶, así como la puesta en perspectiva de aspectos de las culturas profundas frente a la agresividad de las fuerzas modernizadoras. En ese sentido, están presentes los tres niveles que identifica Rama: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ *Loc. cit.*

Carlos Pacheco y la oralidad

Para el estudio de la obra de Juan Rulfo y los elementos que nos permiten hablar de heterogeneidad y transculturación en *El gallo de oro*, resulta particularmente útil el estudio de Carlos Pacheco, *La comarca oral*. Antes hemos referido el “laconismo sintáctico” identificado por Ángel Rama como cualidad del estilo rulfiano, pero esa expresión solo puede comprenderse bajo la óptica de la oralidad. Como afirma Carlos Pacheco, “la ficción rulfiana es un universo de sonido. Su escritura, como pocas dentro y fuera del ámbito latinoamericano, está ligada a la esfera perceptual de lo auditivo”³⁷.

Complementando la tesis de Ángel Rama, entendemos que esta oralidad es la expresión palpable en el discurso de Rulfo de aquellos sistemas de producción literaria popular que permean sus obras y crean un híbrido discursivo junto con las técnicas de la novela moderna. En él se entrecruzan ambas modalidades discursivas: la palabra escrita (moderna por antonomasia) desea producir un efecto de oralidad, o más bien, una impresión de oralidad.³⁸

Es significativo que el autor de *La comarca oral* plantee, aunque de forma tangencial, las relaciones entre esta suerte de metodología narrativa y lo que podría ser el trabajo de un etnólogo. Este último, científico social cuyo discurso busca transcribir la realidad sin modificarla, emplea materiales orales auténticos. En el caso de Rulfo, “su método será más bien la búsqueda, mediante el trabajo escriturario, de la resonancia interior de una manera de hablar y de contar historias, percibida y asimilada durante su infancia, y renovada en sus contactos posteriores con la gente de su pueblo.”³⁹ Esta suerte de mirada o

³⁷ Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992, p. 65.

³⁸ *Ibid.*, p. 66.

³⁹ *Loc. cit.*

perspectiva de corte etnográfico solo es posible mediante la hibridez de signos culturales, de producción literaria y los procesos de resistencia que en ella se manifiestan.

Una de las características centrales de la oralidad rulfiana es que funciona como puente de significantes culturales. Es decir, como punto de encuentro entre múltiples cosmovisiones (una de ellas la moderna) que interpela a un lector marcado por la alteridad. La escritura de la narrativa, expresión palpable de la hegemonía, ficcionaliza el lenguaje oralizado como manera de abrir una grieta, un espacio donde la “ajenidad cultural otra” tenga cabida.⁴⁰ En la obra de Rulfo, pues, se reconoce la existencia de diferentes códigos que coexisten en el proceso de lectura. Esto se expresa, de acuerdo con Carlos Pacheco, en cuatro modalidades discursivas:

primero, la textura oral del discurso narrativo; segundo, el predominio de lo fonético sobre lo visual y la manera como el sonido deviene protagonista en este mundo oral; tercero, el proceso de elaboración fonética del lenguaje; y cuarto, los diferentes recursos utilizados para representar la mentalidad oral de una cultura oral, así como otras observaciones relacionadas con la problemática de la comunicación intercultural.⁴¹

Para el análisis propuesto, resulta de particular interés no la manera como la oralidad es recreada, sino cómo dicha oralidad sirve para exponer un mundo lleno de códigos culturales ajenos al propio sistema de producción literaria moderna. En los textos de Rulfo, como dice Pacheco, “diferentes áreas de la realidad son presentadas ante el lector a través de percepciones y concepciones que le son ajenas”⁴² y ello posibilita una interpretación crítica en términos de heterogeneidad y transculturación.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

⁴² *Ibid.*, p. 96.

El narrador “etnógrafo” en *El gallo de oro*

Como punto de partida, se propone que el narrador en *El gallo de oro* cumple una función como expositor de los signos de la heterogeneidad. Es decir, consciente de que el texto presenta condiciones de producción ajenas al mundo que describe, se propone establecer puentes discursivos. De esta forma, el narrador se detiene a explicar ciertas costumbres, tradiciones y usos del mundo que narra. A veces, lo hace transgrediendo la coherencia del tiempo narrativo y la posición del narrador con respecto a lo narrado. Esto sucede con mayor densidad al principio de la novela, pues una vez establecida la naturaleza de este mundo, la narración da paso a otra serie de fenómenos.

Así, la descripción que hace del oficio de Dionisio Pinzón, por ejemplo, cumple una doble función: como aspecto de contexto y como esfuerzo de exposición de las dinámicas propias del mundo narrado, presumiblemente ajenas al lector:

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 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.⁴³

Observamos, pues, el nivel de detalle, la enumeración de funciones propias, la descripción de las características especiales que corresponden a cada caso y la explicación sobre la función social que este oficio cumple en su contexto, incluso en términos de estructura.

Otro tipo de descripciones contextualizan dinámicas culturales, como fiestas, ferias y las propias peleas de gallos. Para hablar de las fiestas de San Miguel, el narrador se expresa en los siguientes términos:

⁴³ Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Ediciones RM y Fundación Juan Rulfo, 2016, p. 17.

Año con año para las fiestas de San Miguel, se alquilaba para anunciar los convites de la feria. Y allí lo teníamos, 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 “colectores”, 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.⁴⁴

Una vez más, destaca ese paso de la contextualización descriptiva y la construcción del ambiente, a las referencias puntuales que enuncian elementos de la vida cultural del pueblo. El uso de las comillas en “partidas” y “colectores”, por ejemplo, remite a una especificidad oral ligada a su contexto, de difícil acceso para quien se aproxima desde la alteridad. Estos aspectos no resultan relevantes para las acciones del protagonista o la trama, pero contribuyen a enmarcarla en una serie de relaciones de signo cultural. En ocasiones, se detienen en la descripción de la cultura material de la comunidad: “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”.⁴⁵

En el contexto de las peleas de gallos, la mirada en torno a los signos culturales se manifiesta, por un lado, en las dinámicas de este fenómeno cultural; por otro, en el lenguaje propio que le es inherente y que resulta desconocido para los no iniciados. Por ejemplo, en la explicación sobre el papel, carácter y trato con los “padrinos”:

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 “gano” se llevaría el 80 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.⁴⁶

En ese mismo tenor, el narrador se detiene a plantear aspectos sobre las reglas que rigen a las peleas de gallos:

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

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.⁴⁷

Resulta interesante cuestionarse la naturaleza de este narrador, pues a primera vista se trata de un narrador diegético de carácter omnisciente. Sin embargo, algunas claves discursivas nos revelan que, más bien, adopta una posición de testigo, mediador o transmisor oral de la historia. En algunos momentos, por ejemplo, se enuncia como desconocedor de los detalles mínimos de la trama: “Uno de esos años, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién”⁴⁸, o declara con honestidad no conocer pormenores sobre las andanzas de Dionisio Pinzón: “Quién sabe por qué pueblos andaría durante algún tiempo”.⁴⁹ Y en otros, utiliza el pronombre nosotros o habla en plural (incluyéndose a sí mismo y a los lectores): “Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocimos en San Miguel del Milagro”.⁵⁰ Inferimos, pues, que su posición no es distante al mundo y la historia, sino que adopta un papel de transmisor del relato como una dinámica propia de su contexto cultural.

Por ello, no resulta extraño que este narrador recurra a sendos marcadores de la oralidad. En el caso de *El gallo de oro*, parecen coexistir dos tipos de oralidad: la de los personajes y la del narrador. Para los primeros, esta se expresa en el uso de modismos coloquiales, del apóstrofo para señalar la elisión (o supresión de un fonema), de referencias a refranes y un marcado hipérbaton, o alteración de la sintaxis habitual con el fin de cifrar el tono que da la impresión de oralidad.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

El narrador, por su parte, utiliza un vocabulario mucho más amplio y preciso, evita los modismos pero sin abandonar el uso de ciertos modismos gramaticalmente correctos. Además, también recurre con frecuencia al hipérbaton. El sentido poético se refuerza en momentos que resultan centrales para la trama, en especial cuando se expresa el motivo del azar y la suerte:

Lo zarandéo, 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!⁵¹

El párrafo anterior es interesante por la concatenación de rimas: “aletazos”, “picotazos”, “navajazos”, que lo dotan de ritmo poético y construyen la impresión oral. Se trata de un punto nodal en la historia, pues es el momento en que a Dionisio Pinzón le matan a su gallo de oro en plena contienda.

Por otro lado, este tono poético guarda fuerte relación con las referencias a canciones y coplas populares que el propio Rulfo incluye en la novela. En sentido metafórico, podríamos decir que la novela misma es una canción popular. Cuenta el viaje y la transformación de un hombre, su encuentro con la mujer aventurada y su desenlace fatal por circunstancias del azar y de la ambición. Lo que pudiera existir de cliché en sus motivos y referencias adquiere un sentido totalmente nuevo bajo la propuesta lingüística de Rulfo. Buscando un lenguaje que corresponda con la historia, Rulfo subvierte la temática del éxito económico y plantea cuestiones de hondo valor literario. En contraste con *Pedro Páramo*, novela plagada de murmullos, silencios y ruidos tenues, *El gallo de oro* invita al estruendo, a la concurrencia y a la música. Es la contraparte del sonido y la oralidad en el

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

estilo de Rulfo. Esto se plantea desde el principio, pues el joven Dionisio Pinzón se gana la vida como pregonero, gritando las noticias en su pueblo.

Oralidad y sonido

Al igual que los otros textos de Juan Rulfo, en *El gallo de oro* el sonido juega un papel central. Carlos Pacheco identificó elementos comunes a la narrativa de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, que incluían la concentración del aparato sensorio en la esfera auditiva, la alusión reiterada a las funciones de hablar y escuchar, la repetición de palabras y los efectos de aliteración.⁵² Estos también están presentes en *El gallo de oro*, junto con otros que complementan la construcción sintáctica. La diferencia radica en que *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* se cifra a manera de murmullos, lejanos rumores y de silencio como sombra de su presencia. En la novela que nos ocupa, la sonoridad estalla a manera de ruidos, gritos, conversaciones multitudinarias y música festiva. La oralidad de los personajes, antes resaltada, es indisociable de una atmósfera de estruendo y exageración. Desde el primer momento, cuando se nos presenta el oficio de Dionisio Pinzón (“Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero”⁵³), se establecen las características del lenguaje empleado por los protagonistas:

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...”⁵⁴

En esta cita también encontramos una manifiesta voluntad de resaltar el acto de la escucha, de las mujeres que se alejan hacia la iglesia pero también del lector. El narrador nos invita a aprehender la sonoridad del mundo que describe. En su calidad de mediador de signos

⁵² Carlos Pacheco, *op. cit.*, p. 78.

⁵³ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

culturales, expone al lector a una serie de referentes de esta naturaleza cifrados en el discurso escrito. En la misma cita se aprecia el uso de los puntos suspensivos tanto para señalar la respiración del pregonero como para crear la impresión de alargamiento en aquello que dice. Abundan los ejemplos de este tipo. Cuando el gallo de Dionisio Pinzón pierde su primera pelea, él mismo grita su victoria en el ruedo: “—¡Se hizo chica la pelea! ¡Pierde la grande!— y enseguida añadió—: ¡Aaa-bran las puertas...!”.⁵⁵ El uso de la exclamación refiere al grito, al mismo tiempo que insinúa el estruendo del gentío en el fondo sobre el cual debe imponerse. La marcación del ritmo en la palabra “abran” resulta interesante por recrear la musicalidad oral (entendida por todos) al mismo tiempo que apela a los referentes previos de esa manera particular de gritar.

En cuanto a la sonoridad de las peleas de gallos, esta se intensifica en el momento nodal. Lo mismo que el ritmo y la métrica en la narración, en el instante cumbre en que se manifiestan los temas centrales de la novela (la suerte, el azar y sus fluctuaciones), la sonoridad parece intensificarse a oídos tanto del narrador como del personaje y, por lo tanto, del lector:

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 ladinas 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: ¡Ése 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.⁵⁶

En esta cita, los gritos se convierten en rugidos, hacen presencia otro tipo de pregoneros, como el de la lotería y los albures. Además, el rumor del sitio que Dionisio acaba de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

abandonar, mezclado con otras apelaciones sensoriales (el humo, el alcohol, la sangre). Los clamores que se escuchan no pertenecen a personajes individuales; se trata de una voz colectiva que pretende captar la esencia de esa dinámica cultural (la cual, por cierto, queda geográficamente delimitada en Quitupan, Jalisco). No opera de manera individual, como Dionisio, pero su protagonismo no es menor en tanto fuerza que constituye su circunstancia.

En los diálogos la oralidad toma protagonismo, como es natural. Los episodios de conversación son frecuentes en la novela, pero suelen tomar distancia de la voz del narrador al presentarse con muy pocas intervenciones, cediendo la palabra exclusivamente a los personajes. La primera conversación de la historia tiene lugar entre Dionisio y su “padrino” en la contienda, cuando lo encuentra en la cantina, y tiene lugar prácticamente sin la intervención del narrador:

- ¿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 usted 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. Continúas 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 usted 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 qué 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.⁵⁷

Las voces no se confunden, pues expresan sus roles sin lugar a dudas. El narrador no interviene, como si pretendiera respetar y ser absolutamente fiel a esta manera de hablar.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 29-30.

Sabemos, desde luego, que se trata de un artificio y que esta construcción oral es más bien una “impresión”. Esta se cifra en el uso de modismos, tales como “continás”, “arrejolé”, “verdá”y “creiba”, así como las elisiones “usté” y “pa” referentes a un tipo específico de pronunciación. También, en una notable reiteración de diptongos en estrecha relación con la hipérbaton, es decir, a la modificación en la sintaxis que constituye un estilo particular. Este fenómeno es común en el lenguaje oral pero con frecuencia se evita en la escritura académica y artística: “¿ya cobró-usted...”; “Qué-iba-a saber yo. Por eso-hasta mejor me-arrejolé-aquí”; “Date –a-entender que de-esto vivo”. Además, esta articulación contribuye a dar una impresión de *legatto* al habla de los personajes, de nuevo construyendo la musicalidad. De hecho, la relación entre la música y el lenguaje oral es significativa debido a la irrupción constante de letras de corridos y demás coplas populares.

Ya se ha hablado de la importancia que tiene la escucha para los personajes. Es precisamente a través de este motivo que los personajes principales, Dionisio y Bernarda, se van degradando hasta alcanzar su último destino —la muerte— en el desenlace de la novela. Ella, porque al ser una reconocida cantante de corridos en las peleas de gallos, pierde significancia, libertad e individualidad cuando la voz se le consume por la edad: “Nada más que ya no formaba parte de las cantadoras de tapadas, pues comenzaba a cansársele la voz como para hacerse oír en el ámbito de una plaza de gallos”.⁵⁸ Así, no se trata solamente de la expresión de la propia voz, sino de la capacidad de imponer esa voz sobre el conjunto de sonoridades que componen la vida social.

Dionisio, por su parte, se enfrasca en el juego de azar que terminará por llevarlo a la ruina y a la tumba: “Se está usted jugando su destino, don Dionisio. No tiene caso que

⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

juegue usted así —se atrevió a decir el ganadero. Pero el Pinzón no oía.”⁵⁹ La frase relativa al acto de la escucha aparece en un párrafo aparte, como una sentencia condenatoria para el protagonista. La acción discurre hasta que sus sonoridades se apagan. Cuando Dionisio busca a Bernarda para comunicarle que ha perdido toda la fortuna en el juego, dice:

—¡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!⁶⁰

Cita en la cual resaltan las constantes apelaciones “¿me oyes?”, que nunca obtienen respuesta, a pesar del grito final de Dionisio. De esta forma, los protagonistas pierden la capacidad de la escucha, elemento tan significativo en la serie de códigos culturales de su mundo. Sin embargo, aunque ambos fallecen, el narrador deja claro que ese mundo de estrépito y oralidad estruendosa continúa su propio proceso. Se plantea como un ciclo, explícito en la última página de la novela, donde la hija de Dionisio y Bernarda entona un corrido durante la pelea de gallos y alguien —otro pregonero— anuncia el comienzo de una nueva tanda en el juego.

Como también menciona Carlos Pacheco, la cualidad sonora de un texto literario deriva, irremediablemente, en una relativa intraducibilidad, pues cualquier ejercicio de esta índole perderá invariablemente la relación entre sonido y sentido.⁶¹ De ahí que *El gallo de oro* sea un texto donde heterogeneidad y transculturación constituyen no sólo la lectura oportuna, sino la propuesta misma de articulación narrativa.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁰ *Loc. cit.*

⁶¹ Carlos Pacheco, *op. cit.*, p. 82.

Coplas, corridos y musicalidad

Antes se ha mencionado la importancia de las coplas, corridos y demás canciones populares presentes en *El gallo de oro*. A primera vista, las constantes irrupciones de estos enunciados líricos pueden considerarse, sin más, parte de la intención cinematográfica del texto. Las cualidades de la oralidad en la narrativa comparten rasgos líricos con estas piezas. Sin embargo, como fenómeno interdiscursivo, es importante resaltar que estas abonan a la comprensión de la mirada etnográfica en la novela, debido a la heterogeneidad de los signos culturales a las cuales pertenecen.

El primer corrido que irrumpe en *El gallo de oro* es “¿Qué te falta?”, compuesta por Genaro Núñez⁶². Es entonado en la novela por La Caponera, la primera vez que Dionisio Pinzón repara en su persona. En este primer encuentro no hay interacción entre ambos personajes. Así, mientras que el corrido cumple una función simple de ambientación, también anuncia la naturaleza amorosa de la relación que habrán de entablar más adelante:

Antenoche soñé que te amaba,
como se ama una vez en la vida;
desperté y todo era mentira,
ni siquiera me acuerdo de ti...⁶³

La siguiente copla ya se conecta directamente con el conocimiento de Rulfo en torno a la cultura popular. Se trata de un corrido anónimo, recogido con dos nombres en el tomo II del *Cancionero Folklórico de México*: “El venadito”, para la zona del entonces

⁶² Esta canción se interpretó por primera vez en la película *No desearás la muerte de tu hijo*, dirigida por Ismael Rodríguez Ruelas, en voz de Pedro Infante y Carmen Molina.

⁶³ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 30

Distrito Federal y Oaxaca; y “El querreque”, para San Luis Potosí.⁶⁴ También se conoce como “Preso sin delito”, aunque es de suponer que esta denominación y las versiones de estudio son posteriores a la novela:

...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...⁶⁵

Esta copla se inserta justo después de que Dionisio tiene su primera victoria importante en las peleas con su gallo dorado. Aunque los versos tienen un tono irónico y burlesco, Rulfo juega con la semántica de “picó mi pajarito”, conectándola con la manera en que los gallos se matan en el ruedo utilizando una navaja entre las patas.

La impronta del corrido para la configuración lingüística de la obra queda manifiesta con la irrupción de una canción, copla o —directamente— poema que el propio Rulfo confeccionó a partir de otros corridos ya existentes, agregando y reordenando los versos. Este recurso ha sido estudiado por Roberto Ponce⁶⁶. A manera de ejemplo, la primera estrofa versa así:

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.⁶⁷

En contraste, Aurelio Gómez recoge las siguientes líneas en *La copla en México*:

Hermosa flor de pitaya,
blanca flor de garambullo,
lejos tierras que me vaya,
este corazón es tuyo.⁶⁸

⁶⁴ *Cancionero Folklórico de México. Tomo II. Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1977, p. 404.

⁶⁵ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶ “Coplas de Juan Rulfo y Marcial Alejandro”. En línea: <https://www.proceso.com.mx/488198/coplas-juan-rulfo-marcial-alejandro>

⁶⁷ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 41-42.

⁶⁸ Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 52.

La reconstrucción que hace Rulfo responde a un amplísimo conocimiento de la lírica popular, tanto temática como formalmente, y apela a una serie de relaciones culturales situadas temporal, geográfica e históricamente.

Más adelante, aparece el corrido denominado “De los candados”, de autoría anónima. Vicente T. Mendoza lo recoge en *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*⁶⁹. De acuerdo con el autor, este corrido procede de Chavinda, Michoacán, y fue recogido de un informante llamado Alfonso del Río:

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!
que apasionado a mí 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 perlititas
las que brillaban allá en el mar;
pero no pierdo las esperanzas
que yo en tus brazos me he de arrullar.⁷⁰

Rulfo utiliza este corrido para referirse al tema de la suerte. Entonado por La Caponera, el corrido es un preámbulo al momento de cenit en la suerte de Dionisio Pinzón, cuando se vuelve rico en las peleas de gallos y cuando, por fin, se casa con la cantora.

El último corrido de la novela aparece recopilado con el título “Las estrellas” en la antología *El cantor de Anáhuac. Modernas y elegantes canciones para el presente año*, un cuadernillo editado por Antonio Vanegas Arroyo, impreso en la calle de Santa Teresa no. 1,

⁶⁹ Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 622.

⁷⁰ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 54.

en México, en el año 1905.⁷¹ Se corresponde de forma idéntica con el recuperado por Rulfo:

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...⁷²

Como los anteriores, este precede a un momento importante. En este caso, la caída en desgracia de Dionisio Pinzón, cuando pierde todas sus posesiones en un juego de cartas y descubre, con horror, que Bernarda ha muerto.

Resaltar la presencia de estas formas de lírica popular en *El gallo de oro* tiene un doble objetivo. Por un lado, desmenuzar de manera más crítica esta presencia que, a primera vista, podría reducirse a mero adorno cinematográfico o capricho realista. Y en segundo lugar, resaltar las fuentes de corte antropológico y etnográfico de las cuales Rulfo se nutrió para lograr cifrarlas en la novela. Naturalmente, su conocimiento proviene tanto de esta vena como de su propia experiencia y observación. Sin embargo, estas formas del discurso ayudan a identificar la presencia de la “mirada etnográfica”, pues son apelativas a un contexto específico, una serie de relaciones simbólicas de las cuales el lector está imbuido parcialmente y colaboran con la mediación narrativa.

En cuanto a la veta cinematográfica, es conveniente recordar que el cine en México participó, históricamente, de la conformación ideológica del nacionalismo revolucionario. Este discurso echaba mano de la antropología en su sentido más reducido: representando a los pueblos originarios desde la perspectiva indigenista, como sujetos sin modernización

⁷¹ El facsimilar está disponible en la página del proyecto Impresos Populares Iberoamericanos, de la UNAM: http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:ECAnahuac.djvu#tab=Folio_representativo

⁷² Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 73.

que habrían de integrarse, poco a poco, al proyecto nacional. Por lo general, se representaba sin distinción a las comunidades rurales y a las etnias en general. De ahí que todos estos recursos del cine sean importantes en *El gallo de oro*: porque lejos de reproducir ese modelo, se vale de los mismos materiales para criticarlo.

Conclusiones

El gallo de oro es un texto menospreciado por varias razones: su extensión, su temporalidad lineal, su corto horizonte de experimentación, su relación con el discurso cinematográfico, su publicación tardía y el historial de intervenciones por parte de terceros. Es, sin embargo, un texto íntegro, canónico del corpus de Rulfo. Desde un punto de vista contemporáneo, podemos afirmar que todas estas complejidades resultan enriquecedoras, pues la crítica literaria misma atraviesa hoy por una renovación de sus métodos e intereses, los cuales incluyen la revaloración de fenómenos híbridos e inter-discursivos, como el que nos ocupa.

Podemos concluir que esta obra participa de la propuesta novelística de Rulfo y que, por lo tanto, no tiene mayor sentido discutir su filiación genérica. Como *Pedro Páramo*, es una novela de los sonidos. Funciona como su contraparte: en lugar de murmullos y desolación, encontramos alboroto, música, fiesta y algarabía. Son las dos caras de la sociedad rural que tanto interés despertó en Rulfo. Al mismo tiempo, la muerte está en el horizonte como fatalidad, mientras que todo lo que existe previo a ella está condicionado por la suerte y el azar. Y aunque su propuesta estilística no resulte innovadora (al situarla con las grandes renovaciones de la narrativa en ese momento), no es menos compleja, ni simplifica la realidad que describe.

Concluimos, también, que los conceptos de heterogeneidad de Cornejo Polar, transculturación de Ángel Rama y oralidad de Carlos Pacheco tienen vigencia y guardan posibilidades para la interpretación de textos como *El gallo de oro*. Esto es, para la lectura de obras atravesadas por condiciones de producción limítrofe, o cuya propuesta estética apela a fenómenos inter-discursivos. Sobre todo, es valioso que estos conceptos surjan desde la crítica literaria latinoamericana, como una forma de coherencia epistémica.

En cuanto al texto mismo, el análisis ha permitido identificar la presencia de la “mirada etnográfica”. Esto es, un punto de vista que se expresa en el narrador como mediador de signos culturales heterogéneos, el cual recurre con frecuencia a la descripción con propósito informativo para lograr su objetivo. El texto de Rulfo es etnográfico no porque pretenda representar de manera científica y precisa las costumbres, tradiciones, ritos o forma de vida de la sociedad que aborda. Lo es en el sentido de que subvierte la realidad material al discurso literario, aprehendiendo no su referencia exacta, sino su función como elemento estructurador de ese mundo. A diferencia de un etnógrafo, el narrador de *El gallo de oro* no persigue el registro exacto ni tiene pretensiones de verdad. Sin embargo, se reconoce a sí mismo como mediador de fenómenos culturales.

Desde luego, la manera en que Rulfo recrea estos aspectos ya no pertenece a la tradición del realismo indigenista o costumbrista, para quienes la representación exacta era fundamental como aspecto estético y también para sus propósitos de denuncia política. *El gallo de oro* pertenece, más bien, a la transculturación narrativa descrita por Ángel Rama, en la cual la tajante diferencia entre los discursos hegemónico y subalterno en América Latina (esto es, occidental y originario) da paso a fenómenos históricos de adaptación, diálogo y generación inventiva. Más aún, que estos productos implican, por antonomasia, una resistencia de las formas dominadas, al tomar para sí esos aspectos del discurso dominante que les aseguran la supervivencia.

En *El gallo de oro*, la transculturación narrativa se da tanto en aspectos socio-históricos como discursivos, pues engloba no sólo las relaciones sociales de la comunidad rural, sino también los discursos que separaban, en su momento, la cultura letrada de la cultura popular. Esto quiere decir que Juan Rulfo, al ser un importante representante del campo cultural mexicano de su tiempo, propone la inclusión de elementos del cine, las

coplas y corridos, aspectos populares por excelencia. Lo que es interesante de su propuesta es que, a pesar de echar mano de ellos, los organiza de tal forma que no repiten el discurso ideológico que los permea. Es decir, *El gallo de oro*, aunque recuerde las películas del llamado “cine de oro”, no pertenece al discurso de representaciones e imágenes de la industria cinematográfica, las cuales eran, en el fondo, un proyecto de identidad nacional. Es una suerte de crítica: los personajes de *El gallo de oro*, aunque salidos del cine, terminan su vida de forma trágica, pero no romántica. El final de la novela deja entrever la crítica social, al augurar a la hija de Dionisio y Bernarda un destino tan limitado por las condiciones sociales como el que tuvieron sus padres. Hacer esta lectura de *El gallo de oro* es fundamental porque actualiza el concepto de transculturación a los fenómenos discursivos contemporáneos.

En cuanto a la oralidad podemos concluir, en primera instancia, que *El gallo de oro* responde a la recreación literaria propuesta por Carlos Pacheco para *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. Esta oralidad, además, está enmarcada en los fenómenos de la transculturación narrativa, puesto que no pretende “retratar” de manera exacta el habla, sino que pertenece a esta serie de fenómenos que se originan como forma de “supervivencia cultural”.

Finalmente, concluimos que la mirada etnográfica presente en *El gallo de oro* es un punto de vista complejo, multi-causal. Su principal característica es la apelación a la descripción, sí, pero no por capricho estilístico ni por tradición letrada, sino por exigencia misma de las condiciones de producción del texto. Más precisamente, la mirada etnográfica, funciona como mediación. En ese sentido, el fondo se convierte en forma; la descripción se revela como postura ante el mundo narrado y el campo literario de su contexto.

Bibliografía

- Arrizmendi Domínguez, M., “El azar en El gallo de oro de Juan Rulfo”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (22), I-IX. México, 2004.
- Bartolomé Martínez, Cristina, “El largo camino de Juan Preciado hacia el Mictlán” *Mitologías hoy*, No. 4, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- Cancionero Folklórico de México. Tomo II. Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, México, El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1977.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores, “El gallo de oro: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas” en *Juan Rulfo: perspectivas críticas: ensayos inéditos*, México, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 241-258.
- Castillo, Susana, «La doble trans-posición: de la literatura a la antropología y viceversa», *Revista de Antropología Social* No. 17, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 7-26.
- Cornejo Polar, Antonio, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año IV, Nos. 7-8, Lima, 1978.
- _____, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, Lima, Perú, Centro de Estudio Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2013.
- Fernández, Sergio, “El llano en llamas”, *Filosofía y Letras*, no. 53-54, enero- junio, 1954, pp. 259-260.

- Gacinska, Weselina, “*El gallo de oro* en perspectiva antropológica y etnográfica” *Tonos Digital* no. 38, Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Español. Madrid, España, 2020.
- _____, “*El gallo de oro*, recuperación de una novela marginada”, *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, Madrid, Philobiblion, 2018, pp. 245-264.
- García Canclini, Néstor, “Entrar y salir de la hibridación”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 25, no. 50, La Trayectoria Intelectual de Antonio Cornejo Polar, 1999, pp. 53-57.
- González, Aurelio (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007.
- Lienhard, Martin, “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, Juan Rulfo, *Toda la obra*, Edición crítica, coordinada por Claude Fell. CSIC, Madrid, 1992.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Medina, Sergio, “Juan Rulfo y el mundo indígena”, *Fragmentos* No. 23, Florianópolis, Brasil, jun – dic. 2002, p. 103-109.
- Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, Venezuela, Ediciones La Casa de Bello, 1992.
- Perus, Françoise, “*El gallo de oro*, de Juan Rulfo: un asunto de forma artística”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela en México*

- (1891-2014), México, UNAM- Fundación para las Letras Mexicanas, 2014, pp. 383-397.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2018.
- Rulfo, Juan, *El gallo de oro*, México, Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, 2016.
- Sobrevilla, David, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXVII, N° 54. Lima-Hanover, 2001, pp. 21-33.
- Stanton, Anthony, «Estructuras antropológicas en Pedro Páramo», *Nueva revista de filología hispánica*, XXXVI, núm. 1, México, El Colegio de México, pp. 567-606, 1988.
- Vital, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo*, México, UNAM, 2004.