

EL GALLO DE ORO DE JUAN RULFO Y LA VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA DE ROBERTO GAVALDÓN

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO
Universidad de León

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es el análisis comparativo entre la novela *El gallo de oro*, escrita hacia el año 1958 y publicada por primera vez en 1980, y la versión cinematográfica realizada por Roberto Gavaldón en 1964. No se pretende realizar una investigación sobre el valor literario de la novela de Rulfo —tema ya debatido en distintas ocasiones— sino analizar la huella de Rulfo en la película, la mayor o menor fidelidad al texto, la similitud de recursos expresivos, los planteamientos temáticos coincidentes y divergentes y, en definitiva, si la densidad ideológica y la calidad literaria de la obra han sido convenientemente aprovechadas en la adaptación fílmica.

PALABRAS CLAVES

Juan Rulfo, *El gallo de oro*, novela hispanoamericana, versiones cinematográficas.

ABSTRACT

This paper tries to carry out a comparative analysis between the novel *El gallo de oro*, written towards 1958 and first published in 1980, and its film version done by Roberto Gavaldón in 1964. The paper does not intend to research on the literary value of Rulfo's novel, something which has already been established in the past, but to analyse Rulfo's footprints in the film version, i.e. the degree of faithfulness to the written text, the similarities on the use of linguistic resources or the coincidence/diversion on thematic issues. All in all, the idea is shed some light on whether the novel's ideological density as well as its literary quality have been adequately portrayed in the film.

KEYWORDS:

Juan Rulfo, *El gallo de oro*, Latin-American novel, film version

La discusión inicial de los críticos sobre el carácter textual de *El gallo de oro* —texto literario o guion cinematográfico— hace tiempo que no es objeto de controversia. Existe coincidencia en que se trata de un texto literario,¹ y los únicos matices

¹ Vid. mi análisis «Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*» (González Boixo, 2011: 3-24), uno de los dos estudios introductorios a la edición definitiva de la novela (Rulfo: 2011). El texto fue establecido por la Fundación Juan Rulfo, solventa errores de las ediciones anteriores, y se utiliza aquí para las citas.

que hoy día se plantean versan sobre la tipología narrativa, existiendo una clara preferencia por la categoría de *novela corta*. Mi criterio, atendiendo a su intensidad narrativa, es que debe ser considerada simplemente como *novela*: a pesar de su brevedad (53 páginas en la edición utilizada), es una obra capaz de presentar una visión compleja del mundo. Basarse en un mero criterio cuantitativo para establecer la diferencia entre *novela* y *novela corta* es reducir a un planteamiento mecánico lo que debe dirimirse en el campo de la intensidad y complejidad del mundo representado en el texto. Añádase, además, el implícito carácter de *obra menor* que acompaña a la tipología de la *novela corta*. Y, por último, no deja de ser significativo que Rulfo se refiriese a ella siempre con el calificativo de «novela».

Cuestión de más interés es saber si Rulfo, al escribirla, tuvo presente su destino cinematográfico. Es difícil llegar a una conclusión, pues sus manifestaciones en torno a esta cuestión son equívocas. Mi apreciación es que sí debió influir en la escritura de la novela su finalidad fílmica, ya que hay algunos testimonios en la prensa del año 1956 que hablan del proyecto y no parece probable que Rulfo hubiese escrito ya el texto, por lo menos en su versión definitiva. De hecho, en una entrevista en 1957 señala que se encuentra escribiendo un guion, referencia que solo puede entenderse en relación a *El gallo de oro*.² Resultaría raro que la novela, escrita al mismo tiempo que se desarrollaba el proyecto cinematográfico, no se viese condicionada por esta circunstancia. De hecho, a ello pueden deberse ciertos rasgos de estilo no habituales en el resto de su narrativa: la mayor abundancia de descripciones y los resúmenes de parte de la historia que no se relata. Podría pensarse que se trata de recursos orientados a facilitar la labor del guionista, tanto para la filmación de una escena (las descripciones) como para que tuviese un mejor conocimiento de partes de la *historia* que no se describen en la novela (por ejemplo, se informa del matrimonio de Dionisio con Bernarda y del nacimiento de su hija, pero no hay relato de estos acontecimientos).

Lo más probable es que Rulfo diese por finalizado su trabajo en la novela *El gallo de oro* con la entrega del manuscrito a la productora cinematográfica a finales de 1958³ y que no volviese a modificar el texto (por lo menos, no tenemos constancia

² En la entrevista, después de mencionar Rulfo que su cuento *Talpa* ha sido llevado al cine, transcurre el siguiente diálogo: «—¿Qué hace ahora? —Trabajo en un guion que me han pedido, nuevamente para el cine», y el entrevistador añade: «Las cuartillas están en la máquina, justo bajo el Cristo prodigioso colgado de la pared. Juan Rulfo tiene treinta y siete años [...]». E[nrique] R[ulfo] G[arcía]. [Juan María Alponde], «Panorama de la literatura mexicana: una conversación con Juan Rulfo», *Mundo Hispánico*, n° 8, 1957, pág. 89. La cita está tomada de Jorge Zepeda, *La recepción inicial de «Pedro Páramo» (1955-1963)*, México, Fundación Juan Rulfo /Editorial RM, 2005, pág. 322.

³ No se conserva el *original* de Rulfo, pero sí una copia, aparentemente realizada por otra persona, depositada el 9 de enero de 1959 en la sección de adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Pro-

de que lo hiciera). El periodo que va de 1955 (participación de Rulfo en la filmación de la película *La Escondida*) a 1964 (estreno de *El gallo de oro*)⁴ concentra su interés por el cine y plantea no pocas cuestiones de interés, entre ellas, la relación de Rulfo con ese medio profesional, y su disyuntiva entre el cine comercial y el vanguardista. Son dos aspectos que pueden aportar luz a la relación de la novela de Rulfo y la versión de Gavaldón. Sabemos que en torno a Manuel Barbachano Ponce, mecenas del cine mexicano independiente, se crea un ambiente propicio en el que participan escritores interesados en el cine y profesionales cinematográficos. Rulfo tiene una buena relación con esos profesionales (Gabriel Figueroa, Carlos Velo, Rubén Gómez, Alberto Isaac, Antonio Reynoso e, incluso, Luis Buñuel) y es muy respetado por escritores que en esos años se interesan por el cine y elaboran guiones cinematográficos, como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. La colaboración de Rulfo con el cine innovador de aquellos años parece normal si tenemos en cuenta el experimentalismo llevado a cabo en *Pedro Páramo*, piedra angular de la renovación narrativa de la literatura española del siglo XX. Sin embargo, su participación en *El gallo de oro* sí plantea algunos interrogantes. Rulfo, al entregar su novela a Gavaldón, sabía que era un proyecto de película comercial y, a la vista de los resultados, parece que se sintió defraudado porque la lectura que se hizo de su novela omitía elementos esenciales. ¿Por qué se expuso a ser víctima de una adaptación que tantas posibilidades tenía de que la sintiese como un fracaso? Su olvido de la novela, su nulo interés por su publicación en 1980, son muestras claras de que para él aquel texto pasaba a formar parte de los numerosos textos que a lo largo de su vida desestimó y, en más de una ocasión, destruyó.⁵ La errónea visión de Jorge Ayala, editor de la novela en 1980, al definirla como *argumento* de la película, la despojaba de su valor literario y,

ducción Cinematográfica. Este dato, unido a otros testimonios de Rulfo, que fecha la novela en 1959, permite conjeturar su entrega a finales del año 1958. Véase al respecto, González Boixo (2011: 7).

⁴ Algunos datos técnicos: *El gallo de oro* (1964): Dirección: Roberto Gavaldón. Guion: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón (en los créditos de la película se indica «cinedrama de»). Producción: CLASA Films y Manuel Barbachano Ponce. Fotografía: Gabriel Figueroa. Interpretes principales: Ignacio López Santos (Dionisio), Lucha Villa (La Caponera) y Narciso Busquet (Lorenzo Benavides). Duración: 143 minutos. Una segunda versión de la novela de Rulfo fue realizada por Arturo Ripstein en 1986, con el título *El imperio de la fortuna*.

⁵ La opinión de Rulfo sobre la novela era muy negativa. En abril de 1983 mantuve con él una larga entrevista con motivo de la edición de *Pedro Páramo* que preparaba para la editorial Cátedra. En conversación coloquial, al margen de la grabación, le pregunté por *El gallo de oro*, y sus comentarios fueron muy negativos, señalando que él no había tenido nada que ver con la edición. También insistió en la vinculación de la novela con el proyecto cinematográfico. Estos comentarios son indicativos de su opinión en aquel momento, pero no deben condicionar la valoración objetiva que se haga de la novela. Las interpretaciones de su valor literario son consistentes en la crítica existente. Como ejemplo, las valiosas aportaciones de Alberto Vital (2006) en torno a la falta de interacción en el medio cultural

en consecuencia, la convertía en un *texto marginado*. Muchos lectores de Rulfo, que ansiaban una nueva publicación, se sintieron desorientados⁶ y no fue fácil deshacer el entuerto. Otros lectores, sin embargo, sí se dieron cuenta de que se trataba de un extraordinario texto literario.

La versión de Gavaldón

La figura de Roberto Gavaldón (1909-1986) está hoy en proceso de recuperación después de un periodo de olvido.⁷ Se inició en los años de la denominada «Época de Oro» del cine mexicano (1936-1957)⁸ y uno de sus mayores éxitos fue *Macario* (1959), que optó a un premio Oscar como mejor película extranjera. Entre la cincuentena de películas que realizó entre 1944 y 1977 es conveniente recordar *La Escondida* (1955), ya que Rulfo estuvo presente durante su filmación en calidad de asesor histórico (aunque no figura en los créditos de la película) y realizó una interesante serie fotográfica. Dicha película, que refleja la época de la Revolución, fue en su momento la mayor inversión fílmica realizada en México, contando con los actores más célebres, como eran Pedro Armendáriz y María Félix. Rulfo pudo apreciar la profesionalidad de Gavaldón y, por otra parte, valorar las implicaciones que tenía una película cuyo abultado presupuesto exigía un éxito de público. La *mexicanidad* de la película se reflejaba en la exaltación de ciertos valores nacionales y en una puesta en escena llena de pulcritud, reflejo de una realidad mexicana idealizada que eludía la crítica social. Ambos aspectos volverán a aparecer en la versión fílmica de *El gallo de oro*. ¿Fue, tal vez, este acercamiento de Rulfo al ambiente de filmación de *La Escondida* el que motivó, si no la gestación de *El gallo de oro*, la decisión del

mexicano de aquellos años que hubiese permitido que la novela de Rulfo generase el necesario intercambio cultural.

⁶ Muestra de esa desorientación es la reseña académica de Paul W. Borgeson (*Revista Iberoamericana*, núms. 120-121, julio-diciembre de 1982, págs. 747-749), muy negativa. Sin embargo, coincidiendo con la publicación de la novela ya habían aparecido los primeros estudios muy equilibrados de Jorge Ruffinelli (1980) y Luis Leal (1980).

⁷ Sus críticos le acusarían de demasiado academicista y frío en sus planteamientos. En los últimos años se han publicado algunos libros que analizan su trayectoria cinematográfica.

⁸ Las fechas son meramente aproximativas y tienen un valor simbólico: en 1936 se estrena la película de Fernando Fuentes, *Allá en el Rancho Grande* (un gran éxito de público) y en 1957 fallece Pedro Infante, uno de los actores/cantantes más célebres. Durante esas décadas la industria cinematográfica mexicana tuvo un gran desarrollo, consiguiendo difundir sus películas en el extranjero. Los temas del cine en esta época son muy variados, destacando la llamada «comedia ranchera». Su popularidad se refleja en el encumbramiento de algunos actores e intérpretes-cantantes (María Félix, Jorge Negrete, Mario Moreno *Cantinflas*, Germán Valdés *Tin Tan*, Pedro Infante). Los dos directores más relevantes fueron Luis Buñuel y Emilio Fernández.

destino fílmico de su novela? No debe pasarse por alto que en ambas películas hay coincidencia de director, productor (Manuel Barbachano Ponce) y fotógrafo (Gabriel Figueroa), tres figuras destacadas en su ámbito en la cinematografía mexicana del momento. De hecho, la posibilidad de que *El gallo de oro* de Rulfo reflejase esa *mexicanidad* presente en *La Escondida* es lo que motiva que Sergio Kogan, coproductor de la película, señale en la prensa (en octubre de 1956): «Ahora bien, una verdadera buena historia no la he tenido sino hace unos cuantos días. Se trata de un relato especialmente escrito para cine por Juan Rulfo, titulado *El Gallo Dorado*» (González Boixo, 2011: 5), y que otro comentarista de prensa, días más tarde, exprese de manera diáfana lo que se esperaba del proyecto de Rulfo:

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

La versión que Gavaldón hizo de *El gallo de oro* responde bastante bien a esos planteamientos (base en la que se fundamentan las críticas)⁹ y es seguro que Rulfo no se planteaba una versión fílmica de ese tono, aunque era consciente de la conveniencia de elementos *mexicanos* en la película si se quería garantizar su éxito. Eso es lo que puede deducirse de su conversación con el crítico Luis Leal, en 1962, cuando señala que:

Esa novela (*El gallero*, no *El gallo de oro*) la terminé, pero no la publiqué porque me pidieron un *script* cinematográfico y como la obra tenía muchos elementos folklóricos, creí que se prestaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script* (en Ezquerro, 1992: 685).

Las expectativas que había creado el texto de Rulfo en 1956 (cuya fase creativa desconocemos; los testimonios mencionados de ese año pudieran ser, incluso, refe-

⁹ El cine de Gavaldón ha sido considerado como un «cine rural» que muestra la nostalgia del campo. Esta característica, a veces utilizada de forma negativa, se ha convertido en la seña de identidad de la nueva valoración positiva de su obra cinematográfica. Vid. Fernando Mino, *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, Cineteca Nacional, Imcine, 2011.

rencias a una sinopsis aún no desarrollada)¹⁰ indicaban con claridad la orientación folclorista que se deseaba tuviese la película. Es evidente que la novela de Rulfo recrea ese ambiente festivo con su tipología de personajes característicos y escenarios tópicos, aunque todo ello no fuese más que una capa superficial que ocultaba los habituales temas esenciales de su obra literaria. Pero también es evidente que Rulfo creía en las posibilidades de su novela en un proyecto tan ambicioso como el que podía imaginarse en manos de un director de gran éxito en aquel momento. Perfectamente podían haberse incorporado los elementos folclóricos en el film, respetando el contenido de la novela, pero lo que ocurrió fue que la película trastocó el argumento de la novela, con una orientación temática muy diferente a los planteamientos de Rulfo. La decepción del escritor debió ser notable.¹¹

El guion de la película de Gavaldón

A finales del año 2012, Douglas J. Weatherford, después de una búsqueda sistemática, encontró el guion de la película de Gavaldón. Se trata de un hallazgo muy importante, tanto por el texto en sí mismo, como por la relación con la novela de Rulfo.¹² El texto mecanografiado ocupa 85 páginas y es muy preciso en las indicaciones técnicas, así como en las acotaciones explicativas que acompañan a los diálogos de los personajes. Dado que la autoría se atribuye a C. Fuentes, G. García Márquez y R. Gavaldón (al igual que en los créditos de la película) no puede delimitarse explícitamente la colaboración personal de cada uno de ellos. Sin embargo, a nivel de hipótesis, me inclino por atribuir los textos a los escritores y las indicaciones técnicas a Gavaldón. No parece lógico pensar en una intervención en el texto por parte de Gavaldón, dado el relieve de ambos escritores en el año de redacción del guion. Además, una simple lectura del texto permite apreciar una calidad literaria propia de los dos grandes escritores. Gavaldón siguió fielmente el guion, tanto en lo que se refiere a las indicaciones de ambientación como a la caracterización de los persona-

¹⁰ El complejo asunto de la fechación del texto de Rulfo es tratado por González Boixo (2011: 4-8) y por Weatherford (2011: 28-32).

¹¹ La película de Gavaldón se estrenó en México el 17 de diciembre de 1964 y permaneció en el cine Alameda durante seis semanas, con gran éxito. Siempre fue una de las preferidas de su director. Al día de hoy puede verse en internet y los ocasionales comentarios que algunos espectadores escriben en la web no deben diferir de los que en la época de su estreno se hicieron: en ella ven representados algunos valores identitarios de lo mexicano, siempre positivos, que siguen reproduciendo tópicos habituales.

¹² Agradezco a su descubridor el envío de una copia fotográfica del guion. Su generosidad me ha permitido ofrecer un breve análisis del mismo, así como citar algunos fragmentos. Está prevista la publicación del guion en el año 2017.

jes y diálogos de los mismos. Esa *fidelidad* se mantiene aunque en la película se observan varios cambios (algunos importantes), tanto por supresión de escenas, como por añadido de otras. ¿Intervinieron en esos cambios los escritores guionistas o fue Gavaldón quien los realizó? Por la similitud lingüística de los cambios introducidos con respecto al texto del guion, me inclino a pensar que se trataría de una propuesta de cambio realizada por Gavaldón a Fuentes y a García Márquez, que estos llevarían a cabo.

El hecho de que el análisis comparativo deba hacerse entre el texto de Rulfo y la versión fílmica no excluye el alto interés que, como paso intermedio, pueda tener el guion, a pesar de su carácter instrumental. La presencia en un mismo proyecto de tres de los más grandes narradores hispanoamericanos del siglo XX es un aspecto que solo puede calificarse de extraordinario. De ahí, lo interesante que resulta disponer del guion, que nos muestra cómo dos lectores privilegiados interpretaron el texto de Rulfo. Además, tenemos constancia, por algunos testimonios que se citarán, del interés de García Márquez y Carlos Fuentes en dicho guion.

Conocida es la temprana admiración que ambos escritores sintieron por Rulfo —y, en el caso de García Márquez, podría decirse que veneración—. El escritor colombiano mencionó que fue Carlos Velo, en 1963, quien le encargó escribir el guion, facilitándole un texto de «16 páginas muy apretadas».¹³ El interés del autor colombiano en el proyecto fue grande, tanto por tratarse de Rulfo, como por ser el primer guion que escribía para un largometraje comercial (lo mismo resultó en el caso de Fuentes, cuya colaboración con García Márquez duró dos años, con el resultado de una docena de guiones). El siguiente testimonio del actor Ignacio López Tarso, que interpretaba el papel de Dionisio en la película, es expresivo de la emoción con que García Márquez afrontó el proyecto:

Desde la preparación, esta fue una película que me encantó, porque pude estar en varias de las reuniones en que Carlos Fuentes y García Márquez ¡imagínate! empezaban a discutir el libreto. Luego, ellos me invitaron a comer y fuimos, según recuerdo, a Cardini, aquel restaurante que tenía entonces mi amigo Alex Cardini, donde se comía muy bien. A García Márquez, que fue con el que más relación tuve, siempre le fascinó el cine y esta idea de Rulfo lo tenía tan entusiasmado, que estuvo presente durante casi toda la filmación; lo

¹³ La intervención de Carlos Velo no es extraña. El que sería director de la primera versión fílmica de *Pedro Páramo* tenía amistad con Rulfo y trabajaba con Manuel Barbachano en su productora. Sí resultan enigmáticas las 16 páginas que menciona García Márquez. Véase, para estas cuestiones los estudios citados de González Boixo (2011: 8) y Weatherford (2011: 31).

de los gallos le gustaba mucho especialmente al Gabo, que entonces, pues ni pensar que llegaría a ser tan, tan famoso, escribía guiones como chamba.¹⁴

No menos interesante resulta la respuesta de Carlos Fuentes que, en el año 2010, le da a Alfonso Quiñones:

le pregunté al autor de «Gringo viejo» cómo había sido la experiencia de trabajar junto a Gabriel García Márquez en el guion de la película «El gallo de oro» (1964), basada en un cuento de Juan Rulfo. Esto me respondió: «El Gabo y yo formamos un equipo de escribir guiones, como una forma de vida. Entre otras cosas hicimos “El gallo de oro”, y sufrimos mucho, entre otras cosas, por nuestras propias ineficiencias. Nos sentábamos y El Gabo decía: “Oye, ese adjetivo es muy malo” y nos metíamos un día sufriendo el adjetivo. Al día siguiente yo le decía “esa coma está muy mal puesta”, “¿cómo que está mal puesta?, yo sé poner comas” y nos metíamos un día discutiendo la coma». Al final, aseguró: «la película ha ganado con el tiempo».¹⁵

De los testimonios anteriores puede deducirse que se tomaron muy en serio la elaboración del guion y no se alude a la posible intervención en el mismo de Gavaldón, a pesar de que en los créditos de la película aparece también como coautor («cinedrama» es el término que se emplea). García Márquez señaló: «Renuncié a la publicidad y me puse a trabajar en firme en el proyecto y saqué un guion que le gustó mucho a Barbachano»;¹⁶ su sintonía con Gavaldón, sin embargo, no fue buena. Dada la relevancia de los escritores del guion de *El gallo de oro*, el texto merece un estudio detallado que analice su valor literario y su importancia como paso intermedio entre la novela de Rulfo y la película de Gavaldón. Por mi parte, solo mencionaré tres aspectos que me parecen significativos.

1) *Valor literario*. A pesar del carácter instrumental que es consustancial a un guion de cine, el texto escrito por C. Fuentes y G. García Márquez presenta numerosos rasgos creativos propios de las obras literarias. Es algo que se evidencia en las descripciones que, más allá de su carácter informativo —necesario para la filmación de una escena— ofrecen los rasgos distintivos de creatividad propios de una narración literaria. Un buen ejemplo es la escena en la que el hacendado de Santa Gertrudis recibe a los protagonistas (escena 21ª de la película):

¹⁴ *Artes e Historia. México Cultura*. UNAM. Diario Digital (s/f, disponible en web).

¹⁵ Alfonso Quiñones, «Carlos Fuentes. El gallo de oro y Avatar» (16/05/12, web).

¹⁶ Eduardo García Aguilar, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, México, UNAM, 1985, pág. 46.

La comitiva de recepción se acerca a la estación en un auto descubierto de la época, acolchado y con flecos. Al volante, con una seguridad que contrasta con su aspecto conservador, tocando el claxon y con el rostro severo, una mujer de unos 60 años, menuda y seca, de porte porfiriano, gola de encajes, medallón, peinado alto.

Es Reglita Virgen. En el asiento posterior del coche, y ocupándolo por completo, va el hombre más voluminoso que se pueda concebir. Tiene un potente rostro de niño, el cabello corto y rizado y un traje de charro de colores chillones espectacularmente bordado. Parece un monarca oriental (págs. 51-52).

2) *Creación de personajes*. Uno de los aspectos más importantes en una narración literaria es la consistencia de los personajes. Sin duda, es uno de los hechos relevantes que definen a los grandes novelistas que, como Rómulo Gallegos, crean personajes inolvidables para el lector. Rulfo creó dos grandes personajes en *El gallo de oro*, Dionisio y Bernarda. Los guionistas se centraron en dos personajes, Lorenzo y Bernarda, y, aunque en un nivel menor, también lograron crear algunos personajes secundarios que permanecen en la memoria del espectador: Esculapio Virgen y su hermana Reglita. En la cita anterior se puede apreciar que, en muy pocas líneas, se consigue una caracterización perfecta. Gavaldón tuvo el acierto de seguir de manera minuciosa a sus guionistas, encontrando, además, actores que eran la viva imagen de lo descrito por los guionistas. El caso más paradigmático es el de Esculapio Virgen que, efectivamente, tiene en la película esas características: con su traje llamativo de charro, muy grueso y con cara de niño, parece un monarca oriental, rodeado de su pequeña corte de familiares y trabajadores de su hacienda (en uno de los planos de esta escena se le presenta comiendo vorazmente, lo que se corresponde con el comentario del guion, «Esculapio devora un almuerzo pantagruélico» (pág. 56) — descripción, por cierto, propia de un texto literario—).

Especialmente, el personaje de Reglita es todo un hallazgo. Su caracterización *porfiriana* la define perfectamente e, incluso, el guion contiene frases suyas que contribuyen a delinear el personaje y que no fueron incluidas en la película. De hecho, algunas de las mejores escenas de la película se crean a partir de este personaje, y Gavaldón siguió minuciosamente las indicaciones del guion. Es lo que ocurre en las dos decisivas partidas de cartas entre Lorenzo y Esculapio: en la primera (escena 22 de la película) Esculapio pierde todos sus bienes, menos la hacienda; en la segunda (escena 33 de la película) Esculapio recupera la hacienda que ha perdido en la pelea con el gallo de oro (escena 23 de la película). En ambas partidas de cartas la cámara no se detiene en los jugadores (tema reiterado y, por lo tanto, poco novedoso) sino en el personaje de Reglita, hierática, mientras mecánicamente va partiendo nueces (el

dramatismo de la escena se acentúa por el contraste entre el silencio de los jugadores, la ausencia de banda sonora y el chasquido de las nueces al romperse).

3) *Frases populares*. Un aspecto muy llamativo en la película es la frecuente utilización de frases sentenciosas, de origen popular. Sería uno de los rasgos más llamativos de la connivencia entre los espectadores y el cineasta, que procura ofrecer en su película elementos que sabe son del agrado de un tipo de espectador fundamentalmente popular. Es cierto que este aspecto —lo mismo que las canciones, las románticas historias amorosas, charros y demás ambientación folclórica— es uno de los elementos que los críticos suelen utilizar para denostar este tipo de cine y considerarlo superficial. Sin embargo, hay que recordar que en la novela de Rulfo estas frases también están presentes (aunque de forma mucho más moderada), puestas en boca, principalmente, de Bernarda, y, con ese sentido de frase popular, también fue Rulfo quien repitió en su novela la expresión «Otra más», que caracteriza al personaje de Lorenzo. Podría pensarse que Gavaldón acentúa el uso de estas frases sentenciosas en su afán de buscar el éxito fácil del público; lo curioso es que en el guion hay una mayor abundancia de este tipo de frases. Resulta claro que a los guionistas les pareció un recurso adecuado.¹⁷

Núcleos argumentales: coincidencias y divergencias en Gavaldón

La denominación *núcleos argumentales* hace referencia a los elementos argumentales sustanciales que se desarrollan en la obra literaria o cinematográfica. Gavaldón varía sustancialmente el argumento respecto al texto de Rulfo y, también, introduce algunos cambios importantes respecto al guion, aunque se puede decir que, exceptuando esos casos, se mantuvo muy fiel al mismo.

En la novela de Rulfo¹⁸ los núcleos argumentales son los siguientes:

- 1) Presentación de Dionisio Pinzón en San Miguel del Milagro, ejerciendo los trabajos de pregonero y *gritón* de palenque. Curación del gallo dorado. Muerte y entierro de la madre de Dionisio. Peleas con el gallo dorado, rechazo al trato propuesto por Lorenzo Benavides, y muerte del gallo dorado. (Unidades narrativas 1-9).
- 2) Aceptación del trato tramposo con Lorenzo. Relación con Bernarda, «La Caponera», y matrimonio con ella. Más de diez años después, le gana en una

¹⁷ Un ejemplo: «¡De que el temporal es bueno, hasta los troncos retoñan!», dice Bernarda en la novela (Rulfo, 2011: 93).

¹⁸ También en la «Sinopsis» que escribió (editada en la edición de la novela de 2011) se aprecian los mismos núcleos; la única variación es la sustitución del nombre del Lorenzo Benavides por el de Colmenero.

partida de cartas la hacienda de Santa Gertrudis a Lorenzo. Establecimiento permanente en la hacienda, con el oficio de jugador profesional. Decadencia de Bernarda. (Unidades narrativas 10-14).

3) Obsesión de Dionisio por el juego y resignación de Bernarda. Muerte de ambos. (Unidades 15-17).

Gavaldón¹⁹ modificó de forma sustancial los núcleos segundo y tercero e introdujo algunas variantes significativas en el primero el gallo de oro no muere en ese momento y va a tener un papel decisivo en el desarrollo posterior de la historia. A continuación se enumeran las escenas de la película de Gavaldón y, así, se podrá observar con detalle los cambios con respecto a la novela de Rulfo:

Escena 1^a: Dionisio pregonando la pérdida del caballo de Secundino Colmenero.

Escena 2^a: Dionisio llega a su jacal y descubre que su madre ha muerto.

Escena 3^a: Dionisio va a una funeraria, pero no tiene dinero para comprar el ataúd.

Escena 4^a: Lleva a su madre, envuelta en un petate, a enterrar y se detiene, al cruzar la plaza del pueblo, para contemplar a La Caponera que, subida en un carro, va cantando.

Escena 5^a: Dionisio alisa la tumba de tierra en la que ha enterrado a su madre.

Escena 6^a: (interior patio de la casa de Secundino Colmenero). Pelea de gallos: Chinaco regala a Dionisio el gallo dorado, que ha quedado malherido.

Escena 7^a: Dionisio entierra hasta el cuello al gallo, intentando su curación.

Escena 8^a: (escena de noche, en la calle). Dionisio continúa su actividad de pregonero.

Escena 9^a: (en el jacal). Recuperación del gallo.

Escenas 10^a, 11^a y 12^a: (de noche, en las fiestas de San Juan del Río). Ambiente de fiesta. Dionisio se dispone a dormir. Al día siguiente encuentra padrino para pelear su gallo.

Escena 13^a: En el palenque. La Caponera canta. Dionisio la contempla extasiado. Aparece Lorenzo Benavides. El gallo dorado gana.

Escenas 14^a y 15^a: Dionisio no acepta el trato tramposo que le propone Lorenzo.

Escenas 16^a, 17^a y 18^a: Palenque de Tlaquepaque. Nuevamente el gallo dorado vence al de Lorenzo que intenta, violentamente, que acepte el trato que le propone, sin conseguirlo.

¹⁹ Aunque se mencione solo a Gavaldón, hay que tener en cuenta que, excepto cuando se señala expresamente, el guion realizado por C. Fuentes y G. García Márquez fue utilizado por el director de la película con todo rigor. De ahí que los cambios argumentales con respecto a la novela de Rulfo deben ser atribuidos a los dos escritores, aunque normalmente se cite solo a Gavaldón.

Escenas 19ª y 20ª: En un tren. Lorenzo y Bernarda viajan en un vagón de lujo y ven subir a Dionisio a un vagón de segunda clase. Lorenzo se lamenta, una vez más, de no poder conseguir al gallo dorado porque piensa que con él podría ganar a su eterno oponente Esculapio Virgen. La Caponera se ofrece para conseguir el acuerdo, lo que logra con insinuaciones sexuales a Dionisio.

Escenas 21ª, 22ª, 23ª y 24ª: Lorenzo gana la hacienda de Esculapio gracias al gallo dorado.

Escenas 25ª, 26ª, 27ª, 28ª y 29ª: Lorenzo comienza sus partidas de cartas y Bernarda se lamenta de su encierro. Se insinúa que Bernarda cumple su ofrecimiento sexual a Dionisio, que se muestra siempre acobardado ante ella. Dionisio abandona la hacienda.

Escenas 30ª, 31ª, 32ª y 33ª: Reiteración de las partidas de cartas de Lorenzo y de las quejas de Bernarda. Se intercala una escena en que se ve a Dionisio en una feria, perdiendo a las cartas. Bernarda huye y Lorenzo pierde la hacienda ante Esculapio, que se ha presentado de improviso.

Escena 34ª: En un palenque de lujo aparece cantando La Caponera. Llega Dionisio y se dispone a pelear su gallo. Aparece Chinaco, el antiguo dueño del gallo dorado, que acepta el combate. Toda la atención se centra en Lorenzo que, orgulloso, solicita ser el soltador del gallo de Chinaco. El gallo dorado muere.

Escena 35ª: En el zócalo de San Pedro de la Pasión, Dionisio lo cruza con un ataúd a lomos de su caballo. La Caponera canta como en la primera escena. Un pregonero resume la historia del fracaso de Dionisio.

El *guion* se refleja fielmente en la película, excepto en dos ocasiones, ambas significativas, especialmente en el desenlace de la historia:

1) En la escena 20ª Bernarda se insinúa a Dionisio y le dice: «—¿Y no deseas nada más?», a lo que Dionisio, rascándose la cabeza en actitud de timidez, le contesta: «—Sí, pero uno sabe que hay cosas que aunque uno las quiera no las puede alcanzar» (en el *guion* se alude a la actitud «maliciosa» de La Caponera y que Dionisio «la mira con codicia» (pág. 49)). La Caponera, haciendo honor a su personalidad de mujer bravía le conmina:

No hay imposibles en este mundo. Pero las cosas cuestan...Y los quererles cambian... ¡Quien quita! Tú lo sabes: La Caponera escoge al hombre que se le antoja y lo da de baja cuando le sale de los riñones. De manera que, escoge: o te asocias con Lorenzo Benavides y cobras la esperanza de ganarte sus derechos y facultades o ahí sigues de perico perro y personalmente no me vuelves a ver... Ahí tú dirás... pobrecito.

En el *guion* se acota que Dionisio debe estar «atarantado por la situación» (pág. 49), algo que se refleja en la película, pero no consta un elemento que se añade en la versión fílmica y que se relaciona con una escena posterior: Bernarda, sentada enfrente de Dionisio, dice el anterior parlamento mientras acaricia con sus pies descalzos la mano de Dionisio, que la retira, acobardado. Las diferencias entre el guion y la película en lo que atañe a este aspecto de la relación entre Dionisio y Bernarda son terminantes: mientras que la figura del gallero no varía (carácter humilde, pícaro, admira y *desea* a La Caponera, pero no se permite ningún acercamiento, más bien muestra una enorme timidez a las insinuaciones de la mujer), en la película se deja claro que Bernarda cumple con su máxima de escoger «al hombre que se le antoja» a través de una escena (la 26ª) que no aparece en el guion. En dicha escena, Bernarda, aburrida del encierro en Santa Gertrudis, lanza indirectas de tipo sexual a Dionisio, que no se percata de ellas (se mantiene siempre su carácter «inocente»). La escena termina con Bernarda, cerrando las puertas de la habitación en que se encuentran, y diciéndole a Dionisio: «—La Caponera cumple lo que promete». En la escena siguiente, Lorenzo se despierta en el dormitorio y ante la ausencia de Bernarda parece sospechar algo, lo que queda en evidencia en los planos siguientes, especialmente al retirar del pelo de Bernarda una pluma de gallo. Algo que se confirma en la escena 33ª, en la discusión entre Bernarda y Lorenzo que antecede a la partida de cartas final, cuando Lorenzo le dice: «—Tu lugar es aquí, o qué, ¿te gustaría andar con un muerto de hambre como ese gallerito?», y Bernarda contesta: «—Pues de repente, con él por lo menos tendría la vida que me apetece. Y al paso que vamos, algún día me iré con él», contestación que es respondida por Lorenzo con una bofetada. Ninguna de estas escenas y planos aparece en el guion (sí la bofetada, pero porque Bernarda no quiere obedecer su orden de regresar al salón de juego). Esto quiere decir que el planteamiento varía sustancialmente entre el guion y la película, hasta el punto de ser determinante en la escena final.

2) El desenlace (escena 34ª de la película) tenía un planteamiento totalmente diferente en el guion. En la película, Lorenzo, celoso de Dionisio, es el *soltador* del gallo de Chinaco que pelea con el gallo dorado. A pesar de la confianza que Bernarda le trasmite a Dionisio el gallo muere, con lo cual la asociación de la suerte al personaje de la cantadora desaparece sin que se ofrezca ninguna justificación (en la novela, coherentemente, Dionisio solo pierde cuando Bernarda muere). Pero, ¿qué busca Lorenzo con su venganza? Bernarda, recobrada su libertad, le desprecia y vuelve a ser la misma cantadora alegre y de éxito que aparecía al comienzo de la película; Dionisio, al pasar a ser un personaje secundario, carece de relevancia y Lorenzo, convertido en protagonista, queda ratificado en su papel de charro orgulloso. El final resulta muy decepcionante, limitado a una trama amorosa convencional.

El guion, en cambio, presentaba un final melodramático propiciado por el tema de la *suerte*. Lorenzo llega al palenque donde Dionisio está a punto de pelear su gallo dorado, confiado en la suerte que cree propicia gracias a la presencia de Bernarda. Lorenzo, dado que en el guion no aparece la trama de los celos, se sitúa con Dionisio y, siempre orgulloso, reta a Chinaco a apostar en la pelea. En el guion se indica que tiene la certeza de ganar, motivo por el que apuesta la hacienda de Santa Gertrudis (que ya no es suya, puesto que Esculapio se la acaba de ganar). Resulta claro que su seguridad solo puede proceder de que en el palenque se encuentra Bernarda, a quien ni siquiera mira, rencoroso porque su huida le ha hecho perder la hacienda. Como en la novela —en este caso, a través del personaje de Dionisio— a Lorenzo solo le interesa Bernarda como talismán de la suerte, y toda la trama amorosa queda reducida a mostrar el resentimiento que le domina al no poder controlar a Bernarda. El gallo dorado muere en la pelea y Lorenzo mira por primera vez a La Caponera que, arrepentida, está a punto de llorar. Lorenzo sale del palenque y se dispara un tiro en la sien, siendo sus últimas palabras su célebre frase «¡Otra más!». Bernarda, que ha intentado alcanzarle, lo encuentra tendido en el suelo, llora y abraza su cuerpo. Este final melodramático es igualmente tópico —como en la película— pero tiene una mayor coherencia con el tema de la *suerte* que ha sido el eje estructural desde el comienzo del guion. Es cierto que tampoco en este caso se justifica el por qué la asociación Bernarda-suerte desaparece, pero el suicidio de Lorenzo es consecuente con la aceptación de una realidad dominada por la «suerte». Aunque en un tono mucho menor que en la novela, la asociación *ambición-azar* y la imagen de la *rueda de la fortuna* se mantienen en el guion, como símbolos de la incertidumbre de la vida del hombre.

Bibliografía

Ezquerro, Milagros, «*El gallo de oro* o el texto enterrado», en Juan Rulfo, *Toda la obra*, (coord. Claude Fell) Madrid, CSIC (Colección Archivos, nº 17), 1992, pág. 683- 697.

González Boixo, José Carlos, «Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*» (págs. 3-24), en Rulfo: 2011.

Leal, Luis, «*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guion o novela?», *Foro Literario*, nº 7-8, vol. IV, año IV, Montevideo, 1980, págs. 32-36.

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

Rulfo, Juan, *El gallo de oro*, Barcelona, RM Verlag / México, Editorial RM, 2011).

Vital, Alberto, «*El gallo de oro, hoy*», en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, México, Editorial RM, 2006, págs. 423-436.

Weatherford, Douglas J., «Texto para cine: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo», págs. 25-54), en Rulfo: 2011.