

FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS (**CELEHIS**)

**IV CONGRESO INTERNACIONAL  
CELEHIS DE LITERATURA**

(Literatura española, latinoamericana y argentina)

Graciela Goldchluk  
CTCL- IdHICS  
(UNLP- CONICET)

Título de la ponencia: Vida privada de las bibliotecas personales: la dedicatoria de Juan Rulfo “al gran escritor Manuel Puig”.

Resumen: La biblioteca personal de Manuel Puig es famosa por su falaz inexistencia. Un antiguo artículo del joven Alan Pauls selló en el imaginario crítico la idea de que Puig no leía, y sobre todo no tenía libros en su casa. Un examen más atento se podría ocupar de deslindar la conservación de los libros de su lectura, hecho que no se agota en un inventario, pero lo requiere. En este trabajo ofrecemos una primera aproximación a esa biblio-videoteca y nos asomamos a una amistad casi secreta que dejó su huella en un ejemplar de *Pedro Páramo*.

### La larga amistad de Juan Rulfo y Manuel Puig

*Para el gran escritor Manuel  
Puig, con la sincera admiración  
y larga amistad de*

*Rulfo*

Esta dedicatoria (en Fig. 1), escrita a mano en un ejemplar de la edición especial de *Pedro Páramo* con ilustraciones de Juan Pablo Rulfo que Fondo de Cultura Económica publicó en 1980,<sup>1</sup> nos pone frente a dos cuestiones. La larga amistad es la primera que abordaremos.

---

<sup>1</sup> *Pedro Páramo*, edición especial (Tezontle), del Fondo de Cultura Económica, revisada por el autor y con ilustraciones de Juan Pablo Rulfo, México 1980.

## 1. Buscando a Rulfo

Las amistades literarias de Manuel Puig no fueron públicas, excepto tal vez por la que mantuvo con Guillermo Cabrera Infante, a quien conoció a través del cubano Néstor Almendros, gran fotógrafo de cine que inició su larga con Puig en 1956, durante sus primeros años de formación en el *Centro Sperimentale* de Roma y que fue también quien introdujo a Puig en el mundo de las letras, según explica Manuel en una carta enviada a su madre el 13 de mayo de 1965:

(...) resulta que el lector de español de Gallimard es Goytisolo, ese famoso gallego, muy amigo de Almendros. Hace meses Almendros charlando le contó cosas de mi novela y Goytisolo se interesó mucho y medio se le enojó porque no le había llevado la novela a él en vez de a Sarduy (que es el lector de "Seuil"). Bueno, como yo veía las cosas tan lentas en "Seuil" les escribí proponiéndoles llevarle el manuscrito a Goytisolo para aprovechar este mes que el jefe de Seuil está en La Meca

Pocos meses después, "la novela" todavía sin título definitivo era bautizada por Juan Goytisolo como *La traición de Rita Hayworth*<sup>2</sup> y se presentaba al concurso de Biblioteca Breve de Seix Barral, donde comenzó a cosechar el desprecio de uno de sus jurados, Mario Vargas Llosa, quien la descalificó por "no literaria", y el entusiasmo de muchos otros, entre los que se contaban hacia 1965 Luis Goytisolo (que renunció al jurado por no cambiar su voto), Severo Sarduy, Italo Calvino (que apoyó su traducción y publicación en Einaudi),<sup>3</sup> y Wiltod Gombrowicz (que le dedicó un ejemplar de sus *Entretiens*: "A Manuel Puig: agradeciendo tu bella 'traición').<sup>4</sup> A partir de ese momento Puig se convirtió en una figura pública, de modo que pudo conocer a Juan Rulfo en cualquier evento literario, pero preferimos seguir la pista cinematográfica, que nos lleva en México a la figura del productor Manuel Barbachano Ponce.

Hacia fines de 1973 Puig salió de Argentina después de dejar listo el guión de *Boquitas pintadas*;<sup>5</sup> poco después recibió amenazas telefónicas en casa de sus padres y

<sup>2</sup> La novela tenía el título provisorio "El desencuentro", un tango de Enrique Santos Discepolo; sin embargo, Puig manifestaba su descontento con ese título y la sugerencia de Goytisolo no sólo prosperó para este título sino que se convirtió en un modo de pensar para futuras obras.

<sup>3</sup> Carta del 14 de diciembre de 1965: Calvino leyó la obra, le interesó mucho, el castellano de él no es muy completo así que hubo muchas cosas que no entendió, pero a la mujer que es argentina le entusiasmó. (...) Le dijo a Laura que él apoyaba totalmente la publicación y que ni bien se aclarara lo de la editorial "Barral" de Barcelona en cuanto a la edición española, podían empezar los arreglos para la traducción.

<sup>4</sup> El ejemplar es de 1968, el año de publicación de la novela de Puig.

<sup>5</sup> La película se filmaría en ... bajo la dirección de Leopoldo Torre Nilsson, y ganaría el premio al mejor guión en el Festival del San Sebastián en ..., sin embargo, Puig no pudo asistir a la entrega de premios

decidió quedarse en México. Puig llegó a México con los primeros apuntes para *El beso de la mujer araña* y se sumergió en la cinemateca. Cuenta su amigo Xavier Labrada:

Entonces [comienzos de 1974] me lo presentó García Riera con la idea de que le pasara las películas mexicanas, porque en esa época yo trabajaba en Canal 13 y le programamos esas películas con la filmoteca de Manuel Barbachano. En esa época estaba todo en 16 mm, no había el video... Entonces, yo tenía un proyector de 16 mm en mi casa, y entonces todos los días religiosamente, y todas las noches, lloviera o tronara, había una película en mi casa para ver.

El nombre de Barbachano aparece también en un reportaje que Elena Poniatowska publica en octubre de 1974

He visto muchos Oroles, “Indios”, Brachos, me faltan Gavaldones, Galindos Rodríguez, es de nunca terminar. Muchos Marías (a quien a veces siento autora absoluta de sus películas), Del Ríos, Negretes e Infantes. Y Ninones. Para nombrar algunos. Ya he visto unas sesenta películas.

—¿Dónde ves todo eso?

—Algo en la televisión en casa y mucho por la gentileza de Manuel Barbachano, de Televisa, del Canal 13, del Museo de Antropología. Y ahora empiezo a ver material en la dirección de Cinematografía, en Películas Mexicanas. La gente ha sido muy generosa conmigo. En México me han tratado maravillosamente.

Manuel Barbachano Ponce es el productor de *El gallo de oro*, película de 1964 basada en un argumento de Juan Rulfo que ha sido despreciada por los críticos literarios, quienes en cambio aceptan el texto base bajo la denominación de “segunda novela de Juan Rulfo”, a pesar de que el escritor la inscribió legalmente como argumento cinematográfico.<sup>6</sup> Antes de adentrarnos en el film aceptemos que es muy probable que Puig y Rulfo se hubieran conocido por esos tiempos, dado que Barbachano no sólo le facilitó a Puig películas para ver, entre las que es difícil imaginar que no estuvieran las que él mismo había producido, sino que cuatro años más tarde lo

---

por estar prohibido en su país, lo que provocó que no fuera incluido en la comitiva

<sup>6</sup> La primera publicación del texto es de 1980, Editorial Era, con el título *El gallo de oro y otros textos para cine*. En su reedición de 2010, por Editorial RM, leemos en la contratapa: “*El gallo de oro* fue considerado por Juan Rulfo como una “novela” o un “cuento” en declaraciones de la década de 1950, cuando lo escribió. Las primeras noticias de la obra llegaron a la prensa en octubre de 1956, en el contexto de la producción cinematográfica y reaparecieron en los años siguientes. En enero de 1959 se registró el texto (mecanografiado a partir del manuscrito de Rulfo) en una oficina para estos trámites”. La página de los herederos de Rulfo es más asertiva: “La segunda novela de Juan Rulfo, *El gallo de oro*, fue escrita entre 1956 y 1958, pero sólo se publicó en 1980, habiéndose utilizado previamente para producir una película del mismo título. Esto ha ocasionado que se confunda su naturaleza literaria con la de los textos utilizados de manera auxiliar para el cine, como los guiones. Se trata, sin embargo, de una novela breve de gran calidad, en la que Rulfo exploró nuevos caminos y atmósferas”

(<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/rulfoescritor3.htm>, consultado el 16 de mayo de 2011)

invitaría a su hacienda para que escriba dos guiones que no llegarían a filmarse, mientras terminaba su cuarta novela *Pubis angelical*. En esa estadía que duró unos meses podrían haberse conocido con Rulfo: no se conservan cartas de ese período debido al terror que produjeron en la familia las amenazas y la prohibición de Puig durante el régimen militar argentino. Las cartas que su madre conservó reaparecen en 1980, cuando Puig se está mudando a Río de Janeiro, cuando recibe el regalo de su amigo de años Juan Rulfo.

## 2. Lo que se cifra en el nombre

Resuelto este punto, al menos hipotéticamente, podemos pensar en la otra parte de la dedicatoria, la que define al amigo con dos epítetos: “gran” escritor y “sincera” admiración. Esta insistencia de Rulfo no puede dejar de leerse como una declaración estética: la escritura de Puig deviene similar a la de Rulfo a los ojos del escritor consagrado. No como un antecesor que reconoce a su seguidor, sino como quien nombra, a partir de una relación que se establece de amistad, desde un lugar que se figura bajo (el lugar desde donde se *admira* a quien es *grande*) y que es en verdad el lugar del soberano, el que es capaz de dar un nombre: lo nombra escritor. Este don, aunque en el ámbito privado, resulta doblemente significativo viniendo de un escritor que, como consigna la crítica, “no ha dejado documentos escritos en los que se ocupe de la novelística de escritores y escritoras latinoamericanos” (Mignolo, p. 538)

Como estudiosa de Puig y lectora de Rulfo, puedo reconocer algunos afectos en esas escrituras que las atraviesan como murmullos, puntos que no son de contacto sino que marcan el vector de una distancia insalvable, la de la voz del otro. Un escritor sería, en este caso, el que puede escribir la voz que siempre es de otros, aquel que desarticula el imaginario del nacionalismo según el cual hablamos todos una misma lengua pero, al mismo tiempo, articula un sistema de signos como quien traduce despojándose de su lugar de enunciador.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> No es casualidad que el escritor Mario Bellatin, a quien ubicamos en la misma constelación que Puig y que Rulfo por no conformarse con el estado de la lengua literaria, por escribir una literatura que cambia el estado de esa lengua, ensaye en algunos de sus textos la lengua del traductor. Bellatin afirma en un reportaje del año 2000, en plena definición de su proyecto literario: “Entonces ahora mi proyecto [en la escritura de *El jardín de la señora Murakami*] no es emular a un escritor japonés, eso ya sería un absurdo, es emular a un traductor de un escritor japonés.”

A menudo se ha hablado de la ausencia de narrador en los textos de Manuel Puig, lo cual es un recurso narratológico que no explica la extrañeza que provoca su escritura. La prueba está en que ni *Boquitas pintadas*, que tiene un narrador omnisciente capaz de saber “cuál era en ese momento su mayor deseo”, ni *Pubis angelical* que tiene tres narradores diferentes, todos en tercera persona, permiten identificar una voz enunciativa que se haga cargo del conjunto de lo narrado. Las superficies textuales de Puig se notan heterogéneas en su interior, como un patchwork de discursos despreciados que pertenecerían a la cultura de masas, con sonoridades a veces chirriantes, a veces canoras, con saltos que van del informe policial al discurrir de una conciencia colonizada por avisos publicitarios o la redacción de una carta que muestra incluso sus faltas de ortografía. Por otra parte, nada más armónico que un texto escrito por Juan Rulfo; aunque en su interior aparezcan diferentes enunciadores, todos ellos están armonizados por una misma melodía que forma una suerte de canon hasta el punto en que narrador y personajes se vuelven indiscernibles;<sup>8</sup> sin embargo, la dedicatoria que nos ocupa está inscrita precisamente en ese libro, y no en otro que se publicó el mismo año de 1980: *El gallo de oro y otros textos para cine*.

Entonces, si Rulfo le regala *Pedro Páramo* a Manuel Puig en 1980, y en él lo nombra escritor como quien nombra caballero de una orden secreta, sería lícito pensar que hay una música en *La traición de Rita Hayworth* o en otras novelas (pero nos remitimos a la primera), que forma parte de los murmullos que provocan la muerte, vale decir la escritura. Vemos en la imagen (Fig. 2), que efectivamente Manuel Puig tenía una concepción sinfónica de la composición novelística, pero sobre todo leemos en su novela frases como “¿Qué tiene de malo charlar desde la mañana? Jáuregui era un hombre que si quería no te oía” (cap. IV, p. 52), y sentimos, junto con Juan Preciado, “que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar” (p. 14). Sin embargo, este reconocimiento no hace que ambas escrituras se parezcan.

Walter Mignolo se detiene a analizar la “ficcionalización” de la oralidad en la escritura de Rulfo (distinguiéndola de un fenómeno de “etnografización” que estaría del lado de escrituras como la de Rigoberta Menchú/ Elizabeth Burgos), y la separa de otras como la de Manuel Puig por el material que ficcionalizan. En Rulfo, como en Arguedas, se trataría de la presencia de culturas que se desarrollan de manera oral y son

---

<sup>8</sup> Habría que señalar que en *Pedro Páramo*, esa voz o voces múltiples están denunciadas como imposibles en el mismo cuerpo del relato según una premisa de las películas policiales: los muertos no hablan. Una vez más, el escritor aparece como aquél que dice lo que le es ajeno.

incorporadas por la literatura escrita.<sup>9</sup> La virtud de estos escritores consiste, para Mignolo, en poder “*crear un espacio en el cual se escuchan, aunque ficcionalizadas, las voces de quienes, o no poseen escritura, o no están en posición de hacer circular sus decires por los canales de la ciudad letrada.*” (p. 534) En otras palabras, aunque reelaborada, reaparece la consigna de los años sesenta, cumplida en este caso por Rulfo y por Arguedas, de “ser la voz de los que no tienen voz”, y aquí Mignolo recuerda nuevamente a Manuel Puig cuando señala que: “*Al hacer construir la mayoría de sus personajes como campesinos, indígenas y presuntamente analfabetos, Rulfo ficcionaliza una oralidad que –contrariamente a la novelística de Puig– no es leída por aquellas capas sociales que proveen el material del novelar*” (p. 546)

Este punto me interesa para retomar más adelante en relación con la película que venimos anunciando; por ahora importa recordar que en *Boquitas pintadas* una sirvienta muy probablemente india<sup>10</sup> asesina al padre de su hijo cuando éste sale de la habitación de la patroncita, pero lo hace al ritmo de un tango de Libertad Lamarque, mientras evoca las películas que vio de su actriz-cantante favorita.

Más allá de esta discusión que nos llevaría por los caminos de la colonización cultural y los sistemas de exclusión que por años han tornado invisibles algunas formas de dominación, nos interesa dejar marcada esta distancia a través de las cuales estas literaturas (la de Rulfo y la de Puig) no se parecen en nada, pero devienen similares precisamente cuando abandonan su carácter representativo (hablar en lugar de) para enunciar una voz sin enunciador cierto, sin que se puedan establecer relaciones de jerarquía entre el escritor letrado y el enunciador letrado o no, culto o semianalfabeto, mujer, marica o indio. Cuando Mignolo analiza un párrafo de *Pedro Páramo* y llega a la conclusión de que “*suponemos que la descripción que leemos ha sido escrita y no pronunciada oralmente, aunque el registro no suscite la imagen de un narrador culto que produce metáfora por metáfora, sino la de un narrador que habla en el contexto de*

<sup>9</sup> “Rulfo vierte en castellano escrito, relatos y decires orales supuestamente de un castellano campesino, quizás mezclado con lenguas indígenas, de la región de Jalisco (...) Pero aún más, como escritores provenientes de zonas colonizadas [Rulfo y Tutuola, pero más adelante Arguedas], sus escrituras ponen de relieve la tensión entre jerarquías lingüísticas (el castellano o el inglés, frente a las lenguas nativas y tribales); y la convivencia de culturas marginadas, en las zonas periféricas, en un espacio cultural gobernado por las lenguas fuertes y por instituciones que conservan y transmiten principios y valores de las culturas colonizadoras” (Mignolo: 531)

<sup>10</sup> El personaje de La Raba, o Rabadilla, pertenece a *Boquitas Pintadas*, segunda novela de Manuel Puig que transcurre, como la primera *La traición de Rita Hayworth*, en el pueblo de Coronel Vallejos, ficcionalización que no deja de citar al pueblo natal de Puig General Villegas, que hoy reivindica al escritor como propio. En *La traición de Rita Hayworth* se nos informa que las que realizan el trabajo de sirvientas son “indias”, y las características físicas de Raba no lo desmienten.

*la mentalidad del pueblo*” (p. 532) notamos una falla en su argumentación. Más allá del párrafo cuidadosamente seleccionado, y más allá del poco espacio que tiene el narrador propiamente dicho en la novela, la prosa de Rulfo no da lugar a pensar en otra cosa que en un autor cultísimo por detrás de ese narrador, entendiendo “autor” como una posición ideológica y de sentido dentro del texto (Bajtín 1993: 257). De ese modo, Rulfo se puede mover a lo ancho de su obra entre un español culto y un refranero campesino mezclado con lenguas indígenas precisamente porque mantiene una distancia respetuosa con sus murmurantes, distancia establecida por los mecanismos de ficcionalización que señala Mignolo, que le permite incluso alguna chanza como cuando peligrosamente reproduce el modo de “un hombre al que le decían *el Tartamudo*” (p. 117): “*Entonces yo ni me moví. Esperé a que fuera de noche y aquí estoy para anunciarle lo que papasó*” (p. 118); o pone entre comillas que “*Éste [Pedro Páramo] ‘no le daría agua ni al gallo de la pasión’*” (p. 122). No a otra cosa que a la distancia se refiere Rulfo cuando afirma: “*Una de las cosas mas difíciles que me ha tocado hacer, precisamente, es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo*” (p. 388)

Cómo logra Rulfo hacer hablar a los que ni hablan, los que nunca le contaron historias cuando era chico, pertenece al espacio del acontecimiento literario. Es el acontecimiento de la voz en la escritura (y no su representación), lo que conecta de manera directa las escrituras de Juan Rulfo y Manuel Puig. Si son indios o sirvientas, o señoras con pretensiones literarias o críticos de arte, o si son obreros campesinos del nordeste de Brasil o profesores de historia o caudillos o curas de pueblo o son Susana San Juan, lo que deviene similar en esas escrituras, lo que las conecta de manera inquietante hasta expresar la “sincera admiración”, es precisamente esa “seducción” que lee Florence Olivier como un desplazamiento de lugares, una lejanía que provoca la intimidad de lo *unheimlich*. Si en Rulfo ese acontecimiento remite a la zona rural y no evoca, sino que hace presente de manera inquietante “el sabor del relato oral” y “las fuentes de la literatura” (Olivier, 722), mientras que en Puig parece desaparecer, por el contrario, toda relación con las fuentes de lo literario, en un contexto urbano marcado por la difusión de la cultura de masas, tal vez haya que ir a buscar una nueva ventana por donde estas literaturas se saludan (porque efectivamente, como vimos, se saludan) a la pantalla del cinematógrafo.

### **3. “El gallo de la pasión” o ¡Qué lindo es mi dios cuando lo visten de charro!**

Con perdón y con su permiso, me voy a referir a la película *El gallo de oro*, estrenada bajo la dirección de Roberto Gavaldón en 1964, como un producto genuino que permite leer un momento de la estética de Juan Rulfo, compartido acaso por los guionistas de la película, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez y por otros amigos como Manuel Puig y Manuel Barbachano. Me refiero al momento en que, parafraseando a Mignolo, aquellos “que proveen el material” de la ficción pueden participar del hecho artístico como espectadores. No es mi intención discutir la composición social de quienes hayan asistido o no al estreno de esta película en particular, me basta señalar que el imaginario de esta película aspira a la popularidad que alcanzó el cine mexicano en sus años dorados, uno de cuyos mayores representantes fue precisamente Roberto Gavaldón, quien en 1961, con *Macario*, había obtenido la primera nominación al Oscar para el cine mexicano.<sup>11</sup> No sólo el director convocado por Barbachano, quien le había pedido un argumento a Rulfo ya en 1962 según una conversación con el autor citada por Luis Leal (en Ezquerro: 786), sino también el director de fotografía Gabriel Figueroa, inseparable colaborador del Indio Fernández y de Luis Buñuel, garantía de que los más bellos y desoladores paisajes encontrarían su expresión en la pantalla, la famosa y extraordinaria cantante Lucha Villa, representante de la música ranchera, para el papel de La Caponera, y el celebrado primer actor Ignacio López Tarso, premiado por su rol protagónico en *Macario* (1960), primera película nominada para un Oscar y dirigida también por Roberto Gavaldón, configuran un imaginario adecuado para comunicar un argumento que, en palabras del propio Rulfo “tenía muchos elementos folklóricos” (op. cit.).<sup>12</sup> Los escritores del guión parecen haber estado de acuerdo con esa opinión.

Con tanto como se ha hablado de la literatura de Rulfo como algo que se separa del indigenismo pietista, que cuestiona las categorías de representación y de realismo para proponer la presencia inquietante de una cultura oral y campesina, la crítica literaria no podía ver con buenos ojos este desfile de ferias, canciones, charros y riñas de gallos. La respuesta a esta película fue *La rueda de la fortuna*, rodada por Arturo Ripstein en 1986, donde la actriz Blanca Guerra muestra que las verdaderas cantantes de

---

<sup>11</sup> En el momento de hacer esta presentación, la cinemateca de Francia exhibe una retrospectiva de Roberto Gavaldón que reúne esta selección: *La barraca* (1944), *La diosa arrodillada* (1947); *En la palma de tu mano* (1950), *El rebozo de la soledad* (1952), *Camelia* (1953), *Macario* (1959); *Rayando el sol* (1945); *La casa chica* (1949); *Aquí está Heraclio Bernal* (1957); *Rosa blanca* (1961) y *Días de otoño* (1962); *El gallo de oro* (1964); *El hombre de los hongos* (1975).

<sup>12</sup> Conversación de Rulfo con Luis Leal citada por Milagros Ezquerro: “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”.

feria no tenían la voz ni la potencia de Lucha Villa. El estilo entre posmoderno y miserabilista que Ripstein despliega en el film resulta más acorde con una lectura intelectual del texto y cosecha la admiración de Milagros Ezquerro que afirma: “*La esperada versión filmica se ha llevado a cabo, con total fidelidad no sólo a la historia de El gallo de oro, sino también a su ambiente emocional y simbólico, bajo el título de El imperio de la fortuna*” (cit. 787). Resulta al menos curioso que la crítica no advierta el gesto de Ripstein que elige retomar el argumento allí donde Fuentes, García Márquez y Gavaldón decidieron cortar la historia, con lo que esta suerte de “remake” se parecería más a una “Segunda parte” de la anterior, pero la oscuridad de esta película y su falta de concesión al turismo hacen imposible esta lectura.

Por oposición, vemos en la película de Gavaldón una serie de rasgos que permitirían clasificarla, aunque con muchos reparos, como melodrama ranchero, por la profusión de trajes típicos y la importancia de sus canciones. El género tiene su origen en la película *Allá en el Rancho grande* (1936), que inventa el charro como producto de exportación:

La película duró una semana en cartelera, pero la sorpresa vino cuando empezó a volverse un éxito de taquilla en América Latina y el circuito hispano de Estados Unidos [...]. Su reestreno en México fue apoteósico: todos querían saber qué le habían visto en otros países a esa película de charritos. En un mes ingresaron a la taquilla 600 mil pesos. (García y Aviña, 1997: 13)

La película de Gavaldón no escatima vestuario ni mariachis; filma incluso varias peleas de gallos auténticas, prolongando la suerte que Dionisio tiene en el texto de Rulfo. Sin embargo, y en esto reside la dificultad para pensarla como un melodrama ranchero, no se priva de mostrar la pobreza despiadada de donde viene y hacia donde se dirige Dionisio, porque como dice La Caponera y repite el narrador del film en su única aparición: “El que nace pa’ maceta no sale del corredor”. No hay salvación para el pobre virtuoso y el casamiento no mejora, sino que termina de arruinar las cosas. El mundo de Rulfo está intacto en la cámara de Gavaldón, la fotografía de Figueroa, la conmovedora actuación de López Tarso y la emoción que tiene la voz de Lucha Villa; por último, los guionistas decidieron concentrar la anécdota para preservar el sentido trágico de la alegoría rulfiana. La película, claro está, no es de Rulfo, y el texto publicado como *El gallo de oro* puede ser leído de manera independiente sin necesidad de expurgarlo de su relación cierta con el cine, hacia donde estuvo dirigido al menos en la versión que

conocemos. Como continuidades heterogéneas, la lectura del texto nos permite rescatar una actitud de Rulfo que imagina en el cine un espacio acogedor para que, por una vez, sus personajes puedan acceder a la ficción que los incluye.

### Bibliografía

Bajtín, Mijaíl (1993): *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica.

Mignolo, Walter (1996) Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del “Tercer mundo”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, Ed. crítica, Claude Fell coordinador. 2º ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996 (Colección Archivos: 2º ed. 17): 531-548

### Ficha técnica de *El gallo de oro*

Producción (1964): CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce

Dirección: Roberto Gavaldón

Argumento: Juan Rulfo

Guión: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón

Fotografía (colores): Gabriel Figueroa

Música: Chucho Zarzosa

Edición: Gloria Schoemann

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