

Este vacío, por lo menos en lo que se refiere a Cortázar, en cierta forma viene a llenarlo el trabajo de Ana María Hernández: "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar". No quiero decir con esto que la ensayista se ocupe de aplicar las teorías de Bajtin a la obra del escritor argentino, sino, solamente, que por las conclusiones a que se llega en este ensayo nos damos cuenta que también la narrativa de Cortázar es susceptible de un análisis bajtiano.

Ana María Hernández inicia su estudio ubicando el corpus textual en el que la poética de Cortázar ha quedado plasmada. Al parecer, las reflexiones teóricas del escritor argentino en torno a la poesía se inicia con *Imagen de John Keats*, libro inédito que Cortázar escribió entre 1948 y 1952 y del que se derivan dos ensayos fundamentales en este sentido: "Para una poética" y "Casilla del camaleón". Es en estos tres textos donde básicamente Ana María Hernández rastreará la concepción poética de Cortázar.

Las filiaciones más evidentes de esta poética son *John Keats* por una parte, y las teorías de Poe sobre el cuento, por otra. En la estética de estos dos escritores —según la ensayista— hay una constante: "la renuncia a la razón para favorecer el estado afectivo". Constante que pasará a convertirse en un elemento nuclear de la poética de Cortázar.

A partir de esta base afectiva, el escritor argentino encuentra una cierta similitud entre el poeta y el hombre primitivo, pues los dos "preferían sentir a juzgar", y en los dos hay un intento por "aniquilar los lazos de identidad" que separan al objeto del sujeto de conocimiento y, una vez disuelta esa identidad, fundirse con todas las formas de vida que constituyen el universo de la experiencia poética. Son las teorías de Lévy-Brühl y Charles Blondel las que guían en este punto al escritor argentino.

La metáfora y la analogía son los medios de que se vale el poeta (y el primitivo) para lograr esa apropiación, esa fusión con el objeto. Y Ana María Hernández encuentra en la *Maga*, al personaje que mejor encarna esos principios. Mientras que Oliveira, guiado por la lógica y la razón, "separa y observa", la *Maga* "tiene la capacidad de ser la cosa que observa y participar en su esencia, enriqueciéndose con ella". Así, "La *Maga* posee la capacidad negativa en

su forma más pura; sólo ella... puede disfrutar de la belleza 'without irritable search for fact and reason'", para decirlo con las palabras de Keats.

A partir de ahora, el análisis de Ana María Hernández buscará determinar de qué manera la poética de Cortázar se realiza en su obra narrativa, principalmente en *Rayuela*. La *Maga* en *Rayuela*, como Michel en "Las babas del diablo" o Feuille Morte en *62 Modelo para armar*, realizan ese principio mágico que permite al sujeto fundirse con las cosas, "viven su yo interior, camaleónicamente, fundiéndose con las nubes, las palomas, los gorriones...". El término "camaleonismo" es un concepto keatsiano, cuyas principales características son: "la falta de identidad y la participación empática con la naturaleza". Y junto a este concepto, esencial a la poética de Cortázar, la ensayista encuentra otro: "vampirismo", tomado en préstamo a Poe y que señala un segundo momento en la concepción poética del argentino. Ya no sólo *fundirse* con el objeto, sino también poseerlo. Posesión que, según Ana María Hernández, constituye el elemento central del sentimiento amoroso en la narrativa cortazariana y particularmente en *Rayuela*. "La poesía —escribe Cortázar— prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de *posesión de la realidad*, esa *licantropía* insita en el corazón del hombre que no se conformará jamás —si es poeta— con ser solamente un hombre". Posesión tanto física como intelectual, posesión que nos lleva a ser el objeto amado: a pensar desde su mente, a sentir desde su cuerpo. Vampiro que se mete en el otro y vive de él, apropiándose incluso a costa de la destrucción final, a costa de la muerte del objeto amado y de sí mismo.

La revista incluye también ensayos sobre Darío, Borges, Carlos Fuentes y Haroldo Conti, y un interesante trabajo de Josefina Ludmer sobre *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante. La sección "Documentos" está dedicada a una entrevista de Ernesto Cardenal con estudiantes cubanos. Las secciones "Notas" y "Reseñas" dan una amplia información crítica sobre la literatura latinoamericana contemporánea.

*Revista Iberoamericana*, vol. XLV, núms. 108-109, julio-diciembre de 1979.

# Cine

POR  
GUSTAVO GARCÍA

## EL DESPOJO FUE LA FORMULA SECRETA DE EL GALLO DE ORO

Atajo de malvados, retahila de vagos / *Ruega por nosotros* / Cáfila de bandidos / *Ruega por nosotros*. Oscilando entre el impropio y la resignación, este fragmento del largo texto que escribió Juan Rulfo para uno de los episodios de la película *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964), ilustra, por derivación, su propia experiencia y actitud hacia lo que el cine mexicano ha hecho con su obra. Un vistazo a la filmografía (o al trabajo en su conjunto) recopilada por Jorge Ayala Blanco\* sobre la relación entre el cine y Rulfo, da una especie de historia local de la infamia, apenas desmentida por unos cuantos minutos de inspiración, atisbos de formas del cine aun impensables en México (ahora más que nunca).

Pasemos del mastodonte solemne y soporífero perpetrado en 1955 por Alfredo B. Crevenna (director), en complicidad con Edmundo Báez (guionista) con el cuento *Talpa*, a la canallada del "Indio" Fernández de acreditar a Rulfo como guionista de *Paloma herida* (esa historia de idílicos indios guatemaltecos corrompidos por el rocanroll y la prostitución impuestos por un cacique yancófilo interpretado por el propio director), sólo porque necesitaba atribuir a alguien su guión, a la estática y declamatoria sucesión de estampas en que se volvió *Pedro Páramo* (1966, Carlos Velo), al deleite falocrático provinciano del *Rincón de la vírgenes* (1972, Alberto Isaac, usando los cuentos "Anacleto Morones" y "El día del derrumbe"), a la miseria emplumada y cubierta de listones multicolores para atraer turistas de *¿No oyes ladrar*

los perros? (1974, Francois Reichenbach), a la telenovela metafísica del Pedro Páramo (El hombre de la Medialuna (1976, José Bolaños) y olvidemos todo esto o hagamos de cuenta (sin tener que fingir mucho) que nada tiene que ver con Rulfo o consu obra.

Concentrarse en las tres películas detalladas en el libro es enfrentarse a lo mejor y a lo peor del cine mexicano, al talento de unos cineastas marginales capaces de reproducir y extender, escueta y vigorosamente, el mundo rulfiano (El despojo, de Antonio Reynoso, y La fórmula secreta) y la manía de una industria semianalfabeta por reducir cualquier tema excepcional a, en el mejor de los casos, un melodrama ranchero convencional agigantado con muchas canciones de moda y algunos cientos de miles de pesos de producción. Como señala Ayala Blanco, "Aunque Roberto Gavaldón acometió en 1964 una versión fílmica (de El gallo de oro) ...incluso cumpliendo con el trámite de darle crédito a Rulfo, su película ni remotamente tenía algo que ver con el original, aún en espera de ser llevado fielmente al cine" (p. 14). Los cambios introducidos por Gavaldón, García Márquez y Carlos Fuentes (guionista también, por cierto, del primer Pedro Páramo y de ¿No oyes ladrar los perros?) lo desfiguraron de tal modo que del argumento base sólo quedó cierto fatalismo mágico en la dependencia del gallero Dionicio Pinzón (Ignacio López Tarzo) con su gallito cojitranco, y algunos diálogos (el juanulfismo como influencia literaria en el cine ranchero ya se daba con cierta frecuencia; películas como La cucaracha y Cruces sobre el yermo, resolvían sus momentos de tensión con una solemne concisión que se soñaba inspirada en el novelista). Si de origen Dionisio Pinzón ascendía, de gallero errante, a cacique todopoderoso que despojaba de propiedades y mujer (La Caponera) a su protector, Lorenzo Benavides, y encerraba a La Caponera como talismán, en una hacienda tan grande que no se le conocen los límites, hasta la muerte de ella, fin de la suerte de Pinzón, en la película se dividió el carácter del gallero, de modo que jamás dejó de ser el humilde y bienintencionado enlutado que permanecía indeciso entre la libertad y la obediencia hacia Benavides (Narciso Busquets) y la Caponera (Lucha Villa), y el protector asumió los defectos aplicados en principio al Pinzón y quedó, entonces, como un villano de



tiempo completo en oposición a la virtud intachable y eterna de su servidor.

La idea de Rulfo era subvertir y dignificar al melodrama ranchero, saturado desde hacía décadas de canciones que en nada ayudaban a los argumentos, y de desplantes machistas reiterados hasta extremos risibles. Rulfo seleccionó unas cuantas canciones, que interpretaría La Caponera, y de ellas sólo se usarían algunas frases, las que facilitarían la definición de los personajes o las situaciones, y llenó el argumento de elementos más simbolistas que simbólicos, como la hacienda infinita convertida, paradójicamente, en prisión de La Caponera, un espíritu libre casi inédito en el cine mexicano (de no ser por la anti-heroína de Susana, carne y demonio, de Buñuel) o su tenebrosa agonía sentada año tras año en el fondo de un salón, para dar suerte a Pinzón en el juego.

Es obvio que ninguna de las intenciones de Rulfo se cumplieron (la película tenía tantas canciones interpretadas del cabo al rabo que alcanzaron para hacer un disco LP). La publicación, ahora, del argumento, es todo un acontecimiento que demuestra cómo una industria fue incapaz de aprovechar uno de los mejores argumentos que haya tenido en su poder, cómo los vicios del mercantilismo son capaces de hacer a un lado las intenciones de un autor al que, sin embargo, ha acudido el cine siempre que se ha querido justificar artísticamente.

Como era de esperarse, los nuevos directores están maravillados ante el "caso Gallo de oro", ahora que está publicado, y se preguntan en dónde estuvo oculto ese argumento todos

estos años. En avalancha (aunque en secreto, según ellos), varios cineastas sin empleo (y en busca de uno), le están haciendo apresuradas adaptaciones cuando, gracias a las notas de Ayala Blanco, ven claras las intenciones de Rulfo. Es fácil adivinar que, de filmarse cualquiera de estos guiones (cosa bien difícil en las actuales condiciones del cine mexicano), los resultados serán tan deplorables como, por ejemplo, las dos versiones, tan inútiles, de Pedro Páramo. Digámoslo de una vez, no hay en este momento en México un director con la habilidad y la sensibilidad necesarias para filmar dignamente El gallo de oro; nadie puede lograr esa mezcla de lo épico, lo trágico y lo estrictamente poético para dar el equivalente visual de la gradual consumisión de La Caponera o de Dionisio Pinzón transformándose, de Abundio Martínez, en Pedro Páramo. Y es que para filmar a Rulfo lo que menos falta hacen son adoradores del prestigio o despilfarradores del academicismo, sino espíritus desatados, y gozosos e imaginativos, como Antonio Reynoso y Rubén Gámez, gentes con pocos recursos económicos pero con un apasionante mundo propio por expresar y que coincide plenamente con el de Rulfo; los resultados del trabajo de estos directores fueron innovadores, llenos de ideas y sugerencias, porque no se limitaron a ilustrar un texto, sino que lograron una fértil combinación de inquietudes. El problema es que eso no se da todos los días, y el resto de las adaptaciones cinematográficas a obras de Rulfo lo demuestran.

\* Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para el cine, presentación y notas de Jorge Ayala Blanco, México, 1980, Era.