



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

EL DUELO DEL MACHO: LO TRÁGICO Y LO MELODRAMÁTICO EN LAS CUATRO
VERSIONES AUDIOVISUALES DE *EL GALLO DE ORO* DE JUAN RULFO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANDRÉS FELIPE ARDILA ARDILA

TUTOR PRINCIPAL
JULIA TUÑÓN
Instituto Nacional de Historia y Antropología

TUTORES
DANIEL GONZÁLEZ MARÍN
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
MARÍA ANDREA GIOVINE
Instituto de Investigaciones Bibliográficas

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quisiera agradecer primero a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Historia del Arte por aceptar este proyecto. También gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca que me permitió realizar esta investigación.

Quisiera extender mi gratitud a la Doctora Julia Tuñón por su asesoría constante y su lectura atenta. Gracias por las largas tardes de conversación que han sido para mí un espacio siempre novedoso, abierto al aprendizaje y la imaginación. Al comité tutorial, la Dra. María Andrea Giovine por su emocionante forma de leer entre los medios y al arte. Al Dr. Daniel González, por las muy útiles recomendaciones desde el inicio de este proyecto. Asimismo, en el posgrado gracias a Al Dr. David Wood, el Dr. Juan Solís, la Dra. Laura González y la Dra. Sonia García por abrir espacios académicos que me expandieron la forma de ver y analizar al audiovisual de maneras que no me imaginaba.

Agradezco también el apoyo de los trabajadores del Centro de documentación de la Cineteca Nacional de México, de la Biblioteca Especializada de Cine y Medios Audiovisuales (BEMCA) de la Cinemateca de Bogotá, La Biblioteca Luis Ángel Arango y la Biblioteca Nacional de Colombia quienes estuvieron abiertos a mis búsquedas recurrentes. A Paz Alicia Garcíadiego, a Ximena Ospina y a Fernando Mino por la disposición para responder mis preguntas.

A mis maestros en Colombia. A Pedro Adrián Zuluaga por los espacios de conversación y el compartir que llevaron a la consolidación de este proyecto, además de la guía permanente para descubrir al audiovisual colombiano, a Sara y Andrés por los días compartiendo el cine y la vida. A Yosef Alvarado por la danza, el teatro y el melodrama.

A mis padres y mi hermana, que les debo todo y sin ellos no hubiera podido tener el tiempo y la energía para este viaje. A Eduardo y a Baltazar gracias por el apoyo y la escucha en esas largas jornadas

de escritura, y por todo el cine que hemos compartido. A Ana, Alirio y Santiago por la compañía en la distancia.

A los amigos en México que me han abierto el corazón para que conozca su cultura e historia. A Dahlia por su sensibilidad y acompañamiento. A Mariana, Humberto, Armando e Itzel por los seminarios que compartimos escribiéndonos. Y a todos los amigos con los que hable sobre cine, televisión, rancheras, melodramas y la vida. Escribir, leer y conversar estos dos años de trabajo han sido una sorprendente aventura que voy a agradecer toda mi vida. Gracias a todos quienes me acompañaron.

A mis padres, Bertha y Felipe, quienes me enseñaron el valor de la fiesta, la música y la alegría.

ÍNDICE

Introducción.....	6
De la comedia ranchera a Rulfo en Colombia: la historia de las versiones audiovisuales.....	8
(In) fidelidades y modalidades en <i>El duelo del macho</i>	14
Dionisio Pinzón: el macho impedido y la muerte de la madre.....	20
Lorenzo Benavides: antagonismo o sucesión en la muerte del honor.....	30
Bernarda Cutiño “La Caponera”: el encierro de la vida y la muerte del deseo.....	41
De la nada a la nada: conclusiones y preguntas.....	52
Lista de referencias.....	56

Introducción

— Han matado a tu padre

— ¿Y a ti quien te ha matado, madre?

Pedro Páramo - Juan Rulfo

«Toda una vida comiendo tierra para que ahora resulte que merezco menos consideración que un gallo» (...) replico la mujer —Debías darte cuenta que me estoy muriendo, que esto que tengo no es una enfermedad sino una agonía.

El coronel no habló hasta cuando terminó de almorzar.

El coronel no tiene quien le escriba – Gabriel García Márquez

Entre peleas de gallos, juegos de cartas, cantinas, haciendas y ferias sucede el relato de Juan Rulfo *El gallo de oro*, el cual tiene cuatro adaptaciones audiovisuales: dos películas realizadas en México: *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964) y *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1986), y dos telenovelas producidas en Colombia: *El gallo de oro* (producida por RTI, 1982) y *La caponera* (producida por RTI, 1999).¹ El recorrido entre medios (cine, literatura y televisión), formatos (largometraje, novela, telenovela), países (México y Colombia) y épocas (1964 – 1999) de las cuatro adaptaciones de *El gallo de oro* es una oportunidad para acercarse a entender las razones por las cuales fue cuatro veces adaptado el texto, y problematizar la centralidad del texto original dentro del análisis comparativo de las adaptaciones.²

¹ De ahora en adelante en el texto se utilizarán acotaciones abreviadas de los títulos: *EGO* (1964), *EIF* (1986), *EGO* (1981) y *LC* (1999)

² Las películas y algunos capítulos de las adaptaciones se pueden ver en el siguiente link:
https://drive.google.com/drive/folders/10dQqHU_NgWhWzAVIWsaHqz7hqJLos22v?usp=sharing

El gallo de oro cuenta la historia de Dionisio, un pobre pregonero en un pueblo remoto de México (o Colombia) al que un día le regalan un gallo de pelea moribundo. Descuida la salud de su madre anciana, quien estaba muy enferma, por cuidar al gallo moribundo, y ella muere mientras el gallo vive; al no tener dinero para enterrarla decentemente, la gente del pueblo se burla de él y no le ayudan. Así, el rencor y la ambición lo llevan al mundo de las ferias enfrentándose al gallero más importante de la región: Lorenzo Benavides, cuya novia Dionisio desea, la cantante de palenques, Bernarda Cutiño “La Caponera”. A la postre, los dos hombres piensan que ella les da suerte para ganar sus duelos y la encierran como un talismán.³ Ella cae en depresión y solo podrá intentar escaparse de su encierro o, ante la imposibilidad de hacerlo, suicidarse. Finalmente, al perderlo todo Dionisio se exilia, o se suicida.

Los textos existentes que analizan las adaptaciones de *El gallo de oro* de Rulfo tienen como centro: (1) reflexionar sobre la fidelidad con Rulfo y su poética desde la crítica literaria (González Boixo 2019/2020), (2) el estudio de la obra de los directores cinematográficos (Mino 2011/2022) (Zúñiga, 1990), (Paranaguá 1997), o (3) el análisis del trabajo y las intenciones de los primeros adaptadores (García Márquez y Carlos Fuentes) (Wheatherford 2019/2021), pero no se abren a la posibilidad de entamar, comparar y analizar el relato con otros medios como la televisión.⁴ El lugar de las telenovelas en estas investigaciones es muy limitado, y en algunas se mencionan de manera tangencial. Este ensayo comparará las cuatro adaptaciones y la novela de Rulfo por medio del análisis de sus elementos narrativos, audiovisuales y culturales para trazar el viaje del relato entre medios, y de esta manera preguntarse por el significado de sus continuidades, superposiciones o variaciones en nuestras culturas.

³ También en tres de las cuatro versiones, siguiendo al relato de Rulfo, La Caponera tiene una hija con Dionisio que llaman La Pinzona.

⁴ Algunos otros estudios sobre el relato de Rulfo pueden verse desde la crítica cinematográfica (Ayala Blanco 1991) o el análisis semiótico del relato (Arizmendi 2004/2007/2008/2012).

De la comedia ranchera a Rulfo en Colombia: la historia de las versiones audiovisuales

En las adaptaciones que nos convocan es difícil precisar el lugar del texto original debido a su propia historia. Antes de su publicación como novela en 1980, el relato fue entregado por Rulfo en 1959 como argumento para la película del director de cine Roberto Gavaldón —personaje con una amplia trayectoria en la época de oro del cine mexicano— pero no fue sino hasta 1963 que comenzaría el trabajo de adaptación al cine encomendada al, aún no tan reconocido, escritor colombiano Gabriel García Márquez y a Carlos Fuentes, quienes contaron con la guía de Gavaldón y la asesoría de Manuel Barbachano Ponce, su productor, y Carlos Velo (Mino, 2021, 226).

Gavaldón, al parecer, no estuvo contento con el resultado de la primera versión del guion, por lo que en los primeros meses de 1964 se hizo una segunda versión con numerosas variaciones al relato original donde la estructura narrativa es transformada para acomodarse a las expectativas de la comedia ranchera, género cinematográfico que había tenido su máximo esplendor en la época de oro del cine mexicano y que para 1964 muchos consideraban marca de un cine del pasado. Las variaciones causarían choques entre el escritor colombiano y el director.⁵

La comedia ranchera, cuya película fundante del género es la exitosa *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1935), es una visión idílica de la ruralidad donde suceden historias de charros y pistoleros cantantes, historias de amor con mujeres inocentes, y duelos entre hombres muy machos por el honor. Sus estereotipos, música y estructuras narrativas irán variando a lo largo de los años de la época de oro, pero su influencia se extenderá, no solo a formas posteriores de lo ranchero (por ejemplo,

⁵ Según Fernando Mino: “La desvanecencia mayor fue la oposición rotunda de García Márquez al cambio de la trama. Según recordaría el mismo Rulfo años después, el desacuerdo zanjó con la renuncia del colombiano porque <<pensó que se estaba traicionando el libreto. De tal forma, Carlos Fuentes fue el encargado de ajustar y dejar listo el segundo guion de la película>>” (Entrevista a Rulfo por Heriberto Fiorillo en Mino 2021, 228)

en figuras como Vicente Fernández), sino también a toda Latinoamérica por medio de su amplia exhibición en cine y televisión.⁶ Según Jorge Ayala Blanco, el fin último de la comedia ranchera:

(...) consiste en acentuar bravíos alardes personalistas o tiernas baladas campestres a un supuesto statu quo de la provincia postrevolucionaria. Es un cine vuelto hacia el pasado. Añora la *belle époque* del paternalismo porfiriano. Se arraiga en haciendas semif feudales donde la lucha de clases se resuelve en el agradecimiento y la generosidad. (...) Es el paraíso recobrado. (...) La estructura social permanece intocada porque, además, el macho mexicano que en todas sus variantes habita vocingleramente la comedia ranchera, impone su personalidad, haciendo del género un himno a sí mismo. (...) o se es un macho tremendamente simpático o se es un personaje sometido al macho, a merced de sus desmanes, nulo y sin defensa. (Ayala Blanco 2021, cap. 1)

Aunque la historia de Rulfo sí tenía aquellas luchas entre machos que menciona Ayala Blanco, el final trágico con la muerte de La Caponera y el suicidio de Dionisio parecen entonces no caber dentro del canon tradicional de la comedia ranchera. Años después, en 1980, se pone en circulación la novela escrita⁷, luego de una temporada de “silencio” literario después de la publicación de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Es gracias a esto que, en esa misma década, al leer la novela recién publicada, el director mexicano Arturo Ripstein le propondría a la escritora Paz Alicia Garciadiego — quien luego de este proyecto sería su socia creativa y posterior pareja — volver a adaptar a Rulfo para una nueva película: *El imperio de la fortuna* (1986), con la clara intención de oponerse formalmente a la versión de Gavaldón. Dice Garciadiego: “De lo que hablé con Ripstein, de por qué me llevó a hacer la película, él me dijo: «la historia no llega hasta el final de lo que es la historia de Rulfo y a mí me interesa

⁶ Para profundizar en una descripción de las variaciones de la comedia ranchera ver (Ayala Blanco 2021) y (Díaz López 2002) y para conocer la influencia y dialogo del cine mexicano de la época de oro ver (McKee y Castro 2013).y (Rosas y Domínguez 2021)

⁷ Editada por el crítico e historiador Jorge Ayala Blanco, y titulada: *El gallo de oro y otros textos para cine*; incluye el argumento del cortometraje *El despojo* (Antonio Reynoso, 1960), y los textos poéticos escritos por Rulfo para *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964), hito del cine experimental en México. La novela, que además fue un éxito en ventas, se dio a conocer en medio de un renovado interés por Rulfo, a quien se le haría un homenaje nacional en el Palacio de Bellas Artes ese mismo año junto a la exposición de sus fotografías llamada *El mundo de Juan Rulfo* (Zepeda 2018, 151).

contar ese final (...) quiero contarla con otra mirada, con la mirada del 85 y no del 65.» (Garciadiego, entrevista del autor, 2020)

Para 1985, Ripstein habría realizado ya quince películas donde consolidaría su estilo autoral. En ellas cuenta historias, todas situadas en México, sobre relaciones humanas que se tornan tormentosas, violentas y trágicas a causa de los deseos reprimidos por la moral dominante; también prefiere trabajar con “figuras de la nueva narrativa latinoamericana en lugar de recurrir a guionistas tradicionales” (Paranaguá 1997, 179); y realiza *remakes* y adaptaciones de obras canónicas interviniendo de manera consciente en las tradiciones presentes en cada una. *El gallo de oro* sería un proyecto perfecto en el sentido de estas búsquedas.

En Colombia, a 3500 kilómetros de distancia de México, en 1981 se transmite por televisión abierta la telenovela *El gallo de oro*, adaptada por Julio Jiménez, de quien se dice es el “Hitchcock colombiano” por su predilección a escribir libretos de suspenso con historias truculentas (Rincón 2015). Autor relevante de lo que llaman *la época de oro de la televisión colombiana*⁸, dada por la producción televisiva que se permitió experimentar géneros y formatos gracias a un sistema mixto que combinaba la presencia estatal con la iniciativa privada, donde el Estado asigna espacios a través de licitaciones públicas a programadoras de televisión para sus dos canales nacionales. Según German Rey: “La televisión creció, entonces, bajo un enfoque de programación por espacios y no de concepción de canal”, modelo que cambiaría en años siguientes (Rey 2002, 124-125).

⁸ No existe una clara delimitación temporal de esta época dorada. Está mencionada en diversos textos (véase en Melo 2016, 11; Martín-Barbero 2016, 28), que aseguran inicia a mediados de los 1984-1985 y finaliza en 1994-1995 con la privatización de la televisión. Escribe Pedro Adrián Zuluaga: “Los años ochenta fueron una época convulsiva para la televisión colombiana, una década de experimentación en formatos, de cambios tecnológicos como la popularización del color y de la entrada en juego de nuevos actores, como los canales regionales, (...) Para el cine, fue una década marcada por la centralidad de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), una iniciativa estatal que incluso en medio de sus tropiezos burocráticos logró consolidar un corpus de más de cuarenta largometrajes, y una buena cantidad de medimetrajes que vieron en la televisión una posibilidad de difusión y una manera de superar el cuello de botella que para el cine colombiano de esa época significaba distribuir las películas en las salas.” (Zuluaga 2016, 80)

El sistema mixto permitió una cierta libertad creativa que resultó, entre varias cosas, con la transmisión en vivo de teleteatro donde se escenificaban obras del canon cultural nacional e internacional.⁹ *El gallo de oro* (1981) sería uno de estos programas con decididas intenciones de divulgación cultural, tanto que “la narración televisiva servía de espacio de deliberación social y la ficción, de mundo posible en el que por contraste una sociedad se veía reflejada e interpelada”. (Rey 1994, 154). La televisión en esta época se convertirá en un espacio de experimentación audiovisual para creadores en un país sin industria cinematográfica consolidada, o por lo menos una pantalla de exhibición de su trabajo (Restrepo 1980), cosa que cambiaría luego con la privatización de los canales.¹⁰

De corta duración, interpretada por Amparo Grisales y Frank Ramírez (dos actores de larga trayectoria en el país), la telenovela es ambientada en la década de los cuarenta en la zona andina de Colombia. Fue grabada en exteriores y locaciones reales, lo que era uno de los elementos más característicos de la televisión del momento (Rey 1994). Su estilo es sombrío, y la historia es contada con toda la teatralidad que caracteriza la televisión de la época, dado que la mayoría de los actores y creativos venían del mundo del teatro. La estructura narrativa sigue al relato de Rulfo, es decir, al final La Caponera muere y Dionisio se suicida.

El declive de la “época de oro colombiana” estuvo dado por la privatización de la televisión en 1995, que daría una licencia de larga duración a los dos canales privados principales (RCN y Caracol), convirtiéndolos, hasta el día de hoy, en los emporios mediáticos más importantes del país y haciendo

⁹ Se realizó teleteatro desde 1953 hasta 1966 dejando una impronta de divulgación cultural en la televisión colombiana. cuando “se escenificaron, por ejemplo, obras de clásicos griegos como Esquilo y Aristófanes, (...) entre otros. (...) [y] se hicieron adaptaciones de importantes escritos nacionales como *María*, *La vorágine*, *Chonta* y *El coronel no tiene quien le escriba*” (Amaral et al 2004, 28).

¹⁰ Junto a la privatización de la televisión se hizo también el ocultamiento de mucho del archivo televisivo de esos años. Es evidente sobre todo en el archivo de la productora RTI (Radio Televisión Internacional), que, en 2017, según fuentes periodísticas, fue sacado del país ilegalmente y está depositado en una bodega de Telemundo en Miami. (Central plus, 2019). A causa de este ocultamiento el archivo de la telenovela *LC* (1986) tiene muy baja calidad por lo que será imposible tener fotogramas de que ilustren las descripciones.

que el estilo de los programas de ficción televisiva se volcara en su totalidad al formato de telenovela que se había consolidado en el mercado latinoamericano.

Es decir, la privatización les permitió a los canales tener el músculo financiero necesario para producciones de más largo aliento y distribución internacional, pero coartó las posibilidades expresivas de las ficciones televisivas y empezó el proceso de “neutralización de marcas locales, regionales o continentales, donde hay productos que desde la producción son concebidos como transnacionales.” (Mazziotti 1996, 27). De esta manera, le dio entrada al *star-system*, o farándula latinoamericana, mediada aparte por la consolidación de Miami como centro de lo latino en Estados Unidos, la llegada de Telemundo (productora estadounidense para públicos latinos) y su sistema de promoción en las revistas de variedades como, lo serían en Colombia, *Tv y Novelas* o *Cromos*, junto al programa de televisión *Sweet, el dulce sabor del chisme*.

En abril de 1999 se anuncia en *Tv y Novelas Colombia* la adaptación del relato de Rulfo *La Caponera* con Margarita Rosa de Francisco (Quintero 1999, 6).¹¹ Producida por RTI y transmitida en Caracol Televisión; dirigida y adaptada por Carlos Duplat, director de cine y televisión reconocido en el medio por la exploración sofisticada de lo popular (Rincón 2015, 72); estuvo siempre en segundo o tercer lugar en “El termómetro de TV y Novelas”¹², el Top 10 de ficciones televisivas que realizaba la revista en cada edición, tan solo eclipsada por el arrasador éxito de *Yo soy Betty la fea* —de la cual se dice es la telenovela más exitosa del mundo por tener el *Record Guinness* de la más adaptada— producida en el canal contrario (RCN Televisión).

¹¹ Es importante notar la importancia de la imagen de Rosa de Francisco tal como lo será la de Lucha Villa en la adaptación del 1964. Rosa de Francisco había saltado a la fama por ser virreina de belleza en 1986 y su participación en telenovelas exitosas como *Gallito Ramírez* (Caracol, 1986), *Café con aroma de mujer* (RCN, 1994) y *Los Pecados de Inés Hinojosa* (RTI, 1988). Los actores Miguel Varoni y Juan Ángel, quienes interpretarían a Dionisio y Lorenzo respectivamente, aunque eran reconocidos, serían caras secundarias a la centralidad de Rosa de Francisco.

¹² Archivo de la revista revisado en la hemeroteca de La Biblioteca Nacional de Colombia (Tv y Novelas 2000-2001).

Ambientada en la primera década del 2000, incorpora los cambios tecnológicos y sociales a su narrativa. A lo largo de 146 capítulos utiliza el conflicto principal del relato de Rulfo como detonador de numerosas subtramas que, siguiendo la forma tradicional de escribir telenovelas, cambiaban según el rating y la opinión pública. Tal como la primera adaptación filmica *EGO* (1964), la telenovela *LC* (1999) tendría un carácter costumbrista, con colores brillantes y numerosas escenas musicales cantadas por Margarita Rosa de Francisco; y un final donde La Caponera no muere y Dionisio de hecho se queda con ella, siendo así el final más optimista de todas las versiones.

Luego de su transmisión, la historia de estas telenovelas no es central para el canon de la ficción televisiva colombiana de la época, derivado, en gran parte, del valioso trabajo de Jesús Martín-Barbero y su equipo en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle (Cali, Colombia).¹³ Sin embargo, la presencia de *El gallo de oro* (1981) y *La Caponera* (1986) en sus espectadores es arrolladora.¹⁴ Si se escarba en los afectos, surgen recuerdos sobre la importancia de las telenovelas en la familia, que van desde cantar la música con los primos, las tardes donde las veían con sus abuelas o la nostalgia por los espacios rurales de donde sus familias fueron desplazadas por el conflicto armado en el país.¹⁵

Es imposible dudar el impacto del relato de Rulfo en el cine y la televisión de México y Colombia, pero surge la pregunta de qué había en la historia para que resonara tanto y se hicieran cuatro

¹³ La exposición “Un país de telenovela” realizada en el Museo Nacional de Colombia en 2008 lo evidencia en su texto curatorial: “De acuerdo con el investigador Jesús Martín Barbero (...) fueron estas novelas las que nos prepararon para llegar a la Constitución de 1991, donde por primera vez se incorporó al discurso del país su pluralidad y su diversidad cultural. Las telenovelas *Pero sigo siendo el rey*, *Gallito Ramírez*, *San Tropel*, *Caballo viejo*, *Quieta Margarita*, *Azúcar*, *La casa de las dos palmas*, *Escalona*, *La potra zaina* y *Café con aroma de mujer*, entre otras producidas en ese período [1984-1994], permitieron que los televidentes descubrieran los aspectos positivos de las regiones colombianas, anteriormente reducidas a chistes y estereotipos.” (Museo Nacional de Colombia 2008).

¹⁴ Según la página web ratingcolombia.org que cuanta con un archivo del rating televisivo desde 1999, *La Caponera* sostuvo el segundo lugar en el año 2000 con 11.7 puntos. Recuperado de: <https://www.ratingcolombia.com/2000/12/MasVistos.html>

¹⁵ En una serie de entrevistas que realicé por medios virtuales, 20 personas estuvieron dispuestas a darme sus testimonios de su experiencias familiares y personales al ver las telenovelas. Los testimonios fueron respuestas muy cálidas, llenas de afectos y nostalgias, pero también conscientes de las contradicciones del aparato televisivo con la manipulación de sus contenidos.

versiones. ¿Era solamente la figura de Rulfo (o de García Márquez junto al realismo mágico y el *boom* latinoamericano) como un valor agregado a las adaptaciones? ¿Eran más bien las resonancias que ha dejado el cine mexicano de la época de oro en la cultura colombiana? ¿Qué sucede en la narrativa que conecta a los públicos de Colombia y México con esta historia sobre el azar y sus tentaciones? Este será un recorrido sobre lo que surge de verlas una al lado de las otras y compararlas. Un camino lleno de asociaciones y de afectos sobre las imágenes de la ruralidad latinoamericana y su música.

(In) fidelidades y modalidades en *El duelo del macho*

Si vemos en retrospectiva las cuatro adaptaciones y la novela corta de Rulfo, podemos observar que aquello que se mantiene en todas, a través del tiempo, los formatos y países, es el diálogo con los elementos característicos de la comedia ranchera, —o al menos con la iconografía ranchera que en el género tuvo un escaparate muy significativo en la época de oro—. Afirma Douglas Weatherford: “Aunque Rulfo escribió *El gallo de oro* como novela, son significativos los datos que indican que el novelista redactó la obra pensando en la posibilidad de utilizarla para el cine” (Weatherford 2019, 99).

Además, la misma novela contiene transcripciones de varias canciones que canta La Caponera ¹⁶ y tiene una estructura narrativa menos laberíntica que sus trabajos anteriores, lo que podría hacer pensar en el profundo sentido de lo cinematográfico que Rulfo tenía al escribirla. Es posible decir que Rulfo pensaba en la comedia ranchera al escribir un conflicto tan parecido al de patrón-novia-capataz, que es el conflicto narrativo principal de *Allá en el Rancho Grande*, y que en *El gallo de oro* puede ser el de Lorenzo-La Caponera -Dionisio.

¹⁶ El argumento cuenta con la transcripción de seis canciones: *Que te falta mujer*, *Preso sin delito*, *Preguntale a las estrellas* y *El Gavilán*, *De los candados* y *El pájaro prieto*. Esto muestra de nuevo que el trabajo del autor estaba concentrado en la exploración del cómo sonaba la ruralidad posrevolucionaria en México desde los diálogos y en *El gallo de oro* también la música.

Al descentrar la pregunta por la “fidelidad”¹⁷ de las versiones audiovisuales con relato original de Rulfo —pregunta común en los estudios sobre adaptaciones— y concentrarnos en cómo dialogan cada una de las versiones con las imágenes y los estereotipos de la comedia ranchera permitimos aventurarnos en el terreno de lo transmedial, paradigma investigativo que se pregunta por la transposición y la transformación de un relato o discurso de un medio a otro (Pethő 2010). Así, considero que cada versión plantea el conflicto principal del relato en los términos de dos modalidades¹⁸: una melodramática y otra trágica.

Al preguntarnos por la modalidad no pretendemos entender qué es el melodrama o qué es la tragedia, una pregunta taxonómica, sino lo que hizo y hace en nosotros. Al ser reconocida por sus efectos y para lograr el fin que se propone, la modalidad cambia los dispositivos estructurales y mecanismos dramáticos acorde a las necesidades de las circunstancias históricas y los entornos culturales-nacionales (Gledhill 2018). Más allá de los límites conceptuales del género o estilo cinematográfico, la modalidad permitirá en este caso de estudio un mayor entendimiento de los discursos que producen las narrativas (literarias y audiovisuales) en la cultura (Elleström 2010).

El investigador, y especialista en Rulfo, Jorge Zepeda hace dar cuenta de cierta diferencia entre *lo melodramático* y *lo trágico* cuando critica el filme de Gavaladón (1964)

La película se centró demasiado en el carácter folclórico y la interpretación de distintas canciones por parte de la protagonista (...) En el plano de la trama, lo que en la novela de Rulfo es una tragedia cuya cruda resolución [el suicidio] insiste en una óptica desengañada que se desencanta

¹⁷ Robert Stam asegura que la noción de fidelidad en la adaptación, que conlleva al uso de “traición” con la pieza literaria, es caduca para analizar el fenómeno, y observa en la teoría de la intertextualidad e hipertextualidad (de la mano de Gerard Genette y posteriormente desarrollada como intermedialidad), un léxico útil para aprehender la complejidad de las relaciones que teje el texto literario con el cinematográfico. (Stam 2009, 24-31)

¹⁸ Según Elleström: “The term ‘modality’ is related to ‘mode’ and these terms are also widely used in different fields. A ‘mode’ is a way to be or to do things. In the context of media studies and linguistics, ‘multimodality’ sometimes refers to the combination of, say, text, image, and sound, and sometimes to the combination of sense faculties; the auditory, the visual, the tactile and so forth. (...) a mode is understood as any semiotic resource, in a very broad sense, that produces meaning in a social context” (Elleström 2010, 14).

por la reiteración de los ciclos de miseria, termina por convertirse [en la película de Gavaldón] en una comedia ranchera como las que proliferaron incansablemente durante la época de oro del cine mexicano. (Zepeda 2018, 151)

Esta es una de las variadas críticas que se le hacen al filme de Gavaldón por “no dar cuenta” de la complejidad narrativa de Rulfo. Acá podemos notar cómo *lo trágico* del relato es leído como algo positivo —liberador al dar cuenta de “una óptica desencantada de la realidad”, es decir, infiel a las convecciones de la comedia ranchera más tradicional— y, por otro lado, *lo melodramático*, fiel a la comedia ranchera, es visto como algo negativo, repetitivo y superficial. Este ensayo irá tejiendo junto al análisis comparativo de las obras las definiciones de estas modalidades que organizan nuestra percepción sobre un mismo relato.

La diferencia entre melodrama y tragedia es porosa y cuenta con muy variados debates teóricos. En general se les considera opuestas, o de manera equivocada al melodrama una versión deformada de la tragedia (Steiner 1996), un juicio que pone a la tragedia en el lugar de la “alta cultura” y desprecia al melodrama por ser la modalidad predilecta de la comunicación de masas. Aunque podríamos decir que lo que las une es el sufrimiento de sus personajes, las razones de éste y los efectos que producen en el espectador son distintos.

En su investigación historiográfica sobre cómo se ha estudiado el melodrama cinematográfico en la academia anglosajona John Mercer y Martin Shingler proponen una clasificación muy sugerente. Según los autores el melodrama se ha entendido de tres maneras: (1) como género, es decir, unas cualidades taxonómicas, personajes tipo y estructuras narrativas que se repiten y varían en un tiempo determinado;¹⁹ (2) como estilo presente en la obra de diversos autores o épocas ²⁰, y (3) como

¹⁹ En este punto podemos incluir la teoría de los géneros filmicos que busca ordenar y clasificar qué es y qué no es, en este caso, melodrama (Altman 2000) (Martin-Barbero 1986) (Gubern 1983)

²⁰ La noción de estilo proveniente de la historia del arte es una forma de leer al melodrama con mayor amplitud, que lo define, más que un género, como una serie de intenciones formales en la obra de autores cinematográficos como Douglas

sensibilidad, que es la definición que más nos interesa, el melodrama como un modo narrativo que permea la modernidad, atravesando géneros, formatos y soportes en muy diversos países ²¹ (Mercer y Shingler 2013).

Esta clasificación es igualmente sugerente para la tragedia en el audiovisual. Considerada desde los tiempos de Aristóteles un género del arte dramático, con una estructura y personajes fijos, producido en un tiempo y lugar específico (Siglo IV y V A.C en Atenas), y que en el cine se puede rastrear en las numerosas adaptaciones de los clásicos a la pantalla (MacKinnon 2016), como estilo de autores o épocas, sobre todo en los estudios de los movimientos culturales europeos que retomaron las formas griegas (Leech 2002) y como sensibilidad donde la filosofía y la literatura entienden al ser humano como personaje trágico encadenado a su naturaleza y en búsqueda de la liberarse (por ejemplo con los textos de Schopenhauer y Nietzsche). La idea de lo trágico va variando según la época (Williams 2016) y se puede rastrear en mucho del cine que dialoga con estas tradiciones filosóficas. Lo que podemos notar con este breve estado de la cuestión es la maleabilidad de estos conceptos a lo largo de la historia, por lo que en este ensayo probaremos entender cómo las obras analizadas dan cuenta de estos debates, alejándose o acercándose a estas modalidades.

Organizaremos este análisis profundizando en cada personaje Dionisio-La Caponera-Lorenzo por medio de los tres nudos narrativos: **la muerte de la madre, la muerte del honor y la muerte del deseo**, estructura que llamaremos *El duelo del macho* (Ver Figura 1), pensando en las dos acepciones que tiene

Sirk, Pedro Almodóvar, Rainer Weiner Fassbinder, o en épocas como el cine clásico de Hollywood, el cine de la época de oro mexicano (Tuñón 2016), o el cine industrial de Latinoamérica (Oroz 1995).

²¹ Sobre el melodrama como sensibilidad dicen Mercer y Shingler: “During the mid-to-late 1980s, film scholars began to turn attention away from investigations into the ideology of the ‘family melodrama’ and the ‘woman’s film’ to find ways of understanding the distinctive narrational and aesthetic effects of melodrama across a diversity of genres, sub-genres and film cycles.” Es en este sentido que nos encontramos con el melodrama como modalidad que propone Christine Gledhill y Linda Williams, pero que también podemos leer en Monsiváis (2006b) y Herlinghaus (2002) y por supuesto (Brooks, 1984).

el duelo ²² en español: la pérdida de algo o alguien querido, y la lucha por el honor (que son situaciones por las que pasan los personajes).



Figura 1. Estructura narrativa dividida en tres nudos con los tres personajes

Además, junto a la palabra “macho”, pensaremos en los personajes y sus significados culturales como elementos de las “tecnologías del género”, es decir, cómo “el género en tanto representación o autorrepresentación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. Podríamos decir entonces que el género no es una propiedad de los cuerpos (...) sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el

²² La noción de duelo como proceso de restauración de un valor perdido y su relación con la melancolía, así como su versión patológica, ha sido trabajado por Freud (2006). Nociones influyentes en sus desarrollos posteriores se encuentran en diversas teorías (Lacan 1977) (Allouch 2006) (Espinoza et al. 2017). El proceso melancólico coincide con el duelo no resuelto de Dionisio por la muerte de su madre, y la transferencia que se realiza entre la madre, el gallo, y luego La Caponera sucede como el regreso del dolor reprimido. El sujeto melancólico se identifica tanto con el objeto perdido que no soporta no tenerlo. El final trágico de la muerte de La Caponera supondrá entonces que Dionisio tiene que hacerse cargo de su dolor y por eso se suicida.

despliegue de una tecnología política compleja” (De Lauretis 1989).²³ Revisaremos de qué manera estas tecnologías son expresadas en las dos modalidades, ya que las discusiones sobre los significados culturales del macho y el machismo son centrales para entender las intenciones políticas de las obras analizadas.²⁴

En un primer momento, con **la muerte de la madre** pensaremos a Dionisio Pinzón, en la modalidad melodramática, como un hombre pobre y discapacitado que es *víctima* de un castigo divino por la muerte de su progenitora, que recupera con la resurrección del gallo; o en la modalidad trágica como un *héroe trágico*, quien vive esta muerte como una ruptura con su pasado. En un segundo apartado con **la muerte del honor**, analizaremos la relación de antagonismo o sucesión que desarrollan Lorenzo Benavides y Dionisio en su búsqueda por el “honor masculino” al atrapar a La Caponera, y en un tercero, con **la muerte del deseo**, observaremos el lugar que tiene, en el relato, el encierro de La Caponera como estrella musical, cantante y artista, por fuera del relato o madre con quien se cierra el ciclo de violencias.

En este recorrido comparativo probaremos triangular teóricamente los términos de los estudios intermediales —el análisis del desplazamiento de discursos entre medios (Herlinghaus 2002, 38)— con las preguntas de los estudios culturales y la crítica literaria sobre el lugar del melodrama o la tragedia en la modernidad (Martin-Barbero 1984) (Williams 2016) (Brooks 1984) (Williams 1998) y la perspectiva de los estudios de género que permiten entender más allá de la representación de uno u otro género, las estrategias que construyen lo masculino o femenino y sus significantes culturales (Dominguez-Rucalva 2007) (Tuñón 1998) (De Lauretis 1984).

²³ También podríamos pensar en conceptos como el de la *performatividad del género* (Butler, 2007) para referirnos a los discursos que construyen a los sujetos dentro del sistema heterosexual y binario del género.

²⁴ “Es en el marco de la literatura crítica de los cincuenta que encontramos a Rulfo, quien junto a Paz y otros pensadores que vinculaban la identidad nacional mexicana a “un problema de la identidad masculina, y eran autores hombres lo que debatían sus defectos y psicoanalizaban la nación. En alegorías nacionales, le mujer se convertía en territorio sobre el que la búsqueda por la identidad (masculina) nacional pasaba, o por lo menos, como en Pedro Páramo de Juan Rulfo (...), el espacio de pérdida de todo lo que se encuentra afuera de los juegos masculinos de rivalidad y venganza.” (Franco en Gutman 1996, 231)

Por medio del análisis filmico y narrativo de las diferentes versiones y la novela corta, haremos un recorrido comparativo donde iremos profundizando en los estilos de cada versión y los significados que crea la narrativa por medio de las modalidades, las cuales está bien recordar, son definiciones también porosas que se dejan permear unas a otras. La modalidad trágica, melodramática, realista o cómica son todas expresiones de los usos de la narrativa en nuestra sociedad y el ensayo prueba definir junto a las obras las maneras como lo trágico o lo melodramático pueden ser leídas en la historia.

Dionisio Pinzón: el macho impedido y la muerte de la madre

Dionisio es retratado en todas las versiones, al principio del relato, como un hombre débil, que está incapacitado para trabajar por un problema en su mano o que no es hábil para conseguir dinero y esto causa que la vida no sea fácil para su madre, quien en ausencia del padre lo cría sola. Escribe Rulfo: “Aunque la apariencia de Dionisio Pinzón fuera la de un hombre fuerte, en realidad estaba impedido, pues tenía un brazo engarrñado quien sabe a causa de qué; lo cierto es que aquello lo imposibilitaba para desempeñar algunas tareas ya fuera el trabajo en obras o en el cultivo de la tierra, únicas actividades que había en el pueblo. Así que acabó por no servir para nada” (Rulfo 2019, 18).

¿Qué hace una madre con un hijo así? Cuando no es el hijo de la comedia ranchera más tradicional, el Tito Guízar que todo lo puede con la canción y los deportes de charro en *Allá en el Rancho Grande*, o el Jorge Negrete en *Ay Jalisco, no te rajes* (Joselito Rodríguez, 1941) que puede dispararles a todos y ganar las partidas de cartas. Es decir, no es lo “suficientemente hombre”, en los términos de la comedia ranchera, para ascender socialmente.

El lugar de Dionisio Pinzón en el relato y sus adaptaciones puede ser visto de dos maneras, por un lado, el de víctima;²⁵ en las adaptaciones melodramáticas, el personaje de Dionisio es una víctima de las circunstancias del mundo (o del pueblo que es lo mismo en este caso, él culpa al mundo y su orden por la desgracia en la que vive) y por el otro el de héroe trágico ²⁶, donde el mundo carga a Dionisio con el sufrimiento por ley y naturaleza, o sea, no puede escapar a su destino. Asimismo, en dos de las adaptaciones, las trágicas, se hace mucho hincapié en la mano engarrotada de Dionisio, y en las melodramáticas su “discapacidad” es finalmente su pobreza porque la salida de esta solo es posible a través de la virtud y el trabajo. Revisemos escenas de las cuatro adaptaciones para entender más profundamente este punto.

En el capítulo 21 de *La Caponera*, Dionisio llega a su casa y su madre está muy enferma, luego que el mafioso del pueblo hubiera intentado matarlo a él y a su hermano por un lío de faldas (la historia de su hermano es una de las numerosas subtramas de la telenovela). La mira agonizando en su cama y, en medio de velas, la abraza. Llanto y lamentos suceden mientras música incidental dramática acompaña. Dionisio, maltrecho por la paliza que recibió, sin tener dinero para llamar a un médico, y pensando que su hermano murió, sale de casa derrotado y en medio de los árboles llora y maldice a Dios. El llanto es tan fuerte que desfigura su gesto y le deja baba en la mandíbula.²⁷ Enterrado y debajo de un guacal hasta el pescuezo está el gallo dorado, también moribundo, que recogió capítulos antes.

²⁵ Martin-Barbero tiene la teoría de que el melodrama se estructura en cuatro tipos de personajes que dan cuenta de cuatro emociones y que al juntarse hacen la revuelta de cuatro géneros: La víctima – lástima – tragedia / El traidor – miedo – novela negra / el justiciero – entusiasmo – epopeya / el bobo – risa – comedia. La víctima es “un personaje cuya debilidad reclama todo el tiempo protección —excitando el sentimiento protector del público— pero cuya virtud es una fuerza que causa admiración y en cierto modo tranquiliza” (Martin-Barbero 1984, 129)

²⁶ Williams asegura que el héroe trágico en la modernidad puede leerse en la tragedia liberal, una tragedia que privilegia lo individual en vez de lo colectivo de la tragedia clásica. “At the centre of liberal tragedy is a single situation: that of a man at the height of his powers and the limits of his strength, at once aspiring and being defeated, releasing and destroyed by his own energies.” Williams observa este tipo de tragedia en Henrik Ibsen. (Williams 2016, 113)

²⁷ Es en este sentido que Peter Brooks dice que el modo melodramático es “un modo de dramatización intensificada” donde su rasgo más distintivo consiste en “la estética expresionista del cuerpo (...) el melodrama distorsiona el cuerpo para su fin expresivo” (Brooks en Herlinghaus 2002, 25). El cuerpo expresivo del Dionisio llorón al lado de la música es la posibilidad de decir y gritar todo lo que estaba reprimido por las costumbres sociales del buen gusto.

Con una piedra empieza a golpear la caja de madera para despertarlo y no dejarlo morir, pero con cada golpe su madre se retuerce. Dionisio le grita a Dios: “¿Usted por qué se encariñó conmigo? Primero me mata a mi papá ²⁸ y luego me quita mis sueños.” mientras sigue golpeando el guacal y un sonido grave nos asegura la fatalidad de cada golpe. En el último golpe que hace la madre muere, pero el gallo revive. Dionisio cae al suelo y en lo que parece un sueño por medio de planos que se superponen lo vemos ganando partidas de gallos, con dinero, feliz y besando a La Caponera.

La muerte de la madre en montaje paralelo con la resurrección del gallo nos produce la sensación de que una cosa es causante de la otra. La escena en la mayoría de las versiones se intercala a la de Dionisio golpeando con una piedra el guacal. Los golpes, que suenan como truenos, mantendrán despierto al gallo, pero su madre morirá, y este hecho le mostrará a Dionisio su propia miseria y la del pueblo donde vive. La muerte es un punto de giro para el personaje, a quien de ahí en adelante le pesa no poder enterrarla decentemente por no tener el dinero suficiente, tanto que tendrá que hacerlo en un petate. Luego de este hecho se vestirá casi siempre de negro por este luto, y se concentrará en entrar al mundo de las ferias para ganar dinero y status.

En la primera adaptación *EGO* (1964) sucede de manera un poco diferente. La madre muere en las primeras escenas de la película, sin que siquiera la conozcamos. Dionisio (interpretado por Ignacio López Tarso) entra a la casa luego del pregoneo de la escena inicial, y como es un buen muchacho le dice a la madre: “¿sabe qué? voy a tener mucho que hacer en las ferias (...) ahora sí nos llegó la hora de despacharnos con la cuchara grande... ¿no me oyó madre?” Ella yace muerta en la cama. Al no tener el dinero para enterrarla, la carga por el pueblo en la espalda en un petate, y justo ahí es que observa a La Caponera (Lucha Villa) cantar en la plaza; el gesto es terrorífico cuando uno piensa en el cadáver. Consigue el gallo moribundo luego de enterrarla sin cajón.

²⁸ En *LC* (1986) el padre de Dionisio está desaparecido hace muchos años y su madre lo sigue buscando. Imagen que remite a la situación social de desplazamiento provocada por el conflicto armado en Colombia.

Pasa toda una noche reviviendo al gallo y este vuelve a moverse en el amanecer. Dioniso dice gritando: “Por el pico te entra y te sale el aire de la resurrección”. La insistencia en la resurrección recuerda la característica moral de lo melodramático como “el repositorio de los restos fragmentados y desacralizados del mito sagrado” (Brooks, 1984 5) ²⁹, lugar donde es posible leer el ímpetu religioso de nuestras sociedades latinoamericanas.

Luego sale Dionisio de casa y alza al gallo mientras suena música ranchera triunfante y grita: “Silencio señores. Mi gallito ya salió del huevo y no habrá quien se le pare enfrente en la feria de San Juan del Río”. El gesto parece infantil, como quien presume su juguete nuevo al pueblo. Su casa es retratada con la grandiosidad de los paisajes del cinefotógrafo Gabriel Figueroa, montañas al fondo con el cielo despejado, magueyes en primer término, y una casa de piedras presta a la fotografía, limpia y ordenada (Ver figura 2).



Figura 2. Fotogramas *El gallo de oro* (1964) 17:45 min – 19:00 min

Notemos entonces que en los dos casos el hecho de observar a la madre muerta o moribunda es lo que lleva al personaje a la acción de revivir el gallo, de hacer la magia, de conseguir una oportunidad.

²⁹ Para Peter Brooks, guiado por la teoría freudiana aplicada a la literatura, lee la moralidad oculta de lo melodramático como un espacio que se oculta, que reprime. Dice Brooks: “The moral occult is not a metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnants of sacred myth. It bears comparison to unconscious mind, for it is a sphere of being where our most basic desires and interdictions lie.” (Brooks, 1984)

Mientras de otro lado de la balanza, en la modalidad trágica, es la acción lo que lleva al personaje a su desgracia. La acción del héroe trágico no nace del detonante (por utilizar los términos del *Storytelling*³⁰), sino de la misma naturaleza del personaje, quien conecta para sí mismo la muerte de su madre con la resurrección del gallo. Dionisio como héroe trágico es llevado a las circunstancias por su naturaleza (que, en la modernidad, de manera lamentable, es análoga a su clase social y status).

En *EGO* (1981) en medio de una casa decorada con pocos elementos, solamente un altar religioso, las dos camas y algunos trastes para cocinar, se encuentra la madre, en cama y adolorida, le dice antes de morir: “Con suerte me muerdo yo antes de ese maldito gallo (...) Nos estamos muriendo de hambre y usted no tiene ojos sino pa’ él.” Sin hacerle caso, Dionisio sigue comportándose con el gallo como un niño con un juguete nuevo, tanto que cuando revive grita: “Mamá, mamá, el gallo está vivo, el gallo está...”, pero al entrar a casa y darse cuenta de la muerte de su madre se inunda con pena. Situación que sucede igual al final del relato cuando, de manera circular, pierde todo lo que tiene y muere La Caponera de la misma manera, siendo ignorada mientras que los hombres juegan (Ver figura 3).



Figura 3. Algunos fotogramas de *El gallo de oro* (1981)

³⁰ El *Storytelling* como la teoría narrativa que usan los manuales de guion norteamericanos en un intento por industrializar la escritura. El detonante así puede ser leído como “un incidente que altera radicalmente el balance de la vida del protagonista” (McKee 1997, 189). Uno puede trazar muy fácilmente la relación entre los manuales de guion y la teoría de Joseph Campbell en su libro clásico *El héroe de las mil caras*, donde asegura que todo mito, y en la mayoría de las culturas tiene la estructura del viaje del héroe, una historia de redención en tres actos. (Campbell 2006)

En *EIF* (1986) Dionisio parece buscar de una u otra manera esta ruptura con su madre, símbolo de la tradición y la religión. Sucede cuando la madre agoniza mientras Dionisio, vestido de ropas humildes, todas derruidas por lo sucio, realiza afuera de su casa el golpeteo al guacal. A causa del dolor ella se tambalea dentro de la casa y, antes de terminar en el piso, hace caer una figura de Santo Niño de Atocha con un vistoso traje azul que tenían en un altar. Apenas ella muere, la cabeza de la figura rueda por el piso sucio de la casa de adobe. En la mañana, cuando ya revivió el gallo, Dionisio pasa por el lado del cuerpo de su madre sin ponerle atención en busca de comida para el gallo, y vemos de nuevo la cabeza de la figura del Santo Niño. La insistencia de mostrar dos veces en la secuencia el plano de la cabeza rota del niño dios es símbolo de una tradición que se rompe, que se deja en el barro. Secuencia que muestra el juego de simbolismos presentes en el estilo de Ripstein y Garciadiego (Paranaguá 1997) (Ver figura 4).



Figura 4. Fotogramas de *El Imperio de la Fortuna* (1985) min. 15:00 – 19:00

Dionisio vuelve a entrar a su casa, y al percatarse de su madre, se le acerca y la alza en brazos. Como en la imagen de la piedad, pero al revés, el hijo mantiene al cuerpo de su madre y le limpia la cara mientras dice: “Ya te moriste má. Mi mamacita ya emprendiste el camino. Qué le voy a hacer. No te apures mi viejita ya te me muriste”. Este lamento sucede, en comparación a otras versiones, con cierto estoicismo y poca expresividad. Dionisio acepta así el destino de su madre. Intenta luego pedir prestado dinero a la gente del pueblo, pero solo recibe burlas y desprecios. Así describe Rulfo este momento:

Pero por ese tiempo murió su madre. Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del “ala tuerta”, como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras este iba vive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enferma de miseria. (...) Y Dionisio Pinzón tuvo que ajuejar el entierro sin tener con que comprar un cajón para enterrarla. Tal vez fue cuando odió a San Miguel del Milagro. No solo porque nadie le tendió la mano, sino porque hasta se burlaron de él. (...) Se recostó en una piedra después de su fatigoso recorrido y allí, la cara endurecida y con gesto rencoroso, se juró a si mismo que jamás él, ni ninguno de los suyos, volvería a pasar hambres (Rulfo 2019, 25-26).

Dionisio-héroe no tiene la culpa cristiana, de hecho, se aleja de ella y su resentimiento se convierte en ambición por dinero y poder donde “ninguno de los suyos, volvería a pasar hambres”. Ya sabemos que al final no se cumple su deseo, y es su naturaleza, aquello que no puede abandonar, lo que lo aleja de hacer bien a su familia. Aunque Dionisio intente escapar de su destino, hay una falsa disyuntiva. En apariencia el héroe toma una decisión sin saber que no tiene elección. Es inevitable pensar en este sentido en la tragedia griega y sus interpretaciones modernas (estructuralismo, psicoanálisis, filología) que han construido a lo trágico como modalidad. Así, en una entrevista Rulfo responde ante la pregunta,

P: ¿Cree usted que se puede hablar de un complejo de Edipo en el protagonista de su novela [Pedro Páramo]?

Rulfo: Sí, efectivamente. Ese complejo es obvio en mi personaje y en gran sector del pueblo mexicano. No tienen ustedes que más que fijarse en la religiosidad de las clases bajas, en

ese culto fantástico y desproporcionado que le rinden a la Virgen de Guadalupe. La Virgen de Guadalupe no vino más que a sustituir, a disfrazar, por decirlo de algún modo, a una antigua deidad azteca: La reina de las flores. Ese atavismo maternal es el que yo he intentado expresar en mi novela y en algunos de mis cuentos (Rulfo 2018, 60)

Junto a esta respuesta de Rulfo se puede situar dentro de las ideas del psicoanálisis que influyeron en la crítica cultural y la narrativa de la época donde Rulfo produjo su obra; cómo algunos temas de la teoría freudiana han permeado la narrativa latinoamericana que se pregunta por el duelo (que en la guerra se convierte en un proceso comunitario), en relación con los mitos y la tragedia. Tendencias que se pueden trazar en literaturas del boom latinoamericano, como las del “realismo mágico” (a veces llamado macondismo) de las cuales muchas veces incluyen a Rulfo por cercanía con los autores o por ser figura paterna.³¹

De esta manera, Roger Bartra piensa la narrativa de Rulfo como parte de los autores que construyen a “lo mexicano” por medio de la melancolía y la pérdida de un edén primigenio que fue arrebatado por la violencia colonial. En su crítica a esta búsqueda identitaria Bartra menciona: “La obra de Juan Rulfo es sin duda la que mejor revela y describe este estado primigenio de felicidad aplastada”, (Bartra 2014, 32), y cómo “la idea de que existe un único sujeto de la historia nacional —“el mexicano”— es una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica —“lo mexicano”—, forma parte igualmente de los procesos centrales de legitimación política del Estado moderno. La definición de “el mexicano” es más bien una descripción de la forma como es dominado y, sobre todo, de la manera en que es legitimada esa explotación” (Bartra 2014, 16).

³¹ Las relaciones que tejen entre García Márquez y Rulfo son bastantes, sobre todo por la incorporación del estilo de Faulkner a su narrativa, y la creación de un pueblo ficticio en sus novelas. García Márquez contaría cómo Carlos Fuentes le regaló Pedro Páramo y él se lo leyó varias veces en una noche, pero también en relación con *El gallo de oro*. Mino escribe: “García Márquez era aficionado a las peleas de gallos tan populares en Colombia como en México, y había hecho del tema uno de los elementos centrales de su segunda novela, *El coronel no tiene quien le escriba* (1957). De tal forma, al escribir este guion [*El gallo de oro* (1964)] estableció un rico diálogo con la obra de Rulfo que reforzó, en la propia, la idea de sino trágico de los palenques.” (Mino 2020, 227)

“El atavismo maternal” de Rulfo, “la soledad” de Octavio Paz, o “el complejo de inferioridad” de Samuel Ramos, entre otros (Bartra 2013) son ejemplos de cómo la crítica a las consecuencias de la violencia son también críticas al macho como significante cultural. Tal como Monsiváis menciona: “el machismo que conocemos es un invento cultural, un primer producto de la "freudianización" del país. Los primeros investigadores de lo mexicano como categoría aislable y analizable en su perfecta inmovilidad han leído a Freud, Jung, Adler y desde mediados de los treinta los adaptan como pueden. El Mexicano tiene complejo de inferioridad. El Mexicano es macho. El Mexicano es esquizofrénico.” (Monsiváis 1995, 193). De tal manera que el discurso del macho y el machismo se instauró como una tecnología del género que propició los discursos y narraciones sobre la masculinidad en México, aunque estos se fueron construyendo desde la conquista y la colonia (Lipsett-Rivera 2019).

Por otro lado, en la representación de la violencia en el cine, la literatura y la televisión en Colombia se hace visible en cómo la profunda crisis política y “la tendencia de sus habitantes a solucionar de forma violenta muchos de los conflictos sociales han generado una fuerte tendencia a equiparar simbólicamente la identidad de los colombianos y la violencia. Esta relación metafórica produce, entre otras cosas, una esencialización de la identidad nacional para la cual la violencia es inherente a la condición humana colombiana” (Jaramillo 2007, 724). Tanto es significativa esta identificación cultural que la representación de La violencia y el conflicto armado es un tema canónico del cine y la literatura colombiana (Zuluaga, 2013).

Las telenovelas que acá revisamos representan el tema de la violencia al tener personajes en el límite de la legalidad en el mundo de las apuestas, las ferias, y la representación de los mafiosos.³² Por

³² En México “Con la *Ley Federal de Juegos y Sorteos de 1947*, estaban prohibidos los juegos de azar y las apuestas. Respecto a los animales, sólo se permitirían las carreras. A excepción del ajedrez, damas, dominó, dados, boliche, bolos y billar, las demás prácticas eran ilícitas” y también se puede anotar las prácticas ilegales pero comunitarias de las peleas de gallos que recoge Clifford Geertz en su ensayo *Juego profundo. Notas sobre la riña de gallos en Bali* (Hernández Castillo 2021, 116).

supuesto, acá la pregunta es ética. Es decir, de qué manera son representadas estas situaciones límite, y cuáles son los mecanismos de puesta en escena de la violencia, en este caso, entre los hombres del relato. Aunque en Colombia la crítica cultural de la época no haga de manera tan directa la relación entre violencia y machismo, los actores del conflicto por supuesto son reproductores de una idea de masculinidad que busca la dominación territorial y hacerse con su patrimonio.

Es interesante reconocer en *EGO* (1981) y *LC* (1999) esta violencia territorial que se desarrolló de manera exponencial con el narcotráfico y el conflicto armado en esas dos décadas. Martín-Barbero tendría toda la razón al decir: “si la televisión atrae es porque la calle expulsa, es de los miedos que viven los medios” (Martín-Barbero y Rey 1999, 29). En la televisión el debate sobre la representación de la violencia se exagera porque desde sus inicios ha estado cargada de demandas morales y sociales ya que se cree productora de prejuicios, hábitos violentos o centro de desinformación y control social.³³

Dionisio podría bien ser uno de los personajes que, gracias a su sentimiento de inferioridad, ruptura con la tradición, o pérdida dolorosa, se encierra en la soledad de su hacienda junto a sus familiares que somete con su poder y dinero. Recuerda a Pedro Páramo, o los numerosos caciques, patriarcas o gamonales que ordenan la vida familiar, en lo rural y urbano, tanto en México como en Colombia. Figuras llenas de resentimiento y búsqueda desmedida del poder, y hasta puede ser un tipo de prefiguración de la estética-narco.³⁴ Entonces tanto Dionisio-víctima, quien culpa a Dios y el mundo por su sufrimiento, como Dionisio-héroe, quien intenta cambiar su destino sin lograrlo, son dos formas que las modalidades tienen para que una misma historia, y un mismo estereotipo se desarrolle. Luego de que

³³ Para revisar a más profundidad la relación histórica de la moral dominante en la televisión colombiana (Ramírez Bonilla 2017) (Colciencias 1998).

³⁴ En Colombia la narco.cultura ha sido producto de un diverso grupo de relatos que van de la literatura *sicairesca* (historias sobre sicarios) pasan por el cine con figuras como Víctor Gaviria y la televisión con el auge de las telenovelas sobre el narco. (Rincón 2013). Garciadiego hace visible la estética narco con elementos kitsch del vestuario de Dionisio cuando ya es rico (Garciadiego entrevista con el autor 2020), y en *La Caponera LC* (1986) el auge de la estética de la violencia se evidencia con los numerosos mafiosos que frecuentan los personajes.

muere la madre, Dionisio entra al mundo de las ferias y conoce a Lorenzo Benavides. ¿Cómo se representa este duelo por el honor y el status... esta lucha entre machos?

Lorenzo Benavides: antagonismo o sucesión en la muerte del honor

Lorenzo Benavides es un gallero consolidado, va de feria en feria haciendo trampas y ganando. Es acompañado por Bernarda Cutiño “La Caponera”, quien canta en las ferias y le ayuda a concretar los negocios seduciendo a sus contrincantes. Así sucede con Dionisio en todas las adaptaciones. La Caponera es la que logra cerrar el trato de que Dionisio trabaje para Lorenzo a través de la seducción.

El lugar de Lorenzo en el relato y sus adaptaciones puede ser visto también de dos maneras: En lo melodramático, Lorenzo es antagonista de Dionisio, a quien enfrenta en numerosas ocasiones como obstáculo para conseguir su objetivo, tanto que el final de la historia es la resolución de este enfrentamiento; y en lo trágico es su patrón-padre, porque no solo es figura de autoridad sino también le enseña todo lo que sabe sobre las ferias, los gallos y las cartas. Además, esta diferencia también pasa, en lo melodramático, por ganarle La Caponera a Lorenzo, o en lo trágico, heredarle la posesión de Bernarda Cutiño como arma en este duelo.

Sobre este duelo entre hombres es fácil acordarse de la comedia ranchera con las tensiones que surgen de la diferencia de clases sociales o *status quo* que se resuelven siempre en el deporte con la pelea de gallos, carreras de caballos o peleas cuerpo a cuerpo. Es interesante pensar a Lorenzo como él mismo describe los de su tipo a Dionisio: “Te lo voy a decir. Sé medir a la gente nomás con echarle un vistazo encima. Y tú eres de esos, perdóname que te lo diga, de esos que le sacan el bulto al trabajo rudo... No Pinzón, tú eres como yo. El trabajo no se hizo para nosotros, por eso buscamos una profesión livianita. ¿Y qué mejor que ésta de la jugada, en que esperamos sentados a que nos mantenga la suerte?” (Rulfo 2019, 44).

Lorenzo no es particularmente un hombre honrado, en la versión del honor como honestidad y respetabilidad, o de cierta “bondad” del patrón ranchero tradicional. Su honra viene más de una idea de sí mismo como alguien importante y valiente que defiende sus cosas de los otros, y pelea por lo que desea. Un escena de la película de Gavaldón da cuenta de esta tensión y nos revela cómo la puesta en escena excluye de la ecuación al otro vértice femenino de nuestro triángulo Dionisio-La Caponera-Lorenzo.

En una cantina mexicana, La Caponera, una mujer con vestido blanco estampado con flores, accesorios verdes y rosas canta una ranchera romántica. En la cantina antes había una fiesta, se puede ver gracias a su decoración con papel picado. Es tarde porque no hay muchas personas, algunos se van y otros arreglan el lugar. Imaginen la sensación de frío de la mañana luego de la fiesta que contrasta con el sonido suave de una guitarra que acompaña a la voz ronca de Lucha Villa. Ella se levanta suavemente y se recuesta sobre Lorenzo, quien viste de charro, sombrero de ala grande y traje gris. Embelesado, él la sigue con su mirada altiva y complacida; absorto por la belleza de su canto. Progresivamente, el sonido de la guitarra y la voz es acompañado por el de unos violines que no están en la escena, como si esto fuera un sueño. La canción de amor describe las impresiones de dormir junto a alguien toda la noche; un acto íntimo de deseo por una tierna compañía.

Detrás de ellos aparece un hombre, Dionisio, vestido de charro, pero color negro, irrumpiendo en la mitad de la cantina y de los dos enamorados. Lorenzo gira su mirada hacia él ignorando ahora el canto de La Caponera. En sus ojos la realización de una amenaza, de un intruso. Dionisio recorre la cantina y sube al segundo piso. Algo cambia en el ambiente junto con este recorrido; por un momento solo vemos a los dos hombres, uno de espaldas y otro de frente, en la mitad está La Caponera, pero en un momento no la vemos cantar porque se interpone el sombrero de ala grande de Lorenzo. Sus miradas se cruzan y pareciera que una guerra da inicio. Desde el segundo piso Dionisio amenaza con los ojos y una

expresión burlona mientras acaricia suavemente a su gallo de pelea. Este gesto impresiona con repulsión y desagrado a Lorenzo porque más allá de las peleas de gallos que le ganó antes, el gesto es un ataque a su posesión más preciada: La Caponera.

Mientras los dos hombres sostienen la guerra de miradas, La Caponera sigue su canto. Aunque parece telón de fondo es el centro de esta disputa, formando un cruce de miradas: Mientras ellos se observan, ella mira hacia al frente, sus gestos no reaccionan a que Lorenzo no la observe, y sigue concentrada en su interpretación. Sus bordes se difuminan levemente como cuando entrecerramos los ojos, y atrás de ella todo está borroso, es decir, sólo está ella y canta:

*Yo me volví a meter entre tus brazos,
tú me querías decir no sé qué cosas,
pero callé tu boca con mis besos
y así pasaron muchas, muchas horas.*

¿A quién canta La Caponera este sueño de amor? En su mirada vemos cómo imagina una situación diferente, quizás está en la espera de que termine la guerra de los hombres, o sueña con otro amor imaginado. Cuando ella canta, sueña pasando *muchas, muchas horas*, lo que le provoca en su verso final una leve sonrisa. El contraste es evidente porque, aunque los tiene al frente, Lorenzo y todos los hombres a su alrededor están preocupados por defender sus territorios y posesiones. No se permiten este ensueño que ella ofrece. Lo que La Caponera desea queda a la deriva, su canto deambula por ahí, pero sin tener quién la escuche realmente. Mientras nosotros miramos a los ojos de La Caponera, los hombres se ven entre ellos. Su imagen cuasi onírica revela no solo el talento de Lucha Villa sino también el mecanismo de exclusión narrativo a su personaje. Ella no se involucra sino para ser el tercer

vínculo del triángulo y es utilizada en toda la narración como mediadora de la suerte para que los hombres ganen sus duelos. Su exclusión del drama es metonimia de la suerte, motivo que da poder y guía a los personajes masculinos a enfrentarse (Véase figura 5).



Figura 5. Fotogramas de *El gallo de oro* (1964) min. 44:30 – 44:49

En *LC* (1999) sucede de manera similar, pero con los tiempos alargados de la telenovela. En el primer capítulo, cuando Dionisio ve a La Caponera sucede un *flashback* que nos cuenta que ellos ya se habían conocido de pequeños. La Caponera en la telenovela es de ascendencia gitana y recorría un día el pueblo con su familia. Ser gitana, además de explicar su nomadismo, advierte su magia y facilidad para la suerte.³⁵

En el *flashback*, la madre de La Caponera le dice: “ese niño tiene ojos que te encierran, no te acerques a él”. La escena tiene un tono onírico evidente gracias a un filtro sonoro que aumenta la reverberación, donde vemos que los personajes están predestinados a encontrarse. Cuando lo hacen en el capítulo dos es como un flechazo de amor que se sostiene toda la historia. Una suerte de conexión de la que nunca podrán separarse. El transcurso de la telenovela será la excusa para ponerles obstáculos.

En un primer momento, el obstáculo es el manager de La Caponera, un ludópata que no hace más que causarle problemas, pero luego será su relación con otros hombres, todos en el mundo de las

³⁵ En Colombia hubo inmigración de gitanos desde la Colonia. Se calcula que hoy en día hay aproximadamente 8000 personas a lo largo del país. (Marsh 2021)

apuestas y la criminalidad. El más importante de ellos es Lorenzo Benavides, otro gallero de la región, quien empezará una relación fuerte con La Caponera. Sin embargo, Dioniso le gana el amor de ella a Lorenzo en la mitad de la telenovela y los dos se casan, pero el matrimonio no es el final de sus problemas. Primero por la insistencia de Lorenzo Benavides en ponerles problemas, y segundo, porque son numerosas las escenas donde Dioniso por su ludopatía (causada en gran parte por sentirse “menos hombre” al no tener el dinero suficiente), mantiene encerrada a La Caponera, con situaciones problemáticas como perder todo su patrimonio con uno u otro mafioso que llega al pueblo.

Esto se alarga por más de cien capítulos, por lo que es interesante pensar en cómo la televisión transforma la noción del tiempo y el espacio, donde el flujo constante de imágenes: la pantalla encendida en el espacio doméstico, la simultaneidad del zapping, y lo instantáneo de la toma directa protagonizaron sin duda un cambio en nuestra percepción, un nuevo modo de “estar juntos” y conectados en las ciudades. Espacio que en Latinoamérica se fue consolidando por medio de la telenovela que “tiene la propiedad de revelar la cartografía de los sentimientos tanto como las tensiones de lo social, las propiedades de la imaginación cultural como las aspiraciones secretas y explícitas de la gente que la sigue con fervor. Contribuye a crear -como escribe de ella Cabrera Infante- los «cielos imaginarios» de nuestros días.” (Martin-Barbero y Rey 1999, 144)

En *LC* (1999) también se hace evidente la necesidad de La Caponera por hacerse de hombres para navegar en medio del mundo de los gallos y las ferias, para hacer los tratos de conciertos y tener un lugar como artista popular. También es muestra de cómo los hombres la apartan de lo que ella quiere: cantar. Así, uno de los mayores obstáculos para la armonía entre Dioniso y La Caponera es la carrera musical de ella y el deseo de Dioniso por tenerla cerca para ganar sus partidas, unido a los prejuicios por ser artista y a la vez madre de La Pinzona. Es de nuevo una lucha entre el deber y el querer, tema característico del melodrama.

El punto de quiebre en la relación entre Lorenzo y Dionisio es la hacienda (o mansión) que Dionisio le gana a Lorenzo en una partida. En la versión de Gavaldón, Dionisio gana en nombre de Lorenzo a otro personaje que introdujeron, el cual no estaba en el relato de Rulfo: Esculapio Virgen, un paterfamilias que pierde todo su patrimonio cuando Lorenzo juega contra él con la suerte de La Caponera en su poder. La película de Gavaldón hace una proyección en donde la función de Dionisio en el relato va hacia Lorenzo en el sentido de convertirlo en el antagonista, lugar de la maldad, espejo de todo lo que el protagonista podría ser, pero, por su virtud, logra no convertirse. El relato melodramático al ponerlos como iguales suspende las diferencias de clase y status social, aunque luego vuelva a nivelarlas, creando un espacio otro de unidad social.³⁶

En los últimos capítulos de *LC* (1999) sucede que Dionisio Pinzón se libera de su ludopatía al dejar que Lorenzo Benavides vuelva a ganarle la mansión, aunque tuviera la suerte de su lado, a La Caponera. Al superar su ludopatía, que lo guiaba a problemas en toda la telenovela, permite que La Caponera vuelva totalmente a su vida como artista de ferias. El final es muy feliz y optimista en este sentido.

Del otro lado de la balanza, en la modalidad trágica, *El imperio de la fortuna* (1986) y *El gallo de oro* (1981), siguiendo más cerca la novela corta de Rulfo, pone el acento en la relación de Lorenzo y Dionisio como de padre e hijo, y a La Caponera y la hacienda como una herencia que Dionisio gana. En *EIF* (1986), a la mitad de la trama, Dionisio se encuentra en una cantina con La Caponera, quien había dejado a Lorenzo para volver al ruedo de los palenques. La Caponera le coquetea y terminan yendo a “tomarse unos tragos” en la bodega. Aunque está llena de cosas arrumadas, el color azul de la iluminación y un colchón puesto en el piso construyen una especie de ambiente íntimo. Rápidamente, La

³⁶ Recuerda al influyente estudio de Mijaíl Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media donde dice: “durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia. El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva.” (Bajtín 2003, 8)

Caponera se quita su vestido, se le acerca a Dionisio, y empieza a quitarle los pantalones dejándolo anonadado. Probablemente nunca había estado con una mujer así por su actitud sorprendida, además, tiene el gesto de cubrirse con pena su mano engarrotada, le da pena su incapacidad. La Caponera nota este gesto y le dice que no le importa, metiéndole la lengua en los dedos.

Se acuestan en el colchón; besos y orgasmos suceden en pantalla. “Ay sí Dionisio, ay, me estoy viniendo”, le dice La Caponera. Al final de la secuencia, después del acto sexual, se les ve tranquilos imaginando una nueva vida juntos con la cámara moviéndose lentamente hacia ellos. Dionisio le dice que de ahora en adelante palenqueará junto a él, que además ella le da suerte, así que nunca la dejará irse. Un anuncio de lo que vendrá para La Caponera. La expresión libre de su deseo por vivir una vida sin represiones la llevará al encierro. La secuencia sucede casi toda en planos generales lo que hace que crezca progresivamente una especie de contemplación, en vez de la excitación, al ver los dos personajes teniendo sexo (Ver figura 6).



Figura 6 Fotogramas de *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1985) min 1:12:10 -1:17:26

Años pasan después que La Caponera abandonará a Lorenzo y empezará a andar con Dionisio, vuelven a visitarlo ya en compañía de su hija “La Pinzona”. El espacio es oscuro y de construcción colonial. Tiene una serie de reproducciones de estatuas griegas arrumadas por ahí. Era antes una escuela y había sido abandonada. Los dos machos terminan jugando cartas toda la noche mientras La Caponera

atrás de ellos se aburre, “casa de encierro, olor a polvo” dice con desgano mirando la ventana. Cuando ella intenta salir, Dionisio no la deja. Gracias a su suerte le está ganando a Lorenzo, quien en un momento apuesta su casa. Lorenzo, al ver que perdió, intercambia estas palabras:

Lorenzo: La casa es tuya...

Dionisio: Como va a usted creer Don Lorenzo, si nomás era pura diversión, pa’ pasar el rato. Si quiere le doy la revancha pa’ que vea.

Lorenzo: Si la pierdes, pendejo, con qué vas a pagar. Acuérdate que las deudas de un juego no se le perdonan ni a un **padre**.

Dionisio: Pero si todo era pura diversión para pasar el rato, tanto tiempo sin vernos, además recuerde que yo le debo todo a usted.

Lorenzo: (*gritando*) ¿A mí? ¿Deberme a mí? A mí no me debes nada (*Se acerca a La Caponera*) Tú y ella lo saben muy bien, cabrón. Todo se lo debes a esta pinche bruja. (*Le da una cachetada*) Quédense con su casa, con su talismán y su pinche casa. Hijos de la chingada. (*Sale de la escena molesto y rompe una estatua*) Otra más, a mí no me debes nada, se lo debes a esa puta.

La Caponera: (*sobándose el cachete*) ¿pues qué paso?

Lorenzo: (*Con un gesto burlón*) Pues qué ira a pasar, si serás pendeja, la casa es nuestra y aquí nos quedamos.

La línea de sucesión se hace evidente en estas palabras, y a diferencia de la película de Gavaldón (1964) y la telenovela *LC* (1999) donde los estructura como antagonistas, o sea iguales, en este caso Lorenzo es mucho más viejo, ya anda en silla de ruedas. Dionisio ya no es pobre y aunque se haga el inocente en la escena, sabe que va a ganar gracias a la magia de *La Caponera*. De nuevo en medio de los dos machos sucede la exclusión de ella del conflicto narrativo.

En la telenovela *EGO* (1981) Dionisio también lo aprende todo de Lorenzo, tanto los gallos como las cartas. Después de discutir fuerte con Lorenzo, *La Caponera* lo deja y, tiempo después, empieza una relación con Dionisio porque piensa que con él va a tener siempre libertad de ir a las ferias.

Tal como Rulfo escribe:

Ella no quería matrimonio; pero algo en el fondo le decía que aquel hombre no era como los demás, y movida por la conveniencia de asociarse con alguien, sobre todo con un fulano como Dionisio Pinzón, lleno de codicia y del que estaba segura seguiría rodando como ella mientras le

alletearan las alas al último de sus gallos, estuvo de acuerdo en casarse, pues así al menos tendría en quien apoyar su solitaria vida. Pueblos, ciudades, rancherías, todo lo recorrieron. Ella por su propio gusto. Él impulsado por la ambición; por un afán ilimitado de acumular riqueza. (Rulfo 2019, 57)

La telenovela *EGO (1981)* sigue el relato de Rulfo y apenas ella tiene a su hija, Dionisio le restringe ir a cualquier lugar. La tensión llega a tanto que al querer irse de casa es cacheteada por Dionisio. De aquí la situación de ella no mejorará, y se mantendrá en encierro, bebiendo y desmejorando de salud. Lorenzo no vuelve a aparecer en escena sino para quejarse de haberla dejado ir y se convierte en un personaje decorativo de la trama, mientras Dionisio sigue jugando a las cartas convirtiéndose en el hombre avaro que la lleva hasta su muerte.

Muestra de cómo la ambición de Dionisio destruye a La Caponera la vemos en *EGO (1981)* cuando en medio de sus juegos, ya cansada de solo tomar alcohol y quedarse aburrida en la sala, ella se tambalea y llega a su cuarto mientras suena música (el prelude de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner). En un plano subjetivo, luego de tambalearse por la casa, vemos cómo cae en cama. Dionisio pierde en la otra habitación y se extraña de su falta de suerte. Voltea a ver a la esquina y al no encontrar a La Caponera se disculpa con los otros hombres y se dirige al cuarto. La despierta. Lo que lleva a este dialogo que demuestra el tono teatral de esta adaptación y el estilo de su adaptador Julio Jimenez:

La Caponera: Déjame descansar por lo que quieras. Estoy cansada. Déjame dormir.

Dionisio: Bernarda, es necesario que te levantes, está ocurriendo algo grave.

La Caponera: ¿Algo grave? ¿Acaso es nuestra hija?

Dionisio: No, no se trata de nuestra hija, ni mucho menos. Es el juego, estoy perdiendo, y te necesito para recuperar.

La Caponera: ¿Me estás hablando en serio?

Dionisio: Desde luego que estoy hablando en serio, vamos a la sala o te llevo a rastras.

La Caponera en este punto se recuesta en el final de la cama de madera. Se le ve con los labios secos y maquillaje de palidez. Le grita a Dionisio con los ojos cerrados.³⁷ Sigue la escena.

La Caponera: ¡¿Qué pretendes Dionisio Pinzón?! Ya es suficiente que me tengas aquí encerrada en esta casa, y también me quieres tener junto a tu lado en las largas jornadas de juego.

Dionisio: Bernarda, es necesario. Tú me traes la buena suerte.

La Caponera: ¿Cuál suerte? ¿Acaso soy para ti como un amuleto, o como un objeto que quitas y pones a tu conveniencia? (*Gritando*) Pues estás muy equivocado, soy un ser humano que merezco respeto. Soy una persona.

Dionisio: (*Tapándole la boca*) Baja la voz. ¿Quieres que todos se enteren de nuestras discusiones?

La Caponera: No valgo en la sala, me aburro mirando a ese grupo de hombres que parecen entes. Me quitan la pasión por el juego

Dionisio: Bernarda, ya estás. Cuando yo estoy jugando te necesito a mi lado. Al menos en un lugar donde yo presienta tu presencia, no importa que estés sola, pero te necesito en la sala. Aunque te aburras, cuando no tengas conque hablar, venerando tu pasado, maldiciendo tu presente. Pero te necesito ahí. ¿Lo entiendes? Te necesito ahí porque lo quiero. ¡Te necesito!

La escena demuestra el rico juego de elementos audiovisuales que eran comunes en los programas de la *época dorada de la televisión colombiana* (en nuestro caso, el plano subjetivo, las composiciones con dos niveles de información, la música de Wagner, la iluminación en claro-oscuro). Además de contar con un montaje entre los planos que acentuaba el dramatismo de la historia (Ver figura 7). Por otro lado, *el efecto trágico*, como lo vimos en esta escena, presenta una situación límite de la naturaleza humana. No son las formas racionales de comportarse. El héroe trágico cae hasta lo más profundo de su perversión o inseguridad. Esta modalidad es utilizada por la telenovela no solo para el aflore de las emociones, que a la manera de Aristóteles: la piedad y el miedo producen la *catarsis* (como purificación del espectador), sino como lo observa Raymond Williams cuando escribe sobre el modo trágico moderno y su profunda relación con lo revolucionario: “La acción trágica, en su sentido más

³⁷ Es importante notar que la dejadez del personaje contrasta mucho con la imagen pública de Amparo Grisales, quien aparece en público siempre con cierta sensualidad y frescura, y aún hoy en día tiene en sus presentaciones públicas. Es considerada una de las divas más reconocidas del entretenimiento colombiano.

profundo, no es la confirmación del desorden, sino su experiencia, su comprensión y resolución. En nuestro tiempo, esta acción está generalizada y su nombre es revolución. (...) Tenemos que reconocer este sufrimiento como una experiencia cercana e inmediata, y no cubrirla con nombres. Pero seguimos toda la acción: no solo la maldad sino también los hombres que pelean contra ella, no solo la crisis, sino la energía que libera, lo que aprendemos con ello.” (Williams 2016, 108)

¿De cuál revolución estamos hablando con *El gallo de oro*? De la energía que representa La Caponera, su libertad sexual y el deseo de ir por el mundo sin culpas, sin fardos, cantando y disfrutando los placeres de las ferias y de su cuerpo. Garciadiego deja claro esta tragedia cuando nos cuenta: “En esta película sufrí la primera censura de mi vida. Tenía una secuencia en donde está La Caponera con un vibrador, no es una película ginecológica, sólo se oía el ruido del vibrador y ella estaba en el piso en frente de un armario que tenía espejos, acurrucada en el piso masturbándose con el vibrador. Luego veías que Pinzón que estaba observándola desde la superioridad, como diciéndole: “yo te tengo controlada incluso cuando haces el sexo sola”. A mí me gustaba la escena, para mí era necesaria, pero era el 85 y probablemente era mucho para la época.” (Garciadiego, entrevista con el autor 2020). Lorenzo, por el contrario, representa siempre la ley, la autoridad o la maldad que Dionisio enfrenta de una manera u otra, sin ganarle realmente en ningún caso.



Figura 7. Fotogramas de *El gallo de oro* (1981) parte 3 4:00min – 5:00min

Bernarda Cutiño “La Caponera”: el encierro de la vida y la muerte del deseo

La Caponera es sin duda el personaje más enigmático del relato y sus adaptaciones. Al parecer cuenta con un poder y fuerza mágicos que da suerte a lo que le apuesta, y aquello le trae su propia desgracia. Magia y seducción que la envuelven en relaciones de poder donde su voz es acallada y atrapada (de manera literal cuando a causa del alcohol y el cansancio, su voz se quiebra y no canta como antes). El lugar de La Caponera en el relato puede ser visto, en lo melodramático, como una estrella, es decir el lugar de una celebridad musical, y en lo trágico como una madre, que funciona de espejo con la muerte de la madre de Dionisio al principio. En las dos modalidades sucede que La Caponera se convierte en un fetiche, es decir, lo que hacen los machos es desplazar a la mujer y convertirlo en un objeto que satisface, pero no tiene agencia propia, en la imagen de una cantante celebre o un talismán de la suerte.³⁸ Revisemos brevemente algunos elementos culturales y secuencias de las adaptaciones que dan cuenta de este punto.

El encierro de La Caponera es la verdadera tragedia de este relato, porque su potencia liberadora es acallada. Lucha Villa le grita a Lorenzo en *EGO* (1964): “Si no estoy triste, estoy más aburrida que no es lo mismo. Estoy muriendo aquí, lejos del sol y la luz del día. Sorbiendo humo y peste de hombre. Yo quiero al mundo por casa”. El encierro recuerda a las numerosas historias terribles de familias encerradas por machos en películas de Ripstein como la Manuela y la Japonesa en *El lugar sin límites* (1978), la familia secuestrada en *El Castillo de la pureza* (1972), o la historia de Susana San Juan en *Pedro Páramo*, vuelta demente por el encierro y la melancolía.

La problemática de la casa como lugar de encierro de la potencia femenina, la obligación familiar que las deja con la locura y la histeria, recuerda también a las reivindicaciones feministas en México a lo

³⁸ Según Slavo Zizek: “el fetichismo representa un desplazamiento (las relaciones entre los seres humanos se han desplazado a las relaciones entre las cosas; el interés sexual del sujeto se ha desplazado del objeto sexual «normal» a su sustituto)”, que además es mediado por el mercado como productor del deseo (Zizek 1999, 112)

largo del siglo XX sobre el lugar de la mujer fuera del ámbito hogareño; las presiones económicas, políticas y culturales que la llevan a estar encerrada, a ser una idea creada por unos hombres. Debates que cuestionaron el lugar público y político de la mujer en la sociedad.

Sin embargo, algo diferente sucede en la versión de Gavaldón (1964) y en *LC* (1999), donde ella se escapa, logra salir del encierro y vuelve a la vida pública. En *EGO* (1964), luego de que La Caponera estuviera encerrada por Lorenzo en la Hacienda de Santa Gertrudis, se escapa a las ferias. En escenas anteriores, Dionisio había abandonado la hacienda (recordemos que Lorenzo toma el lugar de Dionisio en la versión de Gavaldón) cuando, después de haber tenido sexo con La Caponera, y gracias a una fuerte discusión entre ella y Lorenzo, se da cuenta que ese no es lugar para él, que nunca va a poder estar con ella de la manera que él desea. Con cierto estoicismo y entereza se marcha de la hacienda sin mirar atrás.

Lorenzo pierde todo en una última jugada de mano con Esculapio Virgen porque La Caponera se ha escapado de la hacienda. En la siguiente escena, la vemos cantando renovada en el palenque, como si nada hubiera pasado. Canta largo y tendido como lo permite y alienta el cine ranchero. Es una muestra de folclor y fantasía, donde Lucha Villa demuestra todos sus dotes como cantante bravía. Eso hace que algunos digan que Gavaldón hacía más una película sobre ella que sobre Dionisio (Ayala Blanco 1991). Pasa de manera similar en *La Caponera* (1999), cuyo nombre deja claro en quién se pone la atención principal del relato.

La escena final de la lucha entre Dionisio y Lorenzo sucede mientras que La Caponera está siempre en medio del redondel. Vemos todo el recorrido de la pelea como un partido más. La versión de Gavaldón sigue, en este sentido, de cerca las convenciones de las comedias rancheras, donde la descripción del juego, el combate, el baile o las coplas sucede como un espectáculo público que la sala

de cine observa.³⁹ Al final muere el gallo y con él La Caponera se va. Lorenzo sale victorioso del redondel y la película termina con Dionisio llevando el cajón donde por fin podrá enterrar a su madre, mientras Lucha Villa canta de nuevo en la carreta donde la vimos por primera vez.

La imagen de Lucha Villa ⁴⁰ no muere, por supuesto, se mantiene en los espectadores por medio de su música. El filme de Gavaldón significará la consolidación de la imagen de Lucha Villa como cantora bravía. Tal como lo menciona Edgar Morin, "La estrella no es solamente una actriz. Sus personajes no son solamente sus personajes. Los personajes del film contaminan las estrellas. De manera la estrella misma contamina sus personajes" (Morin 1972, 31).⁴¹ La relación de lo discográfico con la industria cinematográfica en México tiene una historia larga e intensa, que convive con la consolidación de la época de oro como una matriz cultural transnacional ⁴² por el impacto en la mayoría de los países de Latinoamérica.

Por supuesto, vender el soundtrack de un film o programa de televisión como subproducto no es en sí mismo algo melodramático (aunque la concepción más tradicional del melodrama es drama con música) sino que es interesante pensar cómo lo melodramático está entrelazado desde su esencia con la comunicación de masas, tanto que pretende siempre seguir vendiendo, y lucrar con cada elemento de la historia hasta donde más se pueda. Aquellos críticos de ese modelo comercial, como lo sería Ripstein y Garciadiego, nunca tendrían a una Caponera cantante de ese estilo.

³⁹ Algunos ejemplos de estos espectáculos públicos serían las secuencias de pelea de gallos en *Alla en el Rancho grande*, el combate de cartas en *Ay Jalisco no te rajes* (Joselito Rodríguez, 1941) o el duelo de coplas en *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1953)

⁴⁰ Escribe Monsiváis: "El triunfo de José Alfredo [Jimenez] lo es también de sus intérpretes declarados: Pedro Infante, Lola Beltrán, Miguel Mejía, Lucha Villa. A ellos les correspondió el deterioro, el desgaste irrecuperable de una tradición campirana, de un entendimiento de folclor y de la tipicidad que ufanaba" (Monsiváis 2005, 94).

⁴¹ Véanse también los estudios sobre las celebridades (Dyer 2013).

⁴² Pensar en la región latinoamericana como una *matriz cultural transnacional* permite "encuadrar conjuntamente las experiencias y hábitos que involucraron de forma concreta a personas de las diferentes nacionalidades y los relatos filmicos que manifiestan situaciones de tránsito, movilidad y flexibilidad de las fronteras políticas, culturales y estéticas." (Higbee y Lim 2010 en Lunish, Aisemberg y Cuarterolo 2017).

En Colombia, particularmente, el cine mexicano de la época de oro tuvo mucha relevancia. La producción cinematográfica local de los años 40 venía precedida de unos pocos intentos exitosos en la época silente, pero luego con la llegada del sonido no podía competir en calidad con la producción extranjera, sobre todo la estadounidense y la mexicana (Martínez Pardo 1978). Además, Colombia vivía una situación política compleja a causa de La Violencia bipartidista que desde los años cuarenta exacerbaba la persecución política y también promueve censura moral y política que restringía mucho los contenidos en la pantalla grande.

Muchas de estas condiciones, además del fuerte apoyo estatal a la producción y distribución en México, permitieron que en Colombia este cine fuera muy popular en la época, y sus imágenes quedaran insertadas en el imaginario colectivo. Sobre todo, las figuras de los charros, las rancheras y personajes como Cantinflas o María Félix fueron figuras que aún hoy el público recuerda con atención y afecto (Chica 2015) (McKee y Castro 2013).

La articulación de las estrellas musicales con el video y el cine tiene un lugar central en la cultura de masas del siglo XX, y las relaciones intermediales de la radio, televisión, teatro y cine perviven en todos los países de maneras similares. Desde Bollywood a Hollywood, y Hong Kong hasta Ciudad de México o Bogotá, artistas de un medio pasan a otro diversificando su fama y agregándole valor a las obras en las que participan.

En el 2000, mientras se programaba la telenovela, Margarita Rosa de Francisco lanzó un álbum con las canciones de La Caponera. La estrategia ya había funcionado muy bien para el disco que estrenó en *Café con aroma de mujer* (1994), y la anterior telenovela que hizo previa a La Caponera, *La madre* (producida por RCN, 1998). La presencia del álbum de La Caponera se hace muy visible en los espectadores de la época, y la telenovela lograba que la gente comprara sus subproductos, como el caso del álbum (Ver figura 8).



Figura 8. Portadas de los discos de Lucha Villa y Margarita Rosa de Francisco

La música de Rosa de Francisco, aunque con arreglos contemporáneos, eran también rancheras. Sus espectáculos tenían una cualidad brillante, con luces, y un montaje más rápido que recuerda un poco al videoclip, cuyo formato tuvo su auge en los años ochenta. Así es posible conectar la esencia del cine industrial latinoamericano, que significó históricamente la consolidación de un sistema de celebridades, sobre todo musical, con el auge de la televisión como medio masivo que recogió las demandas populares que antes tenía el cine de estudios. En una entrevista, Lizeth Osuna, quien vio de pequeña la telenovela, afirma:

Más allá de la telenovela como tal, yo no me acuerdo nada, me acuerdo de su personaje Margarita, y de cómo era muy empoderador, y era un momento muy íntimo para mi prima y para mí porque siempre la veíamos juntas. Tenemos la misma edad, y en ese momento teníamos como seis años. Todas las tardes, luego de llegar del colegio, sabíamos a qué hora era y veíamos la novela. Sabíamos todo lo que sucedía. Nos disfrazábamos como La Caponera. Incluso ahora lo recordamos y para ella también es muy gracioso. (Osuna en entrevista con el autor, 2020)

Dentro de las entrevistas realizadas al público de las telenovelas, sobre todo quienes eran pequeños, muchos no tienen un recuerdo claro de la trama. Su conexión es más sensorial y musical. La mayoría se disfrazaba como ella, cantaba y hacía shows para ellos mismos. Algunos otros la veían con sus familias en las tardes mientras comían o las veían escondidos buscando ver a Rosa de Francisco bailar. La televisión en ese sentido es más un acompañante, un productor de recuerdos y memorias familiares. Recuerda ese fanatismo documentado por estudios de públicos del cine industrial

latinoamericano con el cine como un lugar especial de los afectos y memorias familiares más allá de las nociones de belleza o calidad artística (Chica 2015) (Kriger 2018).

De manera similar al recuerdo del cine como actividad familiar, el recuerdo de la televisión y su uso social “se nos aparece, también, como un fantasma. (...) embruja la casa. Encanta la casa. No solo permite ver lo remoto, como su nombre lo dice, sino que permite ver lo inaccesible: es la evidencia de la existencia de otro mundo, es una de nuestras experiencias del más allá.” (Sanín 2020). Vemos televisión para ver aquello que está más allá de nuestro mundo, de nuestra casa, y al mismo tiempo, al no salir de ella —al experimentar el encierro— nos enfrentamos a los fantasmas y tradiciones que la acechan, que la interpelan. Esta es la celebración de lo melodramático, en diferencia a otras modalidades como lo trágico o lo cómico. Es aquello que se mantiene y se promueve: La educación sentimental y moral. El espacio para un tipo particular de ilusión. La televisión y su modalidad predilecta, lo melodramático, tiende a terminar sus obras, como lo aclara Brooks,

con el reconocimiento público de donde residen la virtud y la maldad, y la erradicación de una es la recompensa de la otra. (...) con el triunfo de la virtud al final, no hay, como en la comedia, el surgimiento de una nueva sociedad formada alrededor de una pareja joven unida, librada del impedimento que representa el bloqueo de la vieja generación, más bien la antigua sociedad de la inocencia reformada, que ahora ha eliminado la amenaza a su existencia y ha reafirmado sus valores. Tampoco hay, como en la tragedia, una reconciliación con un orden sagrado más grande que el hombre. La expulsión del mal no implica ningún sacrificio y no hay participación comunitaria del cuerpo sagrado. Más bien hay confirmación y restauración. (Brooks 1995, 32)

La Caponera como estrella musical, mito del entretenimiento, implica que Dionisio también siga su vida ahora también como mito, pero como el hombre errante y exiliado. En el último plano de *EGO* (1964) lo vemos saliendo del pueblo caminando con un cajón para enterrar a su madre, tranquilo con sus decisiones, y listo para seguir con una nueva aventura. El relato melodramático abre sus finales para otras historias en otros medios.

En lo trágico pasa diferente. El final no es una celebración sino un lamento comunitario y la resolución sucede como una especie de purificación. Con el efecto trágico, el espectador queda en silencio al darse cuenta de un orden superior que ordena el mundo y la naturaleza humana. Por supuesto, esta concepción no viene de la nada. Han pasado muchos siglos de relecturas sobre la tragedia de la mano de la poética de Aristóteles, que han resignificado de diversas maneras lo trágico (Williams 2016). Una de las confusiones que surgen al pensar en lo trágico en la modernidad es su sobreposición con la noción de realismo. Al ser la historia de Rulfo más cruda, parece más realista también. La tensión entre el realismo y lo trágico lo expresa Paz Alicia Garciadiego: “yo no podría escribirla como la escribió Rulfo, no porque sea mujer, no por el argumento feminista, por dios. Todo *el realismo mágico* está basado en hipérboles y en estereotipos y funcionan muy bien en literatura, pero no funcionan muy bien en la pantalla. La Caponera en el cuento de Rulfo era una mujer de caderas anchurosas, un objeto del deseo, y hasta ahí nada más. Yo sentía que ese personaje yo tenía que darle dimensión, tenía que darle mayor complejidad. Entonces, La Caponera iba a ser muy distinta.” (Garciadiego, entrevista del autor, 2020).

¿De qué manera no funciona el realismo mágico en pantalla, y qué implica que no permita que La Caponera tenga profundidad como personaje? Aunque muchas han sido las críticas hacia los escritores del *boom* latinoamericano con relación a la participación literaria de las mujeres (como el caso de Elena Garro⁴³) Garciadiego hace su comentario sobre el realismo mágico y lo vincula a “la hipérbole” y “el estereotipo” por otras razones. Garciadiego menciona:

El realismo mágico⁴⁴ tiende a manejarse con estereotipos. Remedios la bella es la más bella y los personajes de Rulfo sobre todo en *Pedro Páramo* pues son el rencor vivo, en la literatura funciona

⁴³ Para ver más información la serie documental *Impriman la leyenda* (Cecilia Priego, 2020). recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=pQD4CfH8TLg>

⁴⁴ El realismo mágico (o macondismo) según Erna Von der Walde, “no es un discurso desde las márgenes, ni habla por los que no pueden hablar. Se convierte, más bien, en discurso hegemónico que allana las diferencias, situándolas por fuera del país, en una cultura «otra»”. Son variadas las críticas a este concepto desde la teoría poscolonial. (Von Der Walde 1998)

muy bien, pero cuando los traduces a la pantalla, cuando los trasladas a la pantalla resultan ser muy planos, no hay densidad, entonces humanizar a los personajes. Por ejemplo, la relación de amor que tiene Dionisio con su gallo eso se lo metí yo, que le diga güerito y le platique. Era una gente tan sola y tan carente de afectos incluyendo de su madre que inclusive le da una pata de pollo al gallo y el gallo se la come. Era una persona tan sola que él humaniza a su gallo. Es una relación de amor. (Garcíadiego, entrevista del autor, 2020).

Con el testimonio de Garcíadiego se hace visible la necesidad de diferenciar las posibilidades de los relatos en los distintos medios, pero no reconoce la adaptadora que esos paradigmas de calidad son discursos que han variado a lo largo de los años. Robert Stam sugiere que otra variación del “discurso de la fidelidad” en el debate sobre la adaptación cinematográfica se refiere a tener fidelidad con las posibilidades de cada medio de expresión. “Esta aproximación a la “especificidad del medio” supone que cada medio es inherentemente “bueno para” ciertas cosas y “malo para” otras. Una misma esencia cinematográfica se propone como favorable para ciertas posibilidades estéticas y como inaceptable para otras, como si las normas estéticas específicas estuvieran escritas en el celuloide mismo.” (Stam 2014, 44)

Es indudable pensar que aquellas normas estéticas están guiadas por la popularidad de varias teorías sobre el autor, el realismo y la función social del cine que fueron muy debatidas por lo movimientos cinematográficos de vanguardia desde los años sesenta. Desde Europa, el cine de autor propiciaba la concepción del cine como un lenguaje flexible donde se privilegia la visión personal del director-autor (Astruc 2010). Tanto es la influencia de la teoría del autor que Ripstein diría: “Yo siempre me he tenido que apropiarme a las historias que he adaptado, las tengo que hacer mías porque si no las películas no me salen” (Garcíadiego, entrevista del autor, 2020).⁴⁵ Desde América Latina con movimientos cinematográficos que apuntaban a chocar al espectador con la realidad directa para que

⁴⁵ Así mismo, la teoría del cine de autor influyó bastante a Ripstein y Garcíadiego por la presencia y éxito de Luis Buñuel en la cinematografía mexicana. Dice Ripstein: “Buñuel no me enseñó técnica de cine; en cambio, aprendí de él que las mejores películas posibles son aquellas en las que uno no traicionaba sus más íntimos principios” (Paranaguá 1997, 10)

reflexionara sobre su situación social y política (Solanas y Getino 1969), o evidenciando los juegos de manipulación del espectáculo cinematográfico por medio del distanciamiento brechtiano (romper la cuarta pared) y otros experimentos narrativos y cinematográficos (Rocha 2011) (Ruiz 2000).

Esta serie de rupturas se les conoció como la llegada de la modernidad al cine porque suponían una oposición a cierto “clasicismo” que el cine industrial de la primera mitad del siglo XX convirtió en norma. Un modelo que propicio el cine de géneros, donde se necesita de la repetición de estereotipos o clichés para su comercialización e identificación más rápida con el espectador. Es en este sentido que considero que *lo trágico* tuvo un peso esencial en numerosas vanguardias cinematográficas en Latinoamérica porque permitía reconocer en los estereotipos que habían construido el cine latinoamericano de estudios y luego la televisión un mito fundacional del que teníamos que reflexionar.

Este énfasis en el mito y la tragedia moderna se puede notar en cineastas innovadores como Luis Buñuel; o en ciertas aportaciones del nuevo cine latinoamericano o *Cinema Novo* en Brasil; o en el caso de Colombia el lugar que tuvo el teatro experimental con grupos como El teatro de la Candelaria en Bogotá o El Grupo de Teatro Experimental de Cali, quienes junto a las teorías de teatro contemporáneo (Artaud, Grotowsky, Brook) releían al mito en nuestras historias regionales.⁴⁶ Muchos de los actores y directores que estaban en estos grupos terminarían trabajando en la televisión colombiana, o en la incipiente industria cinematográfica generando un ambiente de intercambios creativos que se ampliarían luego.⁴⁷

Tanto Ripstein con *EIF* (1986) como Julio Jimenez con la telenovela *EGO* (1981), al ser más fieles a la estructura de la novela de Rulfo y alejarse de los tropos de la comedia ranchera, mantienen a

⁴⁶ También propusieron su propia teoría sobre la creación colectiva desarrollada en textos que han sido de mucha influencia para la cinematografía colombiana de esos años (García 1983) (Rizk 1991).

⁴⁷ Sobre estos intercambios se puede dar cuenta en artículos de revistas de la época que analizan la obra de directores de cine que también trabajaban en la televisión como Pepe Sánchez, Lisandro Duque o Carlos Mayolo. En especial, el número 7 de la revista de corta duración *CINE* (Publicación de la Compañía de Fomento Cinematográfico) se especializó en entender el lugar de los oficios de la televisión y su conjunción con el cine (CINE 1982). También se puede delinear este recorrido de luchas y diálogos, junto a las discusiones de la época en (Zuluaga, 2016).

su manera el efecto trágico al revelar la circularidad de su relato con la historia de La Pinzona, hija de Dionisio y La Caponera, quien desde pequeña es dejada al azar para que vague de un lado a otro, tanto que termina metiéndose en muchos líos con la gente del pueblo, pero sin represalias por parte de su padre.

En *EIF (1986)*, luego de la trágica escena de la muerte de La Caponera y el suicidio de Dionisio, vemos a La Pinzona cantar en una feria, mientras los otros hombres no le ponen atención mientras juegan. Escribe Paranaguá: “La expresión final de La Pinzona es firme, incluso desafiante, al sostener la mirada de la cámara, al encarar directamente a los espectadores (...) Armada apenas de coraje y confianza en sí misma, sale a enfrentar el mundo, ancho y ajeno, sin Dios ni padres. Después de todo, a pesar del pesimismo de Paz Alicia Garciadiego y Arturo Ripstein, quizás podamos vislumbrar una pizca de esperanza en esa última mirada de La Pinzona” (Paranaguá 1997, 196).

El investigador Paranaguá parece muy optimista con ese último plano porque tiene la convicción de que lo trágico es liberador para el espectador al dar cuenta de cómo la naturaleza humana sigue empeñada en vivir, en tener la voluntad de vivir como “voluntad de poder” (por ponerlo en los términos de la filosofía de Nietzsche), a pesar de toda la violencia y maldad del mundo. Es interesante también la relación que se puede tejer entre la visión de Nietzsche sobre el origen de la tragedia como el balance entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche 2018). Siendo la última nombrada por el dios griego *Dionysus*, cuyo mito y culto resuena mucho con el ambiente de feria y carnaval que viven los personajes, (además del nombre del protagonista) y la figura de las Ménades (las mujeres que lo acompañan en sus ritos), que se parecen mucho a la libertad que vive y sufre La Caponera.⁴⁸

⁴⁸ Escribe Walter Otto, estudioso del culto a Dionisio en Grecia: “No debemos olvidar que el mundo dionisiaco es ante todo un mundo femenino. Las mujeres despiertan y crían a Dioniso; las mujeres lo acompañan allá donde vaya. Las mujeres le aguardan y son las primeras que caen presas de su locura. (...) La terrible conmoción del parto, el salvajismo que forma parte de la esencia de la maternidad, y que irrumpe de un modo pavoroso no sólo entre los animales, todo ello muestra el ser más íntimo de la insania dionisiaca: el socavamiento de las bases de la vida, circundadas de muerte. Y como semejante convulsión ocurre y se anuncia en las profundidades extremas, toda embriaguez vital se inspira en la locura dionisiaca, siempre dispuesta

En *EGO* (1981) sucede algo similar a la película de Ripstein, aunque con mayor obviedad por el tono televisivo del diálogo, cuando habla quien había sido ayudante de Dionisio con La Pinzona (que es también interpretada por Amparo Grisales la misma actriz que hacía de La Caponera):

Ayudante: ¿Qué va a ser de ti Bernardita, te has quedado huérfana y completamente desamparada?

La Pinzona: No importa, al fin y al cabo, ni hubiera podido seguir viviendo en este pueblo. Seguiré el destino de mi madre. Así le cumpliré la voluntad.

Vemos antes de que aparezca el letrero de fin a La Pinzona cantando de nuevo en el redondel (Ver figura 9). La estructura circular (o triangular como lo propusimos) se completa con el último vértice, la muerte del objeto del deseo, es decir, con el fetichismo a ella como objeto extra cinematográfico en el álbum o como personaje materno, quien muere injustamente a causa de la violencia machista. El encierro de estos cuerpos deseantes significa su muerte, y sin el deseo (que es deseo de vivir y de moverse), Dionisio se queda sin nada y por eso se suicida.

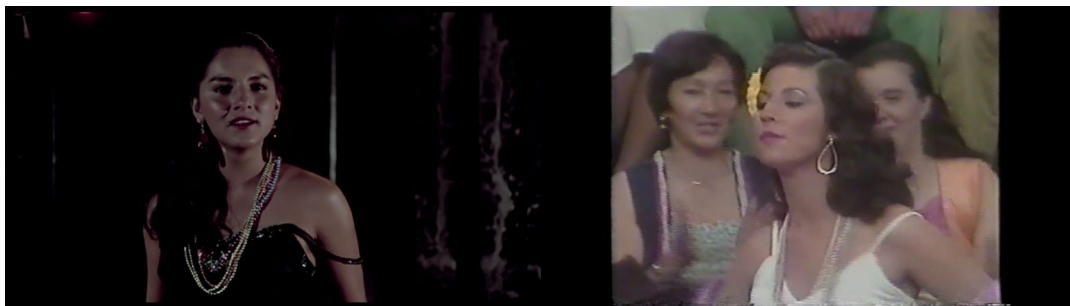


Figura 9. Fotograma de *El Imperio de la fortuna* (1985) y *El gallo de oro* (1981) con La Pinzona cantando en el palenque al final del relato

a transmutar la fascinación y el hechizo en peligroso salvajismo. El estado dionisiaco es un fenómeno primigenio de la vida, en el que también ha de participar el hombre cada vez que un producto de su existencia creadora ve la luz.” (Otto 2001, 106).

De la nada a la nada: conclusiones y preguntas

“De la nada a la nada” es el título que tenía la sinopsis que Juan Rulfo registró en el Instituto Nacional de Derecho de Autor antes de entregar el texto literario al productor Manuel Barbachano Ponce. Esto revela, por supuesto, el reconocimiento que tenía su autor sobre la cualidad circular (¿o triangular?) de su relato. Dionisio terminará sin nada a pesar de haberlo tenido todo (dinero, familia, hacienda). Ese es el costo de su ambición. En las adaptaciones revisamos las decisiones estilísticas que toma cada adaptador pueden ser leídas como una respuesta a muchas de las características de la comedia ranchera y su iconografía. En especial nos concentramos en dos de ellas: el triángulo de Patrón-Novia-Capataz, estructura narrativa tradicional de la comedia ranchera y la aparente dualidad de las adaptaciones entre lo melodramático, discurso predilecto de modelos de producción audiovisual industriales y lo trágico como propuesta de ciertas vanguardias cinematográficas. Dos elementos que conjugan los tres niveles que analizamos en las adaptaciones: (1) El narrativo, donde se exploran las variaciones en la estructura de la historia y las funciones de los personajes, (2) el formal, donde nos fijamos en los significados que producen los elementos audiovisuales (sonido, fotografía, puesta en escena, montaje... entre otros), y (3) el cultural, donde por medio de entrevistas y otras fuentes documentales reconocimos el uso social de los relatos.

En un primer momento, con **la muerte de la madre** las escenas suceden en dos maneras: muerte de la madre – resurrección del gallo, en oposición a resurrección del gallo – muerte de la madre. El primer orden puede ser visto como melodramático por la fidelidad a la comedia ranchera con la carga moral que tiene implícita la decisión de poner el castigo divino antes de la recompensa. Por otro lado, en lo trágico vimos cómo la figura del héroe trágico y la relación con el mito griego ha sido repensada a través de una lectura psicoanalítica del macho, el machismo y la violencia como “esencia nacional”. Con esto describimos al personaje de Dionisio Pinzón, nuestro protagonista, como un macho “incapacitado”

para la ascensión social, que solo por medio de la ilegalidad y la manipulación tendrá una oportunidad verdadera para mejorar su calidad de vida.

En un segundo momento, junto a la **muerte del honor**, diversas escenas construyen el triángulo del conflicto enfrentando a los hombres, y dejando a La Caponera en el fondo siendo paisaje de las fantasías de los machos que juegan. Su exclusión narrativa y visual es metonimia de la suerte. En estas escenas se observa la función que tiene Lorenzo Benavides en las dos modalidades. Antagonista en lo melodramático: espejo donde es proyectada toda la maldad y patrón-padre en lo trágico: figura de autoridad a la cual derrocar y vencer para conseguir el poder.

Finalmente llegamos a **la muerte del deseo**, donde el encierro de La Caponera le significa dos finales. Por un lado, el de estrella musical, figura fetiche que no puede morir en el relato para así seguir en la vida de las gentes por medio de su música, y por otro lado el de madre retornado a la primera muerte, es decir, el momento donde se repite el destino de los personajes. Mientras con La Caponera-estrella se hace evidente la centralidad de las interpretaciones musicales en el relato y la venta de subproductos como los álbumes de las canciones, con La Caponera-madre pasa la tragedia, el círculo de violencias se cierra dejando sin voz ni vida a un personaje que representa la libertad.

Este análisis comparativo de los tres nudos narrativos da cuenta de qué sucede cuando el mismo relato cambio de medio de expresión, cuáles son las estrategias que utilizan los adaptadores para lograr sus cometidos en el cine o la televisión, y de qué manera juegan con las expectativas comerciales o artísticas de cada contexto de producción. Así notamos cómo el proceso mismo de la creación literaria, audiovisual y televisiva construye formas de ver y acceder al mundo y sus representaciones, pero que además es transformado según las expectativas de cada formato.

El cine de la segunda mitad del siglo XX, siguiendo a los movimientos vanguardistas europeos y latinoamericanos, buscaba su campo de acción propio, aquello que solo el cine podía hacer como arte

emancipador. Encontró en lo trágico y lo realista una posibilidad. Sin embargo, el cine nunca logra su propia independencia, al necesitar siempre de las imágenes que los medios masivos (y lo que sus discursos) producen. Es decir, siempre está en diálogo con las imágenes de su mundo, y el ideal de un cine puro es inverosímil, aún más hoy con el auge de la exhibición digital y las redes sociales. En la segunda mitad del siglo XX, el cine y la televisión dialogan y se repelen con cada propuesta audiovisual. Las remediaciones de relatos como el de Rulfo dan cuenta de una movilidad que es mucho más fluida de lo que muchos historiadores o analistas quisieran reconocer dado que siguen pensando lo televisivo y lo melodramático como conceptos menores, sin darse cuenta de que son un entramado más complejo y profundo de lo que parece.

El viaje entre la modalidad melodramática y trágica dibuja el paisaje de las intenciones de cada adaptador y su medio. Más allá de las nociones de calidad o innovación artística, que serían un juicio devastador para las telenovelas, las versiones audiovisuales de *El gallo de oro* de Juan Rulfo ponen en el centro la pregunta por el mundo rural como espacio mitificado o desmitificado, y a las complejas realidades de violencias basadas en género y clase social. Creo necesario poner nuestros sentidos al servicio de estos diálogos y no cerrarse solamente a comprender las obras que son clasificadas como innovadoras o vanguardistas. Más bien, abogo por la apertura en todo sentido, por entender cómo y donde el cine conversa con la televisión, o de qué manera la alta cultura dialoga con la cultura de masas. Explorar el viaje de este relato entre medios, épocas y países nos permite expandir nuestra visión sobre lo que el fenómeno audiovisual produce y cómo nuestras historias, personales o nacionales, se entraman con las imágenes del pasado.

¿Qué nos queda de este viaje? Algunas preguntas para posteriores análisis. Por ejemplo, qué significan estas historias para el día de hoy, cuáles son las imágenes de *El gallo de oro* que perduran en narrativas contemporáneas o memorias personales. Pensando en las entrevistas realizadas a espectadores

de las telenovelas sería interesante entender el lugar que tienen lo generacional en este tipo de narrativas, ya que, por supuesto, son historias más conocidas en gente que vivió de cerca el paso entre el campo y la ciudad, o también cómo sobreviven o mueren estos productos culturales cuando ya estamos ante la era de convergencia digital (la proliferación de pantallas y medios) y los relatos no son vistos solo en un soporte sino en diversos ¿cambia esto la lectura de estos relatos y sus relaciones intermediales?

El gallo de oro y sus adaptaciones audiovisuales son sobre todo una oportunidad para dar cuenta de la historia de la representación de una cierta violencia ejercida hacia la ruralidad, al ser objeto de los ideales de las clases urbanas que buscan ahí tanto la imagen imposible de la comedia ranchera como las causas estructurales de la violencia nacional. Cual sea el caso, que desentramar este deseo nos permita escucharnos más los unos a los otros, para que cómo lo escribió Rulfo en el poema *El despojo*: “Alguien tendrá que oírnos. (...) entonces / tal vez / nos llegue a todos / el remedio.”

Lista de referencias

- Adrianzén, Eduardo. 2001. *Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Estudios Internacionales, Fondo Editorial.
- Allouch, Jean. 2011. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: El cuenco de la plata.
- Altman, Robert. 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Amaral Ceballos, Diego et al., 2004. *50 años: la televisión en Colombia: una historia para el futuro* Bogotá: Caracol Televisión.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia. 2004. *El azar en El gallo de oro de Juan Rulfo*. Revista de Literatura Mexicana Contemporánea: 1-9.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia. 2007. *La fatalidad en los personajes de El gallo de oro de Juan Rulfo*, en: J. Rulfo: Estudios críticos. Toluca: Instituto Cultural Mexiquense: 11-25.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia. 2008. *La Caponera: un atisbo de libertad*, Revista de la Federación de Asociaciones Autónomas de Personal Académico de la Universidad Autónoma del Estado de México, Vol. 1:110-112.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia. 2012. *El gallo de oro. Entre el texto y el contexto*. Literatura y espectáculo; Alicante; Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico (eds.); Universidad Autónoma del Estado de México: 41-52
- Astruc, Alexandre. 2010. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-Stylo". en Alsina, H. En Romaguera, J. eds. *Textos y Manifiestos del Cine, Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Ediciones catedra.
- Ayala Blanco, Jorge. 1991. *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Ayala Blanco, Jorge. 2021. *La Aventura Del Cine Mexicano*. 2021. Reimpresión, Ciudad de México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. <https://www.perlego.com/book/2577597/la-aventura-del-cine-mexicano-pdf>.
- Bajtín, Mijaíl. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza Editores.
- Bartra, Roger. 2014. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Bartra, Roger. ed. 2002. *Anatomía del mexicano*. Ciudad de México: Plaza y Janes Editores.
- Bazin, André. 1966. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Brooks, Peter. 1984. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Morningside ed. New York: Columbia University Press.

- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, Chapman, and Hall Inc.
- Campbell, Joseph. 2006. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Central Plus, ed. “Se confirma uno de los secretos mejor guardados: Archivo audiovisual de RTI reposa en Miami” noviembre 13, 2019, <https://centralplusco.blogspot.com/2019/11/se-confirma-uno-de-los-secretos-mejor.html>
- Chica Géliz, Ricardo, et al. 2015. *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936–1957*. Cartagena: Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena.
- CINE. 1982. No. 7. Bogotá: publicación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE).
- Colciencias. 1988. *Televisión y violencia: informe presentado al Ministerio de Comunicaciones* por la Comisión de Estudios sobre Televisión y Violencia.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa. 1989. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: Macmillan Press.
- Debord, Guy. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Díaz López, Marina. 2002. *La comedia ranchera como género nacional de cine mexicano (1936-1952)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/11879>
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. 2007. *Modernity and the nation in Mexican representations of masculinity: From sensuality to bloodshed*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dyer, Richard. 2012. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: Routledge.
- Elleström, Lars. 2010. “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations” en *Media Borders, Multimodality and Intermediality* editado por Lars Elleström, 11 – 51. London: Palgrave Macmillan.
- Espinoza América et al. eds. 2017. *Duelo y Melancolía. Freud, Conmemoración Centenaria*. 1st ed. Veracruz: Universidad Veracruzana. Recuperado en: <https://www.perlego.com/book/1919711/duelo-y-melancola-freud-conmemoracin-centenaria-pdf>.
- Freud, Sigmund. 1917. “Duelo y melancolía”. *Obras completas*, 14, 235-255. Ciudad de México: Madrid Biblioteca Nueva.
- Gallo Rubén. 2010. *Freud's México. Into the wilds of psychoanalysis*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- García, Santiago. 1983. *teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Editorial Candelaria.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Germán Rey, 1994. “Ese inmenso salón de espejos: la telenovela colombiana en los 80 y 90”, en *Historia de una travesía. Cuarenta años de la televisión en Colombia*, Bogotá: Inravisión: 436-437.

- Getino, Octavio, Solanas, Fernando. 1969. Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental*, vol. 13. Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina: 107-132.
- Gledhill Christine, 2018. "The reach of melodrama" in *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*, ed. por Linda Williams, Christine Gledhill. New York: Columbia University Press. <https://www.perlego.com/book/773826/melodrama-unbound-pdf>
- González Boixo, José Carlos. 2019. "Valoración literaria de la novela" en *El gallo de oro y otros relatos*. Textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford, 87-95. México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.
- González Boixo, José Carlos. 2021. "Problemáticas textuales en el guion de 1963 de *El gallo de oro*" en *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* editado por Douglas Weatherford, 217-225. Ciudad de México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo
- Gubern, Román. 1983. *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Bruguera.
- Gutman, Matthew. 1996. *The meanings of macho: being a man in México City*. Berkley: University of California Press.
- Herlinghaus, Hermann. ed. 2002. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. 1 vols. Vol. 1. Providencia, Santiago. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Hernández Castillo, Diana. 2021. *Juan Rulfo y su ficción literaria: Una perspectiva interpretativa desde la historia intelectual y la crítica a la historiografía de la revolución*. Tesis de grado de Maestría. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jaramillo, Alejandra. 2007. "Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 724: 319-330 Avaliale from: https://www.researchgate.net/publication/26616037_Nacion_y_melancolia_literaturas_de_la_violencia_en_Colombia_1995-2005 [accessed Oct 17 2021].
- Kruger Clara (comp). 2018. *Imágenes y públicos del cine argentina clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Lacan, Jaques, Jaques Miller, James Hulbert. 1977. "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet". *Yale French Studies*, no. 55/56, 11-52.
- Leech, Clifford. 2002. *Tragedy*. New York: Routledge.
- Lipsett-Rivera, Sonya. 2019. *The Origins of Macho: Men and Masculinity in Colonial México*. Albuquerque: University of New México Press.
- Lusnich, Ana Laura, Aisemberg, Alicia, y Cuarterolo Andrea ed. 2017. *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Cineteca Nacional de México / Ediciones Imago Mundi
- MacKinnon, Kenneth. 201. *Greek tragedy into film*. New York: Routledge.

- Marsh, Hazel. 2021. "The Roma Gypsies of Colombia" *Latino Life* 2021. <https://www.latinolife.co.uk/node/289>
- Martin-Barbero, Jesús y German Rey. 1999. *Los ejercicios del ver hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Martin-Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia, ed. 1992 *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer mundo.
- Martin-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús. 2016. "De una televisión y un cine que supieron meter país, hacer memoria y contarnos su historia" entrevista por Omar Rincón, *Cuadernos de cine colombiano*, No. 25. Bogotá: Cinemateca de Bogotá: 28-46
- Martínez Pardo, Hernando. 1978. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: librería Editorial América Latina.
- Mazziotti, Nora. 1996. *La industria de la telenovela*. Buenos Aires: Paidós.
- McKee, Robert, and Jessica Lockhart. 1997. *El guion*. Madrid: Alba.
- McKee, Robert, Castro Maricruz, ed. 2013. *Global Mexican cinema Its Golden Age*. London: British Film Institute.
- Melo, David. 2016. "Cine y televisión en Colombia, del mismo modo y en sentido contrario" *Cuadernos de cine colombiano*, No. 25. Bogotá: Cinemateca de Bogotá.
- Mercer, John, and Martin Shingler. *Melodrama*. 2013. Reprint, Columbia University Press, 2013. <https://www.perlego.com/book/773584/melodrama-pdf>.
- Mino García, Fernando. 2011. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, Conaculta cine. Ciudad de México: Cineteca Nacional.
- Mino, Fernando. 2021. "El gallo de oro, la fascinación de García Márquez en un guion de 1963" en *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* editado por Douglas Weatherford, 217-225. Ciudad de México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.
- Mino, Fernando. 2022. *El gallo de oro. Reflejos críticos a la sombra de un palenque*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monsiváis, Carlos. 1995. "Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas (hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México)" en *Debate feminista*, 11: 183-210.
- Monsiváis, Carlos. 2005. *Amor perdido*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Monsiváis, Carlos. 2006. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Monsiváis, Carlos. 2006b. "La política del melodrama" En *Seminario Educar la mirada*, organizado por Flasco. Recuperado de: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/05/18/la-politica-del-melodrama-carlos-monsivais/#:~:text=A1%20melodrama%20le%20toca%20aprovisionar,o%20el%20espectador%20que%20atestigua>.
- Morin, Edgar. 1972. *Les Stars*. Paris : Éditions du Seuil. Kindle.

- Museo Nacional de Colombia. 2008. *Un país de telenovela*. Catálogo de exposición. Revisado en el acervo de la Biblioteca Nacional de Colombia.
- Nietzsche, Frederic. 2018. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Notas, introducción y traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editores.
- Oroz, Silvia. 1995. *Melodrama: el cinema de lágrimas de América Latina*. Ciudad de México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas.
- Ospina, Ximena. 2001. *Relaciones entre el cine y la televisión en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 1997. *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*. Madrid: Cátedra Filmoteca española. Paidós.
- Paz, Octavio. 1959. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Pelayo, Alejandro, 2005. *El cine mexicano en los años ochenta: la generación de la crisis*. Tesis doctoral. Universidad Nacional autónoma de México.
http://132.248.9.41:8880/jspui/handle/DGB_UNAM/TES01000340632
- Pethő, Ágnes 2010. "Intermediality in film: A historiography of methodologies". *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Vol. 02, 02. 39-72
- Quintero, Soledad. 1999. "La decisión de Margarita Rosa de Francisco ¿Caponera o María de las guardias?" *Tv y Novelas*, abril, 1999.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality". En *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. N° 6. 43-64. <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>.
- Ramírez Bonilla, Laura Camila. 2017. *Moralización y catolicismo al arribo de la televisión Ciudad de México y Bogotá, 1950-1965*. Tesis doctoral. El Colegio de México.
- Restrepo, Patricia. 1980. *Los medimetrajados de Focine: 10 años del cineclub*. Bogotá: Universidad Central.
- Rey, German. 2002. "La televisión en Colombia", en *Historias de la Televisión en América Latina*, ed. Guillermo Orozco, Barcelona: Editorial Gedisa: 117-156
- Rincón, Omar, et al. 2015. La televisión Colombia es de autor. *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 49, no 87. Bogotá: Biblioteca Luís Ángel Arango.
- Rincón. Omar. 2013. "Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad" *Matrices* 7, No. 2: 1-33.
- Rizk, Beatriz. 1991. *La dramaturgia de la creación colectiva*. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta.
- Rocha, Glauber. 2011. *La revolución es una estétyka*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ruiz, Raúl. 2013. *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

- Rulfo Juan. 2018. “No soy más que un aficionado” entrevista por Ignacio Ezquerra y Ramon Atiach en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, coord. por Víctor Jimenez, Jorge Zepeda, 149-155. Ciudad de México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.
- Rulfo, Juan. 2019. *El gallo de oro y otros relatos*. Textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford. México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.
- Sanín, Carolina. 2020. *El ojo de la casa*. Bogotá: Editorial Rey Naranja.
- Stam Robert, Burgoyne Robert, Flitterman-Lewis Sandy. 1996. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert. 2014. *Teoría y práctica de la adaptación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Steiner, George. 1996. *The death of tragedy*. New Haven: Yale University Press.
- Tuñón, Julia. 1998. *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México, Colegio de México y Cineteca nacional.
- Tuñón, Julia. 2016. “Lloro, luego existo. El melodrama mexicano del cine clásico y de fin de siglo” En Aurelio de los Reyes García Rojas (coord.), *Miradas al cine mexicano* (vols. 1), Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Tv y Novelas. 2000 - 2001. En el acervo de la Biblioteca Nacional de Colombia. No. 260 – 290. Bogotá: Editorial Televisa / Colombia Cultural.
- Von der walde, Erna. 1998. “Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad”. en Castro-Gómez y Mendieta, ed. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Weatherford, Douglas. 2019. “Las raíces cinematográficas de *El gallo de oro*” en Rulfo, Juan. 2019. *El gallo de oro y otros relatos*. México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.
- Williams, Linda. 1998. “Melodrama Revisited” en *Refiguring American film genres: history and theory* edited Nick Browne. Berkeley: University of California Press.
- Williams, Raymond, 2016 *Modern Tragedy*, ed. by Pamela McCallum. Ontario: Broadview Press.
- Zepeda Jorge, 2018. “La recepción crítica de El gallo de oro” en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, coord. por Víctor Jimenez, Jorge Zepeda, 149-155. Ciudad de México: Editorial RM / Fundación Juan Rulfo.
- Zizek, Slavo. 2011. *El acoso de las fantasías*. España: Ediciones Akal.
- Zuluaga, Pedro. 2003. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: IDARTES / Cinemateca de Bogotá.
- Zuluaga, Pedro Adrián. 2016. “Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río?”. *Cuadernos de cine colombiano*, No. 25. Bogotá: Cinemateca de Bogotá: 78-94
- Zúñiga, Ariel. 1990. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*. México: El Equilibrista.

Filmografía

El gallo de oro (Roberto Gavaldón, 1964)

El imperio de la fortuna (Arturo Ripstein, 1986)

El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1978)

El Castillo de la pureza (Arturo Ripstein, 1972)

El gallo de oro (producida por RTI, 1982)

La Caponera (producida por RTI, 1999)

Impriman la leyenda (Cecilia Priego, 2020)

Ay Jalisco no te rajés (Joselito Rodríguez, 1941)

Dos tipos de cuidado (Ismael Rodríguez, 1953)

Fuentes de Archivo

Biblioteca Luís Angel Arango (Bogotá, Colombia)

Biblioteca Especializada de Cine y Médios Audiovisuales – Cinemateca de Bogotá

Centro de documentación – Cineteca Nacional de México

Biblioteca Nacional de Colombia