

**Rulfo al cine: pasajes de medios en *El gallo de oro*, de Roberto Gavaldón y *El imperio de la fortuna*, de Arturo Ripstein**

Por Fátima Abigail Argüello\*

**Resumen:** *El gallo de oro* es un texto escrito por Juan Rulfo y llevado al cine por dos grandes directores: en primer lugar, *El gallo de oro*, dirigida por Roberto Gavaldón, con un guion escrito por Gavaldón, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez; en segundo lugar, *El imperio de la fortuna*, con dirección de Arturo Ripstein y guion de Paz Alicia Garciadiego. Narra la historia de un pregonero, Dionisio Pinzón, quien, tras la muerte de su madre, ve su suerte cambiada por un gallo de pelea que rescata moribundo. Ambas películas realizan un pasaje de medios diferente: en el caso de Gavaldón, se centra en la representación de un tiempo circular asociado a arquetipos mexicanos y concepciones universales, mientras que Ripstein aborda la cuestión de los vínculos entre animalidad y humanidad asociados a elementos mágicos realistas.

**Palabras claves:** cine y literatura; intermedialidad; Juan Rulfo; Arturo Ripstein; Roberto Gavaldón.

**Rulfo para o cinema: passagens da mídia em *El gallo de oro*, de Roberto Gavaldón, e *El imperio de la fortuna*, de Arturo Ripstein**

**Resumo:** *El gallo de oro* é um texto escrito por Juan Rulfo e adaptado ao cinema por dois grandes diretores: o primeiro, *El gallo de oro*, dirigido por Roberto Gavaldón, com roteiro de Gavaldón, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez; o segundo, *El imperio de la fortuna*, com o diretor Arturo Ripstein e roteiro de Paz Alicia Garciadiego. Conta a história de um pregoeiro, Dionisio Pinzón. Após a morte de sua mãe, ele vê sua sorte transformada após resgatar um gallo de briga quase morto. Ambos filmes fazem uma adaptação de mídia diferente: no caso de Gavaldón, ele se concentra na representação de um tempo circular associado aos arquétipos mexicanos e concepções universais, enquanto Ripstein aborda a questão dos vínculos entre animalidade e humanidade associados aos elementos mágicos realistas.

**Palavras-chave:** cinema e literatura; intermedialidade; Juan Rulfo; Arturo Ripstein; Roberto Gavaldón.

**Rulfo to the cinema: media passages in Roberto Gavaldón's *El gallo de oro* and Arturo Ripstein's *El imperio de la fortuna***

**Abstract:** *El gallo de oro* is a text written by Juan Rulfo, and taken to the cinema by two great directors. Roberto Gavaldón's *El gallo de oro* was based on a script written by Gavaldón, Carlos Fuentes and Gabriel García Márquez and Arturo Ripstein's *El imperio de la fortuna* was based on a script by Paz Alicia Garciadiego, which tells the story of a town crier, Dionisio Pinzón, who after the death of his mother, sees his luck changed by a dying fighting cock that he rescues. While Gavaldón focuses on the representation of a circular time associated with Mexican archetypes and universal conceptions, Ripstein addresses the bonds between animals and human beings in a magical realist context.

**Key words:** cinema and literature; intermediality; Juan Rulfo; Arturo Ripstein; Roberto Gavaldón.

**Fecha de recepción:** 01/07/2020

**Fecha de aceptación:** 06/02/2021

*El gallo de oro* es un texto escrito por Juan Rulfo, se estima, entre 1956 y 1959, con el fin de ser llevado al cine.<sup>1</sup> A partir de tal script, en 1964 se estrena *El gallo de oro*, dirigida por Roberto Gavaldón, con guion de Gavaldón, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Un año después de la muerte de Rulfo, en 1986, se estrena *El imperio de la fortuna*, con dirección de Arturo Ripstein y guion de Paz Alicia Garciadiego.

---

<sup>1</sup> En 1980 se publica una versión corregida del script original de Rulfo. En tanto guion cinematográfico, la crítica literaria no ha abordado con exhaustividad esta obra de Rulfo, debido a las posturas de la crítica literaria al considerarla como carente de su precisión estilística y formal, ante lo cual Juan Carlos Boixo plantea considerarla como parte de la obra literaria de Rulfo. En este sentido, sostiene que *El gallo de oro* debe situarse al mismo nivel que *El Llano en llamas* y *Pedro Paramo*. Luis Leal (1980) ha aportado con el testimonio de Rulfo en una conversación que ambos mantuvieron, en la cual dijo que no publicó la novela porque le pidieron un script cinematográfico (citado por Boixo, 2005).

Para realizar una lectura interdisciplinar en el análisis del pasaje de medios es pertinente abordar la teoría de los estudios visuales (Mitchell, 2003; Guasch, 2003; Brea, 2006) así como la de la intermedialidad (Paech, 1998; Rajewsky, 2002; Schrötter, 1998; Wolf, 1999). Por un lado, los estudios visuales posibilitan el diálogo entre la teoría crítica literaria, la lógica propia de los lenguajes visuales y otras disciplinas, como la filosofía y la intermedialidad; por otro lado, nos invita a reflexionar acerca de estas diferentes lecturas textuales y su posterior puesta en escena en un lenguaje y un medio diferentes. En estos diversos sistemas de símbolos, es central la noción de medio para pensar los signos implicados, mediante procesos de producción, recepción y relaciones de afinidad o rivalidad entre medios, cuya función depende de los cambios históricos (Wolf, 2011).

En el caso de *El gallo de oro*, la adaptación cinematográfica puede considerarse una transposición medial, del texto literario al cine (Rajewsky, 2002). De forma esquemática, la intermedialidad se puede definir en un sentido más específico, en tanto participación de más de un medio en cualquier obra de origen humana (Rajewsky, 2002), o en un sentido amplio, como cualquier tipo de transgresión en los límites existentes entre medios que son convencionalmente diferentes, a partir de determinadas relaciones. El análisis del pasaje de medios implica repensar los límites difusos entre los objetos de la investigación literaria y visual, una liberación del solipsismo y antagonismo medial, y cómo tal accionar podría llegar a superar lo meramente literario, a consabido riesgo de sobrepoblar los estudios de esta disciplina (Wolf, 2011; Robert, 2014). Brinda la ventaja de analizar diversas relaciones entre medios y artes tanto tradicionales como nuevos a partir de sus conceptualizaciones y tipologías.

De este modo, la intermedialidad puede ser entendida como una mezcla de medios y/o lenguajes que se centra en los modos de ser específicos de cada medio una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras (Kozak, 2015; Schmitter, 2019). Tal postura

invita a reflexionar acerca del estatus literario del guion cinematográfico *El gallo de oro* y cómo una determinada interpretación en el pasaje de medios puede traducir del lenguaje textual al audiovisual una serie de sentidos críticos diferidos: en el caso de Gavaldón, el vínculo entre arquetipos mexicanos y tópicos asociados a la universalidad, y en el de Ripstein, el cuestionamiento a la biopolítica.

*El gallo de oro* se focaliza en el protagonista, Dionisio Pinzón, quien vive sumido en una profunda pobreza y trabaja como pregonero en el pueblo San Miguel de Milagro, cuidando de su madre enferma. En una de las ferias en las cuales trabaja, salva de la muerte a un gallo dorado. Al poco tiempo fallece su madre y Dionisio jura nunca volver a sufrir pobreza, para poder volver y enterrarla dignamente. El gallo dorado cambia la fortuna de Dionisio y se convierte en un gallero exitoso. Conoce a Lorenzo Benavides y Bernarda Cutiño, y entre los tres se teje una historia basada en pérdidas, ganancias y suerte. A pesar de que se muere el gallo dorado, Dionisio se reencuentra con Bernarda, quien pasa de ser la compañera de Lorenzo a ser madre de la hija de Dionisio. Éste goza de tanta suerte gracias a Bernarda que gana la casa de juegos de Benavides. Dionisio recluye a Bernarda en la casa, privándola de su anterior vida en los palenques, para que cumpla el rol de su piedra-imán.

Ambos sufren un destino trágico, y su hija retoma la profesión de su madre como cantante en las ferias. Si bien ambas películas se basan en el texto de Rulfo, tienen argumentos similares, mas no idénticos. Los pasajes de medios de cada film demuestran una lectura diferente del texto original y una impronta personal. Por un lado, la concepción del tiempo circular en el film *El gallo de oro*; por otra parte, los elementos sobrenaturales y la animalidad en *El imperio de la fortuna*.

### **El tiempo circular en el film de Gavaldón**

En 1964 se estrena *El gallo de oro*, dirigida por Roberto Gavaldón, con guion de Gavaldón, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. El objetivo de Rulfo al momento de escribir el guion era la representación de un México tradicional, en la configuración del pueblo, la presencia de las festividades y los juegos. En la representación de los ámbitos marginales de la realidad urbana y los ámbitos de diversión y miseria de mediados de siglo, el cine mexicano operó de manera similar a la comedia ranchera; se redujo la complejidad social a los tipos populares y a lugares reconocibles como el barrio y la vecindad (Ayala Blanco, 1979: 117-137). Sin embargo, en la representación de estos arquetipos mexicanos encontramos referencias a la noción helénica del eterno retorno y la concepción folklórica de la temporalidad cíclica, que en la película son expresados tanto en la idea de destino y circularidad a nivel de la trama, como en la repetición de planos con modificaciones funcionales para recrear esta sensación de un tiempo circular.

Este film presenta diferencias con el texto a nivel del argumento. En esta obra, Dionisio no tiene una hija con Bernarda ni tampoco le gana la casa de juegos a Benavides. Cuando éste se percata del amorío entre ambos personajes, Dionisio se va y Bernarda queda recluida en la casa de juegos como piedra-imán de Lorenzo. Logra huir y regresa al palenque, para ver la última pelea del gallo dorado, en la cual éste muere. Dionisio y Bernarda se separan, cada cual a seguir con su destino. El texto inicia con el sintagma "Amanecía", para luego incluir la descripción de las calles del pueblo y finalmente se enfoca en describir al protagonista.

Amanecía.

Por las calles desiertas de San Miguel del Milagro, una que otra mujer enrebozada caminaba rumbo a la iglesia, a los llamados de la primera misa. Algunas más barrían las polvorientas calles.

Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero. Uno de esos pregoneros de pueblo, que van esquina por esquina

gritando la reseña de un animal perdido, de un niño perdido o de alguna muchacha perdida... (Rulfo, 2005: 83).

Luego presenta a tal personaje impersonal “uno de esos pregoneros” como Dionisio Pinzón, “uno de los hombres más pobres”, quien vive con su madre enferma y anciana “más por la miseria que por los años” en “una casucha desvencijada”.

El film inicia con un plano general del pueblo desde las alturas. Tal y como en el texto, este primer plano está situado en el momento del amanecer. Luego pasa a un plano ángulo picado que va acercándose al protagonista. Tal recurso visual permite realizar la operación del narrador de enfocarse en un determinado personaje (figura 1 y 2).



Figura 1





Figura 2

En cuanto a las siguientes escenas, hay una variación en el orden de los personajes que se presentan y las acciones, pero podemos considerar que hay una cierta fidelidad en el pasaje de medios. Esta variación corresponde con la intención del film de enfatizar la cuestión cíclica, tanto a nivel de la trama, como en la repetición de los planos. En el texto, Dionisio concurre al palenque durante un evento importante para el pueblo, y allí ve a Bernarda: “Al frente de ellas venía una mujer bonita, bragada, con un rebozo ametalado sobre el pecho y a quien llamaban La Caponera, quizá por el arrastre que tenía con los hombres” (Rulfo, 2005: 87). En ese mismo tiempo y espacio es cuando se topa con el gallo dorado y pide a su dueño que se lo dé, puesto que pensaba matarlo. Realiza una serie de cuidados con el gallo, hasta que logra revivirlo.

En el palenque, Dionisio es pregonero de la riña de gallos en la cual pelea el gallo dorado y queda moribundo. En el momento que Dionisio le pide el gallo a su gallero, quien está por matarlo, “el de Chihuahua rio burlonamente y le arrojó el gallo a Dionisio Pinzón como quien se desprende de un trapo sucio. Dionisio lo alcanzó a coger al vuelo, lo arrojó en sus brazos con cuidado, casi con ternura y se retiró con él del palenque” (Rulfo, 2005: 90). Una escena similar no vuelve a repetirse en el texto. No obstante, en la película, vemos la misma escena

cuando Dionisio recibe al gallo al inicio de la historia (figura 3), y cuando le devuelve el gallo finalmente muerto al anterior dueño en la última riña (figura 4).



Figura 3



Figura 4

Al final de la película, vemos planos similares de Dionisio llevando el cadáver de su madre en el lomo de un caballo. Al inicio, Dionisio va hacia donde está Bernarda para mirarla, está avanzando hacia el punto donde va a enterrar a su



madre (figura 5). Al final, Dionisio está caminando en dirección contraria, esta vez para enterrar a su madre en un ataúd (figura 6).



Figura 5



Figura 6

Son muy similares los planos de Dionisio mirando a La Caponera, primero con el cuerpo de su madre envuelto en harapos (figura 7), luego con el féretro sobre el caballo (figura 8). Es clara la diferencia en su vestimenta; Dionisio se ha enriquecido a lo largo de la historia. Finalmente, hay un plano picado del personaje que se aleja hasta mostrarnos el monte en un plano general (figuras

9 y 10). Estos planos son similares a los del inicio de la obra, pero en la sucesión contraria. La apertura y el cierre de la historia también están marcados por estos planos, no solo por la trama. Esto corresponde con la cuestión cíclica presente en el guion, puesto que también inicia y termina con un amanecer anunciado por los gallos: “Había amanecido” (142).



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Una lectura posible en la elección de esta circularidad de los planos puede radicar en el hecho de que el guion de Rulfo utiliza como eje narrativo la repetición de situaciones y de escenarios bajo la idea de destino. En un primer momento, podemos asociar esto con la noción del eterno retorno, conceptualización constante del pensamiento griego. Remite a un universo circular, que gira sobre sí mismo y está estrechamente vinculado con la idea de necesidad y de destino (Trejo-Martín, 2000). Encontramos esta circularidad en

la narración con los amaneceres del final y del inicio y en el destino de los personajes. Desde que Dionisio se encuentra al gallo, el narrador señala “fue en esa mentada noche cuando le cambió su suerte. La última pelea de gallos hizo variar su destino” (Rulfo, 2005: 88). A partir de tal transformación, Dionisio pasa a ser “confiado en el destino de su suerte” (Rulfo, 2005: 115) y en las partidas “se lanzaba muchas veces arriesgando más de lo que podía pagar, tentando al destino, que siempre lo favorecía” (Rulfo, 2005: 123).

Asimismo, el intercambio de vidas entre el gallo y la madre está presente en las últimas páginas, “siendo estos dos destinos entrelazados, y marcando la suerte, la caída y el fallecimiento de Dionisio” (Gacińska, 2018: 251). Así como cambia el destino de Dionisio al conocer al gallo, por el contrario, Bernarda desea que su destino se mantenga inmóvil y que su hija cumpla con este designio: “quisiera que agarrara mi destino, para que no tenga que rendirle a nadie” (Rulfo, 2005: 130). Tras quedar huérfana, Bernarda Pinzón apodada La Pinzona, hija de ambos, dice: “Seguiré el destino de mi madre. Así le cumpliré su voluntad” (144) y se convierte en cantante de los palenques. Dionisio parte de la pobreza y se enriquece, para morir igual de pobre que al inicio de la obra, mientras que Bernarda no logra volver a su destino, y en su lugar lo cumple su hija.

Sin embargo, el eterno retorno está relacionado con el estado "natural" y perfecto de las cosas, mientras que en la obra de Rulfo este devenir cíclico del tiempo implica el regreso a la miseria. La Pinzona nace en un ambiente de riqueza y sus padres en la pobreza; este destino implica para la familia el retorno a las condiciones miserables de la vida de sus progenitores. Es pertinente señalar que Benavides también sufre este destino cuando pierde sus propiedades frente a Dionisio. “El tiempo cíclico es también propio del mundo folklórico evocado en *El gallo de oro*: tiempo de la reproducción, de la repetición, donde nada cambia de una generación a otra” (Ezquerro, 1992: 690). Asimismo, el destino está estrechamente ligado a la suerte y la riqueza. Al igual que el oro, la suerte se



experimenta como un valor incuestionable, convencional y absoluto (Ruffinelli, 1980). Por otra parte, en la película, este retorno sí implica un estado mejor de las cosas. Dionisio regresa con riquezas, y tal parece podrá enterrar a la madre, aunque eso quede en suspenso. Bernarda vuelve a su vida alegre del canto en el palenque, tras escapar del encierro de Benavides.

En este pasaje de medios, Gavaldón y los guionistas han pretendido retomar del texto de Rulfo y enfatizar la cuestión del tiempo circular. Debido a que el texto y el audiovisual presentan diferencias para representar aquello que se desea, optaron por incluir esta circularidad en la elección de los planos. En tanto esta película tenía como finalidad una representación arquetípica de la nacionalidad mexicana, es crucial cómo se presenta el diálogo entre conceptualizaciones helénicas con nociones tradicionales, tanto de parte de Rulfo como en la interpretación de los guionistas y del director.

### **La animalidad y el realismo maravilloso en la obra de Ripstein**

En 1986, se estrena *El imperio de la fortuna*, con dirección de Arturo Ripstein y guion de Paz Alicia Garciadiego. Este film es muy similar al texto a nivel argumental. Las únicas diferencias radican en que Dionisio conoce a Bernarda en un circo y allí convive con ella cuando nace su hija.<sup>2</sup> Asimismo, hay escenas sexuales explícitas entre ambos personajes, con un rol dominante de Bernarda al inicio y con un papel pasivo al final, cuando se encuentra recluida. Hay escenas que muestran la vida conyugal de ellos y el comportamiento denominado indecente de su hija La Pinzona. Encontramos una serie de momentos en los cuales se enfatiza en la relación entre Dionisio y el gallo, así

---

<sup>2</sup> La presencia del circo, el párroco más interesado en ver la televisión que en ayudar a los pobladores, los celos y las discusiones entre madres e hijos son elementos propios del estilo de Ripstein, desarrollado con mayor detalle en *Paranaguá* (1996).



como también paralelismos en la humanidad y animalidad a partir de elementos maravillosos.<sup>3</sup>

Al inicio, Dionisio consigue al gallo porque se lo pide a su dueño en el momento exacto que está a punto de quebrarle el cuello. El gallero desiste y se lo da en brazos. A partir de allí, realiza una serie de cuidados y atenciones sobre el gallo, que ha pasado a ser de su propiedad. Revive al animal paralelamente a la muerte de su madre: mientras Dionisio intenta revivir al gallo en el frente de la casa, dentro su madre agoniza. El ambiente sugiere una atmósfera mística: luces rojas que titilan, el sonido de las palmadas que Dionisio le da a la caja, su madre que cae al suelo junto al muñeco del niño Jesús, el muñeco que pierde la cabeza y rueda sobre el suelo (figura 11). Los quejidos de la mujer son silenciados por las palmadas que Dionisio da a una caja, la cual coloca sobre el gallo para que no se duerma y desfallezca. Tal como figura en el texto: “Con todo, una mañana se encontró con la novedad de que el gallo ya no abría los ojos y tenía el pescuezo torcido, caído a su suelto peso. Rápidamente colocó un cajón sobre el entierro y se puso a golpearlo con una piedra durante horas y horas” (Rulfo, 2005: 90). Estas palmadas, sumadas al juego de luces rojizas a interines de penumbra, dan la sensación de ser el sonido de los bombos en medio de un ritual. Cuando el gallo se recupera, la mujer muere.

En el guion esa escena es la siguiente: “Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del "ala tuerta", como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras este iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enferma de miseria” (Rulfo, 2005: 91). Es pertinente señalar que en el texto de Rulfo se habla de un parecer. Existe la posibilidad de que la muerte de la madre haya dado lugar a la resurrección del gallo. En ese caso, podríamos

---

<sup>3</sup> Esta suerte de realismo mágico no se presenta en los mismos términos que en *Pedro Páramo* o que en otros textos relativos a este tipo de literatura para ser considerados un texto y un film relacionados a esta corriente literaria, pero sí hay elementos que desbordan a un realismo llano.

decir tanto que Ripstein logró generar ese ambiente mítico, como que convirtió esa posibilidad en un hecho y eliminó la ambigüedad.



Figura 11

Antes de esta escena, hay un maltrato previo de la madre hacia el gallo:

MADRE. Deja ese gallo, carajo, cuidame que soy tu madre. Deja ese animal que no es bestia de Dios.

DIONISIO. Es que es mío, es mi gallo. Lo sabe.

La postura de la madre cristaliza el pensamiento tradicional propio del vínculo hacia la animalidad que ha construido históricamente la sociedad, el cual niega que los animales tengan lenguaje, que puedan fingir, que tengan memoria, que tengan atributos morales, o que tengan normas de vida social, tales como el altruismo o la reciprocidad. Si bien esta es una de las primeras características humanas que Dionisio proyecta en el gallo, la posibilidad de saber que él es su dueño, aun así, lo viviente es pensado en términos de dominio y propiedad (Cragolini, 2014).

Muchos años de privaciones; días enteros de hambre y ninguna esperanza la mataron más pronto. Y ya cuando él creía haber encontrado ánimos para luchar firme por los dos, la madre no tenía remedio, ni voluntad para recuperar sus perdidas fuerzas [...] Todos los que alcanzaron a ver le hicieron burla, creyendo que llevaba a enterrar algún animal muerto (Rulfo, 2005: 91).

El texto establece un paralelismo entre la muerte de la madre con la muerte de un animal. Esto, sumado al hecho de que muere “enferma de miseria”, podría estar relacionado con las condiciones miserables en las cuales sucede.<sup>4</sup> En el film esta miseria es representada por una serie de escenas. Dionisio envuelve a su madre con unas cañas y arrastra el cuerpo hasta un almacén (figura 14). Le pide a la dueña si le podría prestar algo para darle cristiana sepultura, a lo que ella se niega rotundamente. El plano general muestra un campo en condiciones que podrían definirse miserables: sacos de costal, el habitáculo sin puerta, paredes mal pintadas, piso de tierra. Si bien el texto de Rulfo señala que se burlan de él porque creen que lleva un animal, en esta película uno de los niños dice “Mira, le falta un zapato”. Finalmente, la entierra en medio de los maizales, y le cubre el pie con la chala del maíz y un cordón (figura 15). Ripstein establece un paralelismo entre la miseria y la animalidad a partir de esta asociación presente en el script de Rulfo.

---

<sup>4</sup> Esta dimensión de “los miserables, los indigentes, los excluidos sociales” relacionado con la animalidad, Giorgi lo analiza en la literatura de Osvaldo Lamborghini, en tanto “la proximidad de esa degradación o pérdida de la dignidad humana” está en estrecha relación “con la animalización, brutalización, bestialización, hacia una dimensión primaria de lo vivo” (2014: 180). La biopolítica establece que hay vidas destinadas a la futurización, a la conservación, aquellas consideradas personas, *bios*, y vidas a abandonar o eliminar, las no-personas, *zoé*, “cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación” (Giorgi, 2014: 15). En este sentido, Espósito (2011) analiza la construcción de la humanidad cómo tal a partir de determinados dispositivos, en distanciamiento y acercamiento a la noción de animalidad. Estas últimas teorizaciones corresponden a la línea de análisis de Foucault (1976) *Historia de la sexualidad* y las críticas del poshumanismo y transhumanismo (entre ellos Max Moore y Donna Haraway), contemporáneos al estreno de *El imperio de la fortuna*.



Figura 14



Figura 15

Por otra parte, sucede una operación inversa a la deshumanización con la llegada del gallo y el personaje de Bernarda a la vida de Dionisio, quienes le traen fortuna. “El gallo, como símbolo de orgullo y renacimiento, anuncia la salida del sol, y éste, a su vez, es representante de la autoridad y fuerza del hombre”, y en el caso del gallo dorado hay una correspondencia con los metales, el oro, y

los colores, el dorado y amarillo. “Asimismo, el sol es símbolo de riqueza; el oro, símbolo también de la abundancia de las cosechas, lo mismo que el oro, pues representa la abundancia material”. Sin embargo, establece la transformación de Pinzón en gallo, pues se vuelve “arrogante y entrón, con mucho dinero (oro) que gana en las partidas y en las mesas de juego”, resucita tal como ha resucitado el gallo “para dar otra vida a su dueño” (Arizmendi Dominguez, 2010: 47). Es interesante cómo ahora las significaciones acerca del gallo son negativas: “poco a poco su sangre se fue alterando ante la pelea violenta de los gallos, como si el espeso y enrojecido líquido de aquellos animales agonizantes lo volviera de piedra, convirtiéndolo en un hombre fríamente calculador, seguro y confiado en el destino de su suerte” (Rulfo, 2005: 115). Si bien en la película no se explicita tal transformación, sí se muestran gallos en constante presencia con Dionisio cuando le gana la casa de juegos a Benavides.

Hay una serie de paralelismos entre lo animal y lo humano además de la transformación explícita. Tal paralelismo podría ser la incapacidad motora del protagonista, la cual le imposibilita tener otro trabajo que no sea el de pregonero, y la llegada del gallo le permite obtener otra mayor fuente de ingresos. “Y aunque la apariencia de Dionisio Pinzón fuera la de un hombre fuerte, en realidad estaba impedido, pues tenía un brazo engarrñado quien sabe a causas de qué” (Rulfo, 2005: 84). Asimismo, el gallo también tiene una incapacidad similar a la de Dionisio: “Pronto sanó también del ala. Aunque le quedó un poco más levantada que la contraria, aleteaba con fuerza y su batir era brusco y desafiante al alumbrar cada mañana [...] "ala tuerta", como acabó llamándose el gallo dorado” (Rulfo, 2005: 91). En *El imperio de la fortuna* esta incapacidad es visible a simple vista, Dionisio permanece siempre con su brazo inmóvil (figura 16). En la escena posterior que Dionisio conoce a Bernarda, habla con el gallo y le dice:

DIONISIO. Te toca salir al ruedo mientras yo ando mirando nomás, pero si no, mi güero, ¿cómo saco dinero pa' la comida? ¿qué creías que nomás ando viendo viejas y tú no me importabas?



Es decir, sabe que el gallo es su fuente de ingresos y se lo comunica. Esto no solo señala la conciencia de Dionisio sobre su estado, sino también el apego hacia el animal, a quien le habla como a un humano. Hay una escena similar en el guion:

Lo tomó en sus brazos, y con el sin dejar de acariciarle el espinazo se paseó por el corral hacienda ademanes y hablando solo, repitiendo hasta el cansancio parte de la conversación con la Bernarda. Así anduvo un buen rato. Hasta que al volverse vio al pastor encargado de cuidar los gallos, que lo miraba con curiosidad. Entonces, tomó su animal con ambas manos y salió con él hacia el palenque caminando a grandes trancos (Rulfo, 2005: 122).

Asimismo, cuando el personaje de Benavides le propone comprar su gallo, le dice “se nota que no tienes mano para trabajar”, y alude a la incapacidad motora de ambos, ya que él se moviliza con un bastón. Esta cuestión física en el texto de Rulfo no se menciona, pero Benavides sí alude a que “el trabajo no se hizo para nosotros, por eso buscamos una profesión livianita” (Rulfo, 2005: 110). Tal como hemos señalado anteriormente, el estilo de Ripstein se basa en la exageración de estas incapacidades, puesto que también el personaje de Benavides tiene problemas en su pierna, por lo cual usa un bastón, y hacia el final de la película está en silla de ruedas. En el script Benavides también se encuentra en silla de ruedas al final, pero antes no se menciona ningún problema físico en él.



Figura 16

En ambas películas Dionisio se lamenta por no poder darle “cristiana sepultura” a su madre. Sin adentrarnos en un análisis antropológico, estas narrativas establecen que una de las diferencias entre humanos y animales es la forma de tratar el cuerpo sin vida. A los humanos se les da sepultura en el marco de un ritual, a los animales no. Sin embargo, en *El imperio de la fortuna* esto se complejiza. Ante la muerte del gallo, Dionisio llora, diciendo “te me moriste, mi güero”, y lo deja junto al resto de los cadáveres, donde está olfateando un perro. No obstante, cuando se percata de que un grupo de mujeres recogen estos animales muertos, se abalanza sobre ellas gritándoles “estos gallos no saben cómo murieron”. A pesar de considerarlo su objeto, no quiere que su cuerpo sea utilizado como alimento de alguien más. Le quita de las manos a una mujer su gallo y la golpea. Lo sepulta en la tierra y antes de enterrarlo se queda con una de sus plumas (figura 17).



Figura 17

Otro paralelismo que podríamos establecer es entre el gallo dorado y Bernarda. Este cristaliza tanto en el script como en la película los elementos mágicos realistas asociados a ella. En la película, Bernarda suele estar bajo un arco con los colores del arcoíris y el decorado son varias estrellas que penden de un hilo<sup>5</sup> (figura 18). Esto exalta el aura casi religiosa de ella.

---

<sup>5</sup> El diseño de vestuario es de Esperanza Bolland, el jefe de vestuario es Abel Melo, los ayudantes son Carlos Munguia y Bertha López, el maquillista es S. Mateos, la peinadora es Teresa Sánchez, el peluquero es Humberto Escamilla, los decoradores son Patrick Pasquier y Miguel Ancona y el ayudante Adán Palacios.



Figura 18

En las tres narraciones, se alude a la suerte que profesa el gallo dorado, y especialmente Bernarda, quien es llamada piedra-imán o talismán. Podemos considerar al gallo y Bernarda como seres asociados a la fortuna, y ambos como propiedad de Dionisio. Él en tanto hombre subordina al resto de la realidad a su dominio, lo cual implica a todo lo viviente, incluidas las mujeres y otros géneros (Cragolini, 2014).

En las tres narrativas Bernarda sufre una transformación. Ella pasa a convertirse en propiedad de Dionisio a mediados del relato y de la película. Hay una inversión de roles: Bernarda pasa de ser la dominante a ser la dominada. En ambas películas se representa la sensación de inferioridad y timidez de Dionisio hacia ella, y la fortaleza de Bernarda. “Dionisio Pinzón se manifiesta como esa dualidad en la que el hombre posee un lado femenino; ese lado no es el mismo Pinzón, sino La Caponera, que a su vez es hembra-macho” (Arizmendi Domínguez, 2010: 48). La obra de Ripstein también enfatiza la subordinación que experimenta Dionisio frente a Bernarda al inicio de la historia, y el rotundo cambio que tiene al final. Varias escenas representan la actitud “activa” de Bernarda, por ejemplo, cuando intenta convencer a Dionisio de hacer tratos con

Benavides, lo acaricia y le dice “Ponte mansito y no cierres las piernas”, en una clara alusión sexual, frente a la cual Dionisio ocuparía el lugar pasivo tradicionalmente asignado a lo femenino. Asimismo, en *El imperio de la fortuna* se añade una faceta erótica de Bernarda, que en *El gallo de oro* se da a entender en una elipsis. Por otro lado, las escenas de sexo en la obra de Ripstein son explícitas. En la primera, Bernarda goza. En la última, ella insiste para continuar con el acto, pero Dionisio se niega.

En ambas películas, “La Caponera se había tornado una mujer sumisa y consumida. Ya sin su antigua fuerza, no solo se resignó a permanecer como encarcelada en aquella casa, sino que, convertida realmente en piedra imán de la suerte” (Rulfo, 2005: 131). En *El gallo de oro*, este encierro lo realiza Benavides, mientras que, en *El imperio de la fortuna*, tiene una hija con Dionisio y permanece encarcelada en esa casa como talismán de él. En ambos casos, ella pasa a ocupar siempre el mismo lugar, sentada en un sillón mientras el hombre apuesta en un juego de cartas. Es obligada a permanecer cerca, ya que le brinda suerte para que gane aquel que ocupara el lugar de ser su dueño, en calidad de ser ella una piedra-imán. La mujer entonces pasa a ocupar un lugar privado, excluida de la esfera pública (Fernández, 1993).

En *El imperio de la fortuna* este paralelismo entre lo animal y lo femenino es explícito: Bernarda ocupa un rincón de la casa, rodeada de gallos, como si fuera otra mascota u objeto más. Asimismo, es interesante un elemento que añade Ripstein. Su hija, al momento de llegar a la casa de Benavides, la cual luego pasará a ser de Dionisio, abraza una estatua como si fuera su madre. Tras quedar huérfana, se lleva esta estatua y la abraza de la misma manera. ¿Un simbolismo de que Bernarda era un objeto más de la casa, tal como lo eran las estatuas? A su vez, este paralelismo pasa a tener otra dimensión: en una de las escenas cercanas al final Bernarda es rechazada por su hija, y luego Dionisio se



pasea frente a ella sin mirarla siquiera, hablando y dándole caricias a su gallo. ¿Acaso Bernarda ha pasado a valer menos que un animal?

Pero si hay algo que une tanto a lo animal como lo femenino, son las propiedades simbólicas, míticas o mágicas que poseen. En *El imperio de la fortuna*, esta cuestión de la fortuna parece estar ligada tanto a lo animal como a lo femenino, y el gallo muere cuando Bernarda no está presente en el palenque. Posteriormente, Dionisio trabaja para Benavides, y su vínculo con Bernarda se hace cada vez más cercano. Cuando ella decide dejar a Benavides e irse con Dionisio, la suerte se traslada a su “nuevo dueño”. Dionisio le gana en los juegos de apuesta a Benavides y se queda con la hacienda. Tal es esta propiedad sobrenatural asociada a Bernarda que, al perder, Benavides se acerca hasta ella y la abofetea, diciendo: “Todo esto se lo debes a esta pinche bruja”. Este simbolismo alcanza su clímax en la obra de Ripstein con la muerte de Bernarda. En el pasaje de medios, esta escena es muy similar al guion, pero añade determinadas cuestiones.

Mientras Dionisio apuesta, Bernarda se queda dormida en su sillón, frente al espejo, con un gallo encima de ella. Dionisio comienza a tener mala suerte. Llega su hija a la casa y sube a dormir. Ese plano de la muchacha durmiendo es importante, ya que luego Dionisio escucha una mujer cantar, y como Bernarda parece dormida, dice “debe ser mi hija”. Sin embargo, los demás jugadores no parecen escuchar esa canción. Dionisio apuesta todo lo que tiene, incluida la hacienda, y pierde. Corre a sacudir a Bernarda por los hombros y la lanza al suelo. Corrobora que está muerta y él se suicida.

En la obra de Ripstein, el pasaje de medios pretende enfatizar aquellos vínculos entre animalidad y humanidad presentes en el texto, como así también los elementos míticos en la elección de las luces y los sonidos en determinadas escenas: la muerte de la madre y la resurrección del gallo, y en la muerte de

Bernarda y la pérdida de fortuna de Dionisio. Esto no se agota en la alusión a elementos posiblemente maravillosos, sino a una crítica de la biopolítica.

### **A modo de conclusión**

En este artículo mostramos cómo los estudios visuales y la intermedialidad nos permiten analizar diferentes relaciones entre medios y artes para repensar los límites difusos entre los objetos de la investigación literaria y visual. Este tipo de estudio nos permite no sólo reflexionar acerca de la teoría sino también obras particulares literarias y cinematográficas (Wolf, 2011; Robert, 2014; Kozak, 2015; Schmitter, 2019). Las vinculaciones posibles entre ambos medios las establecimos a partir del diálogo entre la teoría crítica literaria, la lógica propia de los lenguajes visuales y otras disciplinas, como la filosofía (Mitchell, 2003; Guasch, 2003; Brea, 2006; Giorgi, 2014; Espósito, 2011; Cragnolini, 2014). Tal análisis queda abierto y nos invita a reflexionar, por una parte, acerca del estatus literario del guion cinematográfico *El gallo de oro*: ¿hasta qué punto lo consideramos parte de la literatura? ¿es necesario darle un estatus literario para encontrar nociones universales y arquetipos de la cultura mexicana? En tanto guion cinematográfico, ¿es posible establecer que su sentido se completa y genera nuevos significados en los posibles pasajes de medios? Si bien estas preguntas exceden el actual artículo, son consideraciones pertinentes.

Por otra parte, y en estrecha relación con las interrogaciones anteriores, nos ha permitido encontrar interpretaciones diferidas en ambos pasajes de medios: en el caso de Gavaldón, el vínculo entre arquetipos mexicanos y tópicos asociados a la universalidad, y en el de Ripstein, el cuestionamiento a la biopolítica. En este sentido, la interpretación y la traducción de lenguajes no es neutral y permite enfocar en tópicos críticos de las obras. En el caso de Gavaldón, un film que se propone retratar un México tradicional, retoma y pone en escena el vínculo entre arquetipos nacionales y las nociones helénicas presentes en el texto, tanto a

nivel de la trama como en el montaje de los planos. Por otra parte, en el film de Ripstein la lectura es incisiva, se centra en los cuestionamientos acerca de la disposición de las vidas y los cuerpos, las relaciones entre la animalidad y humanidad cargadas de emociones asociadas a lo humano, sin perder de vista el estilo mágico realista de Rulfo, incipiente en esta obra.<sup>6</sup>

### Bibliografía

- Arizmendi Domínguez, Martha Elia (2010). "El gallo de oro. Entre el texto y el contexto" en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (editores). *XVIII Simposio de la SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada]*, pp.41-52.
- Ayala Blanco, Jorge (1979). *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Era.
- Brea, José Luis (2006). "Estética, historia del arte, estudios visuales" en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, número 3, pp. 8-26.
- Cragolini, Mónica B. (2014). "Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo" en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año I, volumen II.
- Espósito, Roberto (2011). *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ezquerro, Milagros (1992). "El gallo de oro o el texto enterrado", en Claude Fell (coordinador), *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos»).
- Fernández, Ana María (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Fernández Utrera, María Soledad (1999). "El gallo de oro: 'argumento de cine' de Juan Rulfo" en *Explicación de textos literarios*, volumen 27, número 2, pp. 44-67.
- Foucault, Michel (1976). *Historia de la sexualidad*. Paris: Ediciones Gallimard.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- González Boixo, José Carlos (2010). "Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*" en *El gallo de oro*. México: Editorial RM.

---

<sup>6</sup> La cuestión de la animalidad en el cine latinoamericano es parte de otras de mis investigaciones y forma parte de un corpus que excede este artículo. Véase "Paralelismos entre lo humano y lo animal en *El gallo de oro*", publicado en actas en la *II Jornadas Internacionales Cuerpo y violencia en la Literatura y las Artes Visuales Contemporáneas* y "Lo animal y lo femenino en *El gallo de oro*", publicado en actas en el *I Encuentro Internacional de Arte y Pensamiento sobre Animalidad*.

- Guasch, Anna María (2003). "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión" en *Estudios visuales*, número 1, pp. 8-16.
- Mitchell, William John Thomas (2003). "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual" en *Estudios Visuales*, número 1, pp. 17-40.
- Paech, Joachim (1998). "Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuren" en Jörg Helbig (editor), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlín: Schmidt.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996). *Arturo Ripstein*. Madrid: Cátedra
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Rulfo, Juan (2005). *El gallo de oro*. México: Editorial RM & Fundación Juan Rulfo.
- \_\_\_\_ (2005b). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM & Fundación Juan Rulfo.
- Ruffinelli, Jorge (1980). "Rulfo: *El gallo de oro* o los reveses de la fortuna" en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, número 35, pp. 31-41.
- Schmitter, Gianna (2019). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura. Tesis de posgrado*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en *Memoria Académica*. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1809/te.1809.pdf>
- Schröter, Jens (1998). Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *Montage/av*, volumen 7, número 2, pp. 129-154.
- Trejos-Marín, Susana (2000). "Conceptos básicos del pensamiento griego sobre el tiempo" en *Acta Académica*, número 26, pp. 213.
- Weatherford, J. D. (2005) "Texto para cine: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo", en *El gallo de oro*. México: Editorial SM.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Wolf, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- \_\_\_\_ (2011). "(Inter)mediality and the Study of Literature" en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, volumen 13, número 3.

---

\* Fátima Abigail Argüello es Estudiante becaria de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Graduada de la Diplomatura de Géneros y Políticas Públicas en 2018. Integrante del proyecto de investigación "Escritura(s): dispositivo(s), estética y enseñanza". E-mail: [fa.arguello96@gmail.com](mailto:fa.arguello96@gmail.com)