



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**Los símbolos e imágenes arquetípicas de la mujer
mexicana en *El gallo de oro*, de Juan Rufo**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

Neli Cristal Suárez Aldana

Asesor: Dr. Jorge Olvera Vázquez

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

A mis padres, Cristina y Elías, por su cariño,
motivación y apoyo incondicional en cada
momento de mi vida.

*

A Jorge Olvera, cuyas palabras me alentaron a
seguir cuando casi me sentí perdida.

*

A José Luis, por creer en mí con fe ciega hasta
el último momento y entregarme cada día una
pieza de su inmenso corazón.

“Nadie ha recorrido el corazón de un hombre.” Afrontar la tarea de escribir sobre la vida de Juan Rulfo requiere del empeño de una persona con una actitud escrupulosa y sincera, que deje a lado anecdotarios o mitos sin sustento. Porque Juan no vivió con la actitud de que su persona pasara a la posteridad. Lo que deseaba es que su obra lo hiciera.

Clara Aparicio de Rulfo

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: <i>El gallo de oro</i> y su contexto	6
1.1. <i>El gallo de oro</i> como una novela breve	9
1.2. Tópicos	11
1.3. Estudios en torno a <i>El gallo de oro</i>	17
1.4. Relaciones cinematográficas	22
Capítulo 2: La estructura narrativa de <i>El gallo de oro</i>	26
2.1. El ciclo narrativo	28
2.2. Actantes y matrices actanciales	35
2.3. Tiempo y lugar	48
2.5. La circularidad en el relato narrativo	51
Capítulo 3: Semiótica, símbolos e imágenes arquetípicas	54
3.1. El inconsciente colectivo y los arquetipos según Jung	55
3.2. Imágenes arquetípicas y complejos	57
3.3. Gilbert Durand, signos y símbolos	63
3.4. El signo según Peirce	65
3.5. El símbolo	70
Capítulo 4: Símbolos e imágenes arquetípicas en <i>El gallo de oro</i>	74
4.1. La simbología del gallo	74
4.3. La imagen arquetípica de la orfandad	82
4.3. La imagen arquetípica de la madre mexicana y la mujer transgresora	85
4.4. Los símbolos de la muerte	92
4.5. El sentido de la estructura	96
Conclusiones	102
Anexo 1: Enriquecimiento	112
Anexo 2: Descenso moral	113
Anexo 3: Ruina	114
Anexo 4: Vista completa del ciclo narrativo	115
Bibliografía citada	116
Bibliografía consulta	119

Introducción

Antes de presentar el contenido del trabajo, es indispensable mencionar que el título original del trabajo es *Símbolos e imágenes arquetípicas en El gallo de oro de Juan Rulfo*. Durante el registro de la tesis existieron algunas cuestiones administrativas que impidieron utilizar ese título para la versión final y se optó por renombrar el texto como ahora se presenta. Sin embargo, se realiza esta aclaración para la correcta lectura del análisis.

En esta investigación se propone un análisis doble que conjunta al estructuralismo y la semiótica en *El gallo de oro* de Juan Rulfo a fin de confirmar que las imágenes arquetípicas y los símbolos presentes en el texto corresponden con la estructura narrativa cíclica y cuál es la importancia de ésta para el relato. Para demostrar este supuesto se ha establecido el objetivo principal que consiste en: analizar los símbolos utilizados en el diseño de los personajes, sus acciones y las imágenes arquetípicas presentes en la obra, haciendo uso de la semiótica, así como identificar la estructura narrativa de la obra a fin de comprobar la influencia de estos elementos en el desarrollo cíclico de la estructura narrativa de *El gallo de oro*.

El gallo de oro, obra escrita por Juan Rulfo, uno de los mejores escritores mexicanos del siglo XX, es un texto de cuyo análisis han derivado varias hipótesis que hasta ahora no se han podido confirmar. Tras la publicación del texto, éste se enfrentó a una serie de problemas que, en lugar de dar a conocer su novedad

literaria, la demeritaron y recluyeron bajo falsas clasificaciones y comparaciones infundadas. Esta serie de dificultades complicó su difusión y lo mantuvo aislado de la narrativa rulfiana; sin embargo, el tiempo se encargó de retomar y revalorar el relato desde otras perspectivas y, de este modo, resolver las contrariedades que rodearon al escrito durante muchos años.

La riqueza de *El gallo de oro* de Juan Rulfo es inabarcable si se busca darle un tratamiento a partir de un enfoque exclusivo porque ninguno podrá explotar todas las características que dotan de multiplicidad a la obra. Para determinar el sentido de los escritos de Juan Rulfo se deben consultar otras disciplinas y metodologías que ayuden y configuren un análisis más adecuado. La elección de esta metodología está directamente relacionada con los objetivos del estudio.

En primer lugar, se utilizan los elementos de análisis propuestos por algunos teóricos como Claude Bremond y Algirdas Julien Greimas, desde la perspectiva de un análisis enfocado en el nivel del relato donde se puede visualizar la estructura narrativa del texto. Por otro lado, desde la perspectiva de la semiótica se analiza el significado de los elementos que intervienen en el desarrollo de la estructura circular, es decir, sobre la constante presencia de símbolos e imágenes arquetípicas.

Estudiar los símbolos para explicar cómo se relacionan éstos con la estructura de la novela no es una innovación propia de este trabajo, pues ya varios críticos de Juan Rulfo han centrado su atención en el aspecto simbólico de los cuentos de *El llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo*. *El gallo de oro* tampoco se ha quedado atrás

puesto que un análisis simbólico con énfasis en el sentido histórico del texto ha sido realizado por Ivette Jiménez de Báez. La teoría de Jung sobre los arquetipos sienta sus bases en el concepto de símbolo, un elemento semántico que permite describir el sentido que tiene la obra al tomar en cuenta estas presencias. Dada la relación estrecha entre la estructura y los símbolos, la adopción e incorporación de ambas teorías fue inexcusable.

De ninguna manera, se afirma que el método establecido aquí explique toda la riqueza de la obra, pero fue adecuado a las necesidades establecidas por la investigación. Asimismo, resulta apropiado porque enriquece la interpretación de la obra y proyecta la complejidad de un texto que por diversas cuestiones ha permanecido atrapado en un contexto de producción y difusión que demerita su análisis. Si bien, esta metodología no expresa más que uno de los muchos enfoques de estudio, es decir, una probabilidad analítica, sí permitirá que se aprueben o debatan las ideas que aquí se presentan y de esa manera, posibiliten nuevas expectativas para el estudio de este relato.

El contenido está organizado en cuatro capítulos: el primero de ellos "*El gallo de oro y su contexto*", presenta un recorrido histórico de los trabajos más representativos que se elaboraron desde la publicación de *El gallo de oro*. Previamente, se presenta un resumen pormenorizado de la novela y una serie de datos relevantes sobre la problemática crítica del texto que nubló su género y demeritó la obra por muchos años, además, se incluye una breve introducción

hacia el argumento, temática y las relaciones hipertextuales del escrito. También se abordan brevemente las diversas clasificaciones que se han hecho del texto.

El segundo apartado, “La estructura narrativa de *El gallo de oro*”, expone el análisis de la estructura narrativa: se realiza la identificación de los elementos del análisis del relato que son el ciclo narrativo conformado por secuencias de acciones, los actantes y sus relaciones, el tiempo y el espacio. La serie de matrices actanciales que se incluyen son el instrumento que permite demostrar la estructura cíclica en las acciones de los personajes.

En el tercer capítulo titulado “Semiótica, símbolos e imágenes arquetípicas”, se realiza un acercamiento a la semiótica para llegar al concepto de símbolo según la perspectiva de tres estudiosos: Gustav Carl Jung, Gilbert Durand y Charles Sanders Peirce. Se exponen elementos como los arquetipos, imágenes arquetípicas y las definiciones de símbolo de cada uno de los estudiosos. Estas apreciaciones dan pie al análisis de *El gallo de oro* realizado en el último apartado: “Símbolos e imágenes arquetípicas en *El gallo de oro*”, el cual consiste en identificar y explicar tanto la importancia de los símbolos y las imágenes arquetípicas que se encuentran en la narración, como su correspondencia con la estructura cíclica ya que los “símbolos son la urdimbre y la trama de toda investigación y de todo pensamiento, y que la vida del pensamiento y de la ciencia es la vida inherente a los símbolos¹”. Se pone énfasis en algunas imágenes arquetípicas como la madre y la mujer

¹ Charles Sanders Peirce. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 15.

transgresora que dan significado a la novela y también demuestran las correspondencias que existen entre la estructura, los símbolos y las imágenes arquetípicas. Finalmente, se incluye el apartado de las conclusiones, con los hallazgos, complicaciones y apuntes que surgieron durante la investigación.

Capítulo 1: *El gallo de oro* y su contexto

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, conocido como Juan Rulfo, nació en Sayula, Jalisco el 24 de mayo de 1917. Algunos hechos como la muerte de sus padres y otros factores acaecidos durante su niñez propiciaron su inclinación literaria: “las experiencias de la infancia dejan huellas, señales en el cuerpo que luego pueden transustanciarse en literatura”², no obstante, sus inclinaciones no se limitaban al mundo de la literatura y la historia ya que el artista exploró tanto el ámbito de la cinematografía como la fotografía, siendo ésta, una pasión oculta para muchos.

Los trabajos en las tres esferas pasaron a la historia y constituyen el legado que permanece hasta nuestros días; sin embargo, es el renombre de *Pedro Páramo* lo que le ha convertido en un escritor reconocido y admirado por lectores y escritores nacionales e internacionales. La obra del autor resulta pequeña al ser comparada con la extensa crítica que se ha generado desde la publicación hasta la actualidad, este simple hecho demuestra que las posibilidades analíticas de sus textos son inagotables.

En líneas generales, se sabe que Juan Rulfo escribió tres novelas³, un volumen de cuentos y otros muchos textos, entre los cuales destacan algunos guiones para cine⁴.

² Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*, México, Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 28.

³ Se toma como “novelas” a los siguientes textos de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*, esto de acuerdo con el propio autor. En el apartado 1.1. *El gallo de oro* como una novela breve” se aborda la concepción de *El gallo de oro* como una novela según el análisis de críticos como: José Carlos González Boixo, Alberto Vital y Carmen Dolores Carrillo Juárez.

Los estudios sobre su primera novela son innumerables y aquéllos en torno a los cuentos que conforman *El llano en llamas* son notorios. Por otro lado, *El gallo de oro*, cuya escritura concluyó en el año de 1958, ha sido una obra olvidada de la cual queda un extenso terreno fértil donde se pueden realizar varios análisis desde diversas perspectivas.

El argumento de la novela se desglosa en una doble línea narrativa que abarca la vida de un hombre y una mujer: Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño. El ambiente festivo donde se alternan las peleas y las apuestas presenta las circunstancias que habrán de tejer la historia de los personajes; ellos se internan en el mundo de las ferias, espacio que los terminará uniendo hasta el momento de su muerte. La buena suerte los dota de riquezas incalculables, pero al mismo tiempo los vuelve presos de una maldición que no culmina ni siquiera con la muerte, pues ésta es heredada a su hija, Bernarda Pinzón. En resumen, Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño son una pareja que lucha por alcanzar sus aspiraciones, para él la riqueza, para ella la libertad; sin embargo, en su búsqueda mueren y esto frustra el cumplimiento de sus sueños.

Este texto surge rodeado de controversia, incluso años antes de su publicación, debido a dos razones: la relación que se establece entre el cine y la literatura y el éxito de su antecedente, *Pedro Páramo*. Esto ha ocasionado que *El gallo de oro* quede

⁴ Durante la entrevista realizada para el programa *A fondo*, Juan Rulfo menciona que su primer escrito fue una novela larga sobre la Ciudad de México que destruyó por considerarla “muy mala, retórica y alambicada, llena de los pecados de la juventud” en “Entrevista a Juan Rulfo”, por Joaquín Soler Serrano en *A fondo*. RTVE, 1977, 23 min.

relegado puesto que se esperaba de él un estilo que no posee, es decir, se esperaba que el lenguaje utilizado en esta novela fuera similar al utilizado por el autor en la novela *Pedro Páramo*. En este sentido, Alberto Vital señala que el lenguaje de *El gallo de oro* no cumple con el estilo del autor, y supone que, por esta razón, el propio Rulfo marginó su obra: “[se] puede [...] percibir, junto a párrafos redondos, equilibrados, bien iniciados y concluidos, frases sin duda correctas, pero inacabadas en el sentido de que parecen cortarse bruscamente [...] con un aire provisional”.⁵ Vital concluye que para un oído tan fino como el de Rulfo, el cambio estilístico en *El gallo de oro* rompe con la armonía del autor.

Estas y otras diferencias entre ambas novelas contribuyeron a la depreciación de la obra. Su “inferioridad” narrativa la censuró entonces e incluso hasta el mismo Rulfo la abandonó por muchos años. Sonia Adriana Peña en su ensayo, “*El gallo de oro* de Juan Rulfo”, refiere que el texto fue poco difundido por varias causas y entre ellas destaca el miedo que pudo tener el autor por las inevitables comparaciones entre sus dos novelas. *El gallo de oro*, “según declaraciones de Rulfo y por lo que algunos estudiosos han podido corroborar, está fechado en 1960, cinco años después de *Pedro Páramo*”,⁶ pero su publicación no fue sino hasta 1980. Para entonces, el libro de Comala ya había ganado la admiración de todos. Tal vez la historia hubiera sido

⁵ Alberto Vital, “*El gallo de oro*, hoy” en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, México, Congreso del estado de Jalisco-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad de Colima, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM- Fundación Juan Rulfo - Editorial RM, 2006, p. 432.

⁶ Sonia Adriana Peña, “*El gallo de oro* de Juan Rulfo” en Gustavo Jiménez Aguirre (edit.), *La novela corta, una biblioteca virtual* en http://lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=127 [consultado el 14 noviembre de 2014].

diferente si la aparición de *El gallo de oro* no hubiera sido postergada por tanto tiempo.

1.1. *El gallo de oro* como una novela breve

La ubicación del texto como una novela breve también es un factor relevante que ha sido tratado por la crítica rulfiana. Entre aquéllos que han desarrollado mayormente el tema del género de *El gallo de oro* encontramos a José Carlos González Boixo quien defiende el texto y lo coloca al nivel de otras novelas como *Pedro Páramo*. Se refiere al texto como novela y no como novela breve: “es indudable que esta denominación conlleva una consideración de obra menor en relación con el término novela. Es indiscutible, por otro lado, que la extensión de la obra –único criterio real de diferenciación– sea en este caso un elemento definitorio”.⁷ Hay que considerar que el estudio de la novela corta o breve en México apenas hace poco tiempo empieza a tomar forma. También es verdad que González Boixo se basa en la denominación que el mismo autor utiliza para registrar su texto y por ello, durante su disertación, continúa llamando novela a *El gallo de oro*.

Alberto Vital, en su artículo “*El gallo de oro hoy*”, toca varios de los aspectos sobresalientes en la publicación, difusión y crítica del texto; de la misma forma lo clasifica: “el género más preciso para caracterizar la obra es el de la *nouvelle*, cuyos dos rasgos imprescindibles son una relativa brevedad y el hecho de que una acción

⁷ José Carlos González Boixo, “Valoración literaria de la novela,” en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, 2010), p. 22.

por lo común única, desemboque en un acontecimiento".⁸ Esta idea es retomada y desarrollada con más precisión por Carmen Dolores Carrillo Juárez. Ella define primeramente el género de la novela breve como:

La *nouvelle* es un intergénero que no coincide del todo con las características del cuento ni con las de la novela. A la manera del cuento se centra en un instante significativo de la vida, pero su interés no está en fotografiarlo, sino en relatar un proceso [...] la *nouvelle*, a diferencia de la novela, es deliberadamente limitada en su exposición del conflicto humano. Desde la intención del autor es una narración que busca la precisión, [...] Es un género en el que la brevedad no es una característica accidental, sino substancial.⁹

La escritora se refiere al género como *nouvelle*. Esto se debe a su desacuerdo con el término que denomina al género en México, pues considera que la denominación de novela breve o corta es despectiva o peyorativa. Carrillo Juárez decide llamar a *El gallo de oro*, *nouvelle* y no novela breve porque no existe una justificación apropiada que permita la utilización del nombre. Su postura es discutible porque la brevedad no demerita la narración, pero es un hecho que la crítica actual ha adoptado y nombrado al género como tal, y lo utiliza sin prejuicios. En resumen, estos tres críticos han definido como novela o novela breve a *El gallo de oro* basándose en sus características formales pues no están de acuerdo en que el texto es un guion cinematográfico. A través de la investigación se valorará el texto. En este análisis de

⁸ Vital, *Op. cit.*, p. 431.

⁹ Carmen Dolores Carrillo Juárez, "El gallo de oro: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas," en Pol Popovic Karin y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, México, Siglo XXI, 2007, p. 247.

El gallo de oro se referirá a él como un relato literario, no como guion de cine y mucho menos como argumento cinematográfico.

1.2. Tópicos

Antes de exponer cuáles son los principales temas que aparecen en el texto es conveniente incluir un resumen pormenorizado de la novela: *El gallo de oro* inicia con el amanecer en San Miguel de Milagro. Se realiza una descripción de lo que sucede en el pueblo, el narrador anuncia la aparición del pregonero llamado Dionisio Pinzón quien es un hombre pobre que apenas si vive de su oficio en una casucha vieja acompañado por su madre. La vida de los personajes es miserable en casi la totalidad del año a excepción de las fechas en que se realiza la fiesta en el pueblo, pues Dionisio se alquila para anunciar los convites de la feria.

Las fiestas de San Miguel eran jubilosas, pero en uno de aquellos años la celebración estuvo tan concurrida que se prolongó como nunca antes. Fue en aquellos tiempos cuando la suerte de Dionisio cambió. En la última pelea de la noche un gallo dorado perdió porque su contrincante lo hirió al tratar de huir cobardemente. El dueño disgustado decidió terminar con el animal, pero Dionisio impidió su muerte al pedirle que se lo regalara, aunque sólo sirviera para criar.

El gallo moribundo se marchó con su nuevo dueño quien luchó para lograr que el animal se recuperara, lo enterró en el suelo hasta la cabeza y le brindó los cuidados que poco a poco mejoraron la salud del dorado. Sin embargo, cuando el gallo sanó

por completo, la madre de Dionisio murió de hambre y fue sepultada en medio de unos tablones viejos, pues su hijo no tenía ni un peso para comprar el ataúd. La gente del pueblo se burló de él; además, Tomasa Leñero, una mujer que Dionisio hubiese querido como esposa, fue raptada por su novio y él tuvo que pregonar su huida. Con la doble pena sobre sus hombros juró que nunca nadie de su familia pasaría hambre y se marchó de San Miguel de Milagro con su gallo.

Dionisio siguió el mismo rumbo que los galleros porque su objetivo era probar que su animalito era bueno para pelear y de esta forma consiguió un padrino que le arregló su primer combate. La pelea fue contra un gallo ventajoso conocido como el Capulín. Todas las apuestas estaban a su favor, pero el animal fue aniquilado por el dorado quien demostró ser mucho mejor. El dueño del gallo muerto, Lorenzo Benavides, trató de comprarle el gallo a Dionisio mas él se negó porque tenía la esperanza de ganar algo más.

Aquella ocasión tuvo la oportunidad de conocer a Bernarda Pinzón, apodada La Caponera. Bernarda era una de las cantadoras que se encargaba de amenizar el palenque. Desde muy niña había vivido en las ferias, pues su madre trabajaba en una y la crío llevándola de fiesta en fiesta hasta que un día quedó huérfana por causa de un incendio en su tienda. Sin embargo, los personajes toman distintos caminos. Dionisio siguió andando por las fiestas y peleando a su gallo hasta que se lo mató un bello gallo giro que le acertó un navajazo. El Pinzón perdió todo lo que había ganado con su gallo dorado y se enfrentó una vez más a la miseria.

Sin rumbo y decepcionado por su mala suerte, Dionisio perdió sus últimas monedas en la ruleta. Fue entonces cuando se reencontró con Bernarda quien le pidió que jugara por ella unos pesos. Ganó en las apuestas y la Caponera le sugirió que trabajara para Lorenzo, su pareja. El gallero empezó a trabajar como soltador a las órdenes de Lorenzo Benavides y acumuló una gran fortuna; aprendió más sobre los gallos y sus trucos. Lorenzo introdujo a Dionisio en los juegos de mesa donde resultó muy hábil. Poco a poco el Pinzón se transformó en un hombre frío, calculador y ambicioso que no buscaba más que el dinero.

El hombre regresó a San Miguel de Milagro con la convicción de dar a su madre un entierro decente, pero sus intenciones no tuvieron éxito porque no encontró el lugar donde la había enterrado años antes y muy decepcionado regresó con su lujoso féretro a donde lo esperaba la Caponera. La mujer ya había abandonado a Lorenzo porque la quería mantener encerrada en su casa como si fuera de su propiedad. Bernarda era muy difícil de convencer y decidió huir antes de que éste le cortara las alas. Se unió con Dionisio quien le prometió seguir con ella de feria en feria, pues consideraba aquella unión como un buen trato.

Todo siguió igual por un tiempo hasta que Dionisio convenció a Bernarda de permanecer en su casa para criar a su hija. La mujer accedió por un tiempo, pero se dio cuenta de que ese no era su lugar y un día se marchó lejos de su marido para seguir vagando. Durante la ausencia de la mujer la suerte del Pinzón se nubló y mermó su riqueza rápidamente en el juego llamado "Paco el grande"; para

recuperar su suerte fue en busca de su esposa e hizo todo lo posible para convencerla de que regresara a su lado. Bernarda aceptó volver con su marido siempre y cuando siguieran andando por las ferias, Dionisio no tuvo otra opción y de ese modo regresaron a su antigua vida.

Luego de unos años el mariachi que acompañaba a la cantadora se marchó ya que la voz de la mujer se había vuelto ronca y no entusiasmaba al público como en el pasado; Dionisio aprovechó la situación y se llevó a la Caponera a Santa Gertrudis. Ahí la maltrató y destinó a estar presente en la sala como un imán de buena suerte mientras se jugaba a las cartas.

En la casa de Santa Gertrudis se apostaba durante la noche y se dormía durante el día, el juego terminaba al amanecer. Dionisio acumulaba riquezas y la Caponera fue obligada a permanecer en aquel lugar ya que su ausencia le hacía perder en el juego. Sumisa y olvidada se consumía en el alcohol para no recordar la cárcel en la que se encontraba y donde pasaría el resto de su vida. Bernarda se olvidó de todo, principalmente de su hija quien tenía una fama terrible de mujer desenfrenada hasta que un día los vecinos fueron a llenarla de reclamos por el mal comportamiento de la Pinzona que era un coqueta descarada e indecente. Entonces Bernarda se culpó por las acciones de su hija y se sumió en un alcoholismo que le llevó a la locura.

Una noche lluviosa se jugaba una ronda de Paco el grande en Santa Gertrudis. Los jugadores se iban retirando poco a poco hasta que sólo quedó Dionisio y un par de abogados. En ese momento la lluvia que no paraba desde hace varios días cesó y el

hombre sintió que empezaba a perder. En un rato su riqueza se fue por el borde de las apuestas y cuando perdió hasta la casa donde vivía con su mujer y su hija se dio cuenta de que Bernarda yacía muerta en la esquina donde la había recluso. Loco de rabia le gritó que lo había abandonado; regresó a la mesa de juego y pidió que el ataúd que tenía guardado en aquel lugar quedara fuera de la apuesta; luego se marchó por el pasillo y enseguida sonó un disparo que terminó con su existencia.

Bernardita, la Pinzona, quien había presenciado todos estos acontecimientos esa madrugada, enterró a sus padres la tarde de ese mismo día. A él en el lujoso ataúd que había comprado para su madre y que hasta entonces había permanecido en la casa, a ella en un cajón de madera forjado de improviso. Huérfana y sin ninguna pertenencia decidió tomar el mismo destino de su madre y marcharse a andar por las ferias cantando de templete en templete. El relato concluye con la imagen de la Pinzona cantando como lo hizo su madre cuando fue joven.

El gallo de oro es una muestra de la visión del mundo que caracterizó la literatura de Rulfo y nos presenta “la vida de campo y de los pueblos del sur del estado de Jalisco, región árida e inhóspita [...] Los personajes pertenecen a la clase rural mexicana”.¹⁰ Éste es, esencialmente, el contenido de su narrativa, pero en *El gallo de oro*, existe un mosaico de temas que pueden ser analizados a profundidad. Los personajes, un grupo limitado de actores en quienes se centra la acción, son los encargados de presentar al lector estos temas. En el caso de *El gallo de oro*, la mayor

¹⁰ Luis Leal, "El gallo de oro y otros textos de Juan Rulfo" en *Revista de la Literatura Hispánica*, 13-14, 1981, p. 103.

parte de éstos son llevados a partir de las acciones de Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño.

Los temas o asuntos son variados y entre ellos destacan los siguientes: la soledad de los personajes que lleva a la muerte o al suicidio. Éste es el caso de Dionisio Pinzón quien se suicida al final de la narración porque no soporta quedarse solo y desprotegido luego de la muerte de Bernarda que era la razón de su buena fortuna. En segundo lugar, la venganza, tema que atiende a uno de los tópicos rulfianos más solicitados y el cual pone en comparación a Pedro Páramo y Dionisio. Los personajes hacen efectiva su venganza debido a la burla o la falta de respeto en sendos duelos, el primero por su amada, Susana San Juan, y el segundo por la madre del Pinzón.

Por otro lado, el azar y el juego como elemento mágico son aspectos fundamentales en *El gallo de oro*. Estos componentes se desarrollan a lo largo de las páginas a través de las apuestas en peleas de gallos y durante los juegos de cartas en donde se debate el destino de sus jugadores; en este caso se trata de elementos simbólicos que complementan la acción. El tema femenino encarnado en la madre, la protagonista o su hija y representado por la madre de cada personaje, marca a los hijos de forma tal que ellos nunca se pueden librar de la imagen materna. En el caso de Bernarda Cutiño y Bernarda Pinzón, ellas representan un papel que se constituye en la dualidad: la mujer que obedece a las normas sociales y personifica la imagen arquetípica determinada o la transgresora que viola las leyes impuestas. También existe el tema de la orfandad. El quedar huérfano es una característica de casi todos

los personajes principales y por ello se constituye como detonante de la acción. Este elemento se retoma en los capítulos finales de esta investigación. Para concluir, el tema más obvio y común a todos los escritos de Juan Rulfo, la cultura mexicana:

El gallo de oro es el mejor estudio y recreación que existe acerca del espíritu festivo de los mexicanos y en general de los pueblos que, condenados a la pobreza por efecto de estructuras económicas -y por ello políticas- profundamente distorsionadas, se refugian en la feria sagrada y pagana, formal e informal, como la única manera de protegerse en términos psíquicos y de salir adelante en un mundo que los excluye.¹¹

Este listado de temas abre sólo una ventana hacia una infinidad de análisis literarios, culturales, históricos, sociológicos, etcétera. *El gallo de oro* es un texto del cual se puede hablar mucho. Una de las razones de su olvido fue el desfavorable contexto de publicación, consecuentemente, después de más de cincuenta años de su creación, sigue siendo una obra llena de posibilidades analíticas. En esta investigación se tratan diversos temas de los mencionados en el apartado, algunos en mayor grado, pero los trascendentales serán dos temas: el femenino, encarnado en la dualidad de las mujeres, y la orfandad que aqueja a los personajes.

1.3. Estudios en torno a *El gallo de oro*

Aunque han sido pocos los estudios sobre *El gallo de oro*, existe un puñado de ensayos y reseñas literarias que han elaborado una breve crítica del texto. Pongo en énfasis la brevedad de los textos ya que se trata, en su mayoría, de menos de veinte

¹¹ Vital, *Op. cit.*, pp. 434-435.

cuartillas de referencias en cuanto a varios elementos de la narración. Se puede hacer una exposición generalizada de la temática de los artículos y ésta quedaría dividida de la siguiente manera: a) aquellos que explican los hechos que preceden su producción; b) los que debaten para aclarar la clasificación genérica, y c) aquellos que discuten o valoran la estructura narrativa o temática del texto. Dichas citas tienen tanto ideas análogas como opuestas, algunos son textos más antiguos y permiten comprender cómo la crítica ha cambiado de opinión a lo largo de las décadas. A continuación, se realiza una enumeración de los ensayos más completos y de sus respectivos autores, esto con el motivo de lograr una mejor explicación de los antecedentes del trabajo.

Uno de los primeros ensayos corresponde al crítico Jorge Ruffinelli y lleva por título "*El gallo de oro* o los reveses de la fortuna" (1980). El ensayo explica la injusta valoración crítica que se ha tenido frente a la obra de Rulfo. Él sostiene que el relato como tal, fue escrito para su realización en un filme y por lo tanto carece de elementos que la pongan a la par de los otros textos, es decir, pierde su valor literario por no haber sido concebido como una novela desde el principio. Ruffinelli afirma que *El gallo de oro* es un argumento y no un relato, a pesar de esta afirmación, sí reconoce que el texto tiene un valor literario y asevera que no se le puede exigir a

un autor el mismo estilo en todos sus textos y mucho menos cuando estos no corresponden al mismo género¹².

Posteriormente, José Carlos González Boixo expone la confusión que ha rodeado al escrito desde su producción y termina centrándose en aclarar en qué consiste la marginalidad de la obra. El crítico determina que *El gallo de oro* es una novela breve y no un guion para cine como se pensaba. Sin embargo, llega a esta afirmación sin explicar claramente qué es una novela breve sino detallando qué es un guion, un argumento y un esquema cinematográfico. Este texto se llama "*El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo*", data del año de 1986.

En años posteriores aparece el estudio de Milagros Ezquerro, "*El gallo de oro o el texto enterrado*" (1992), el cual es un análisis que presenta diversas características de la obra; desde las condiciones que se suscitaron en torno a su creación como aspectos de análisis literario tales como la espacialidad, la temporalidad y los personajes. Ezquerro hace un extraordinario análisis sobre el libro y su texto despliega una gama de posibles acercamientos hacia *El gallo de oro*. Otra aportación de la crítica consiste en la comparación de algunos personajes de la obra con los de los cuentos de *El llano en Llamas* o *Pedro Páramo*.

Un par de años más tarde, Ivette Jiménez de Báez trabaja con el texto. Después de presentar una serie de elementos cuyo análisis determina la presencia de los

¹² Jorge Ruffinelli, "Rulfo: *El gallo de oro* o los reveses de la fortuna" en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980, p. 32.

símbolos en *Pedro Páramo*, la autora empieza a analizar algunos aspectos relevantes de *El gallo de oro*. Este análisis se puede dividir en dos partes; la primera comprende una presentación de los personajes y el simbolismo que tienen en la novela, y la segunda, aunque sigue siendo un análisis simbólico, tiene como objeto demostrar una interpretación histórica de algunos de los pasajes de la novela, concretamente, las peleas de gallos. Esta lectura histórica contrasta con las afirmaciones de Luis Leal quien decía que *El gallo de oro* “está desprovisto de una tesis, de filosofías o razones sociales”.¹³ Jiménez de Báez explica que a partir de una serie de simbolismos es posible explicar algunos hechos políticos que convierten a la novela corta en una crítica política y social bastante fundamentada, pero en lenguaje casi poético.

En los años 2000 y 2001 salen a la luz dos tesis de licenciatura de la Universidad Autónoma del Estado de México cuyo objeto de estudio es *El gallo de oro*. La primera de ellas corre a cargo de Ángel Jiménez Gutiérrez y expone la insistencia de la mujer por ser libre. El análisis que se realiza parte de la teoría de Claude Bremond sobre las secuencias de mejoramiento o degradación presentes en la obra. Después se analiza de forma breve la presencia de los símbolos para culminar el trabajo con el análisis propio de los personajes. Se enfatiza el simbolismo que tiene Bernarda y desde una perspectiva jungiana se presenta a *El gallo de oro* como una narración simbólica. Esta investigación guarda algunas similitudes con dicho escrito, denominado: *La libertad de la mujer en El gallo de oro de Juan Rulfo*.

¹³ Leal, *Op. Cit.*, p. 109.

Un año después se presentó la investigación de Elizabeth Ocampo Salgado y llevó por título *El sentido trágico en: El gallo de oro de Juan Rulfo*; la tesis analiza el libro para probar que “los personajes y espacio en *El gallo de oro* se presentan en un ambiente que remite al sentido emergido de la tragedia dórica griega”.¹⁴ Se realiza un análisis centrado en la herencia grecorromana: la tragedia griega, las fiestas dionisiacas y el coro para comparar dichos elementos con las ferias, el argumento de la historia y los personajes, respectivamente. El eje principal del trabajo es el tema de la venganza, ya que es el punto de enlace entre la tragedia griega y el texto.

Ambas tesis han sido asesoradas por Martha Elia Arismendi Domínguez, especialista en el texto, cuyos escritos son los más recientes. Dos de ellos destacan por la temática tratada. El primero habla sobre el azar: se presentan algunos símbolos y la función de los mismos durante la trama de la novela, este texto data del año 2004 y se denominó “El azar en *El gallo de oro* de Juan Rulfo”. En 2015 fue publicado el último de los estudios, su título es “Presencia de tradiciones y costumbres en *El gallo de oro* de Juan Rulfo”, el trabajo gira en torno a las manifestaciones culturales que existen en la novela corta y del valor que tienen en la estructura y presentación de la historia. Además, se definen otros de los muchos símbolos que están en el texto.

Este recorrido histórico de la crítica rulfiana, enfocada en *El gallo de oro* a través de los años, expone sólo una serie de anotaciones que resume los enfoques de estudio.

¹⁴ Elizabeth Ocampo Salgado, *El sentido trágico en: El gallo de oro de Juan Rulfo*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001, p. 1.

Cabe aclarar que no se despliegan todas las ideas respecto al texto sino únicamente aquellas que conforman una vista panorámica de la crítica.

1.4. Relaciones cinematográficas

Otro asunto por tratar es el de las relaciones intertextuales entre la novela y las cintas cinematográficas que se han basado en ella. Primeramente, cabe señalar que la confusión genérica surge de la conexión entre ambos textos, el literario y el fílmico. Las circunstancias de producción indican que *El gallo de oro* no se creó para ser llevado al cine, también es cierto que el escrito fue un texto narrativo desde el principio, aunque no se conoce la versión original sino una reconstrucción del mismo como apunta Juan Rulfo en una de sus entrevistas:

Otra novela, *El gallo de oro*, no fue publicada, pues años antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine. Dicha obra, al igual que las anteriores no estaba escrita con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como *script*, y ya no me fue fácil reconstruirla.¹⁵

Se han realizado dos versiones cinematográficas basadas en el texto literario. La primera de ellas se intitula *El gallo de oro* y es dirigida por Roberto Gavaldón. Exhibida en el año de 1964, años antes de que el texto escrito fuera publicado y cuyo guion fue escrito por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el mismo director¹⁶.

¹⁵ Vital, *Op. cit.*, p. 160.

¹⁶Es importante hacer mención de este guion cinematográfico escrito posteriormente a la publicación de la obra puesto que dicho texto corresponde al género en el cual se ubica comúnmente a *El gallo de oro*, esto con el fin de aclarar que sí existe un guion escrito para cine con el mismo texto, pero no es el que se analiza en este trabajo. El texto original de *El*

Luis Leal habla sobre un antecedente de esta película: *Animas trujano*, la cual se basa en el texto *La mayordomía* de Rogelio Barrigas Rivas; cuyo personaje central guarda algunas semejanzas con Dionisio: “ambos tienen grandes ambiciones de ser ricos. Ambos ganan una gran cantidad de dinero y la pierden, Trujano apostándole a los gallos y Pinzón jugando a la baraja”.¹⁷ Sin embargo, las semejanzas sólo existen entre los personajes principales, pues el desarrollo de ambas historias es muy distinto.

El gallo de oro, la película mexicana, es una versión simple del texto rulfiano. Mantiene una línea narrativa sencilla y la historia se centra en el personaje Dionisio Pinzón mientras que el personaje de Bernarda está muy poco desarrollado. De esta forma, se puede expresar que el argumento se mantiene, pero de forma simplista: en el texto escrito se presenta una complejidad que consiste en una doble línea narrativa, en el filme, la narración se reduce a contar sólo la historia de Dionisio Pinzón, quien ocasionalmente se encuentra con Bernarda, cuya historia se desconoce y pasa desapercibida. Este es un desacierto de la película porque no se desarrolla un personaje importantísimo para la historia. No obstante, el ambiente, la escenografía y el vestuario se ajustan visualmente al descrito.

gallo de oro se perdió, sin embargo, antes se realizó una transcripción que es la que conocemos en la actualidad.

¹⁷ Leal, "*El gallo de oro* y otros textos de Juan Rulfo", pp. 107-108. Para Leal, las relaciones son principalmente temáticas, como las apuestas en peleas de gallos, la baraja y la pobreza extrema del protagonista, también se puede hablar del ambiente festivo en ambas historias.

El imperio de la fortuna, una segunda versión fílmica posterior a la publicación de *El gallo de oro*, corre a cargo del director Arturo Ripstein. La película es presentada en 1985.

Comparado con el texto escrito, éste presenta una versión cruda y fatalista de la historia, los personajes son fríos y se agrega un toque sexual que casi está ausente en el libro puesto que las escenas íntimas entre la pareja contrastan con la admiración y respeto que le tenía Dionisio a La Caponera; si bien, él deseaba a la mujer, este deseo no se manifiesta en un acto sexual explícito: “Éste la miraba fijamente, con humildad, mientras ella acariciaba sus brazos con manos repletas de pulseras. Al mismo tiempo que Dionisio la veía, sentía que era demasiado hermosa para él; que era de esas cosas que están demasiado lejos de uno para amarlas.”¹⁸ En cuanto al espacio se percibe un ambiente desértico, con espacios áridos y amplios que provocan la sensación de soledad, pena, desamparo, ruina, decadencia y fatalidad. Esto contrasta con el título de la película que anuncia un imperio de fortuna y sólo proyecta las ruinas de la pobreza extrema.

Por otro lado, al comparar ambas versiones cinematográficas, la mayor dualidad es la personalidad de Dionisio, pues en *El imperio de la fortuna* vemos a un hombre cruel y despiadado que se alza, pero a medias porque nunca pierde sus modales de hombre de pueblo, mientras la versión de Gavaldón, presenta a un Dionisio que

¹⁸ Juan Rulfo. *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Era, 2009, p. 70. (El número de página para cada cita de este texto se señalará inmediatamente después del fragmento).

expresa una transformación menos forzada, es decir, tanto su actitud y su forma de comportarse concuerdan con la situación en la que se encuentra el personaje. Por elementos comparativos como los mencionados, Evodio Escalante advierte “sobre la enorme resistencia que oponen los textos rulfianos a su adaptación cinematográfica, y de la inaudita capacidad del cine para ponerse a la altura del narrador, o de ambas cosas”.¹⁹ En su reseña sobre Rulfo también hace explícita la afirmación de que las versiones serían sólo comparables en el caso de que fueran realizadas por un director de la misma talla que el propio escritor, o bien, ambos fueran la misma persona.

¹⁹ Evodio Escalante, “Rulfo: *El gallo de oro*,” en *Casa del tiempo*, no. 1, 1993, p. 35.

Capítulo 2: La estructura narrativa de *El gallo de oro*

El análisis de la estructura de un texto es un procedimiento complejo que en general consiste en desarticularlo en sus diferentes elementos; de esta forma se podrán observar las relaciones entre todos los aspectos y así, comprender, describir, analizar, explicar o exponer la forma en la cual funciona el relato y el sentido que éste provoca. En este trabajo se utilizarán conceptos del estructuralismo que servirán para analizar aspectos concretos con el fin de verificar la hipótesis general. Lo que aquí se presenta no es un compendio terminológico, sino una breve presentación de las herramientas del análisis del relato.

Luz Aurora Pimentel explica que las narraciones “abarcan desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más compleja, la biografía o la autobiografía”.²⁰ De acuerdo con ello, *El gallo de oro* es un tipo de texto narrativo que puede ser analizado desde una perspectiva estructuralista. Un texto narrativo es aquel en el cual “un agente relata una narración o historia”.²¹ En cuanto a esta definición hay que precisar que se toma como historia la forma en la cual se presenta un relato y como relato, a la presentación cronológica de las acciones que efectúan los actantes; Mieke Bal también nombra al relato como la fábula.

²⁰ Luz Aurora Pimentel, “Teoría narrativa,” en Esther Cohen (comp.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 260.

²¹ Mieke Bal, *Teoría narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 13.

El gallo de oro es una historia relatada por un narrador que forma parte de la diégesis. Esta afirmación se puede corroborar en los siguientes fragmentos: “Y ahí lo teníamos, delante de los sonoros retumbos de la tambora,” (p. 24) “Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocimos en San Miguel de Milagro” (p. 62). La novela está relatada por un narrador intradieгético como lo demuestran las marcas de género y número en los verbos, *teníamos* y *conocimos*. Sin embargo, también baso esta teoría en el tono familiar de la novela donde comúnmente encontramos que el narrador nos cuenta la historia como si él fuera una persona muy cercana a Dionisio Pinzón: un vecino, un amigo o un conocido. No hay otras marcas en la novela para confirmar dicha apreciación, pero considero que estos verbos no son un error o descuido del escritor y menos de uno tan meticuloso como Juan Rulfo.

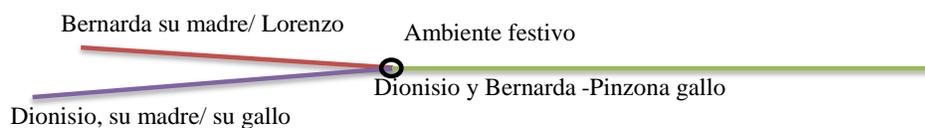
Para el estudio de *El gallo de oro* es necesario realizar un análisis de su estructura narrativa. Para Mieke Bal, el texto se divide en tres niveles de análisis: la fábula o relato, la historia y el discurso. En este sentido, se presenta la trama o intriga conforme el relato va mostrando la sucesión de acciones; y estas acciones al ser ordenadas de forma cronológica constituyen la fábula o relato. Por otra parte, la historia es una abstracción de los sucesos que constituyen la ficción; lo que se narra por medio del discurso. También entendida como una convención de un hecho cuyo efecto es ser verosímil. Este mundo imaginario está limitado por el conjunto de palabras al que se le denomina discurso.

El análisis comprende únicamente el primer nivel. Dentro de él describiremos los siguientes elementos: el ciclo narrativo, es decir, las acciones realizadas por los actores o personajes, además, el tiempo y el espacio como los elementos ligados a sus acciones, con el fin de identificar a través de estas herramientas en qué consiste la circularidad y de qué forma se puede percibir.

2.1. El ciclo narrativo

Para iniciar con la presentación de los elementos que servirán al análisis de *El gallo de oro* es pertinente señalar que uno de ellos es el ciclo narrativo, el cual está configurado por el conjunto de secuencias. El relato presenta dos líneas narrativas, las cuales se desarrollan por separado al inicio y convergen más o menos hacia la mitad del texto. La primera corresponde a la historia de Dionisio Pinzón, su madre y su gallo, ésta se narra a partir de que él es un adulto. La segunda es la de Bernarda, su madre y Lorenzo Benavides. El siguiente esquema es una representación visual del desarrollo de las líneas narrativas:

Esquema 1: líneas narrativas



La primera línea narrativa es la historia de Dionisio Pinzón, su madre y posteriormente, la del Pinzón con el gallo. Esto lo lleva a acercarse constantemente al mismo ambiente donde se encuentra Bernarda. La segunda línea narrativa inicia con

la historia de Bernarda y su madre en su peregrinar por las ferias; después su aventura con Lorenzo Benavides y, finalmente, su encuentro con Dionisio. Una vez que el acercamiento entre ellos se concreta, la línea narrativa que continúa es la de los amantes, es decir, las narraciones se funden en una sola. En pocas palabras, el relato se caracteriza por las pocas líneas narrativas que desarrolla, *El gallo de oro* está configurado por dos que se integran en una. El esquema se realiza con las acciones en orden cronológico, por ello el relato de vida de los personajes inicia más o menos al mismo tiempo, dichas líneas narrativas son caracterizadas por la elisión, pues no se cuenta lo que sucede en la juventud de La Caponera ni en la infancia del Pinzón.

El análisis partirá de la presentación de secuencias en la fábula, una secuencia para el análisis estructural se entiende como: “una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad”.²² Existe las secuencias cardinales que se constituyen como las acciones de la historia y las catálisis, encargadas de suspender y completar las acciones o nudos. La sucesión lógica de estas secuencias configura unidades mayores y determina procesos. Para Claude Bremond, las secuencias se conforman por “tres momentos: virtualidad o posibilidad, actualización o realización y acabamiento o conclusión, o bien, la misma triada pero en sentido negativo: virtualidad, no actualización, no acabamiento”.²³ Estas secuencias simples se

²² Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato” en Silvia Nicolini (comp.), *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editorial de América Latina, 1997, pp. 23-24.

²³ Benjamín Barajas, *Diccionario de términos literarios y afines*, México, Edere, 2006, p. 409.

ordenan en un esquema o mapa que comprende la sucesión de procesos y configuran la estructura lógica del relato. Esta sucesión cronológica de las acciones permite la visualización e identificación del proceso de gradación o degradación de los actantes. El mapa está configurado por abstracciones cuyo nombre es un sustantivo que engloba la situación. La organización del mapa es una exposición lógica de la historia, pero también está organizada cronológicamente. Éste fue realizado tomando a Dionisio como centro de la acción, pero esto no quiere decir que las acciones dependan únicamente de él, sino que el ciclo narrativo lo toma como una especie de guía en la acción, es decir, todas guardan una relación directa con el actante, ya que el relato inicia y concluye con su aparición.

Bremond denomina ciclo narrativo a esta sucesión de secuencias ya sea de degradación o mejoría. La sucesión determina los procesos de mejoría o deterioro posibles en el ciclo narrativo, pero la autora expone que los modelos propuestos pueden realizarse de distinta manera, es decir, constituirse como una variación de los procesos que ha determinado: “el proceso de cambio implica una mejoría o un deterioro respecto de la situación inicial”.²⁴ Estos procesos pueden organizarse y clasificarse en tres tipos: *por sucesión continua*, *por enclave* o *por enlace*. De acuerdo con Helena Beristáin, la primera combinación u organización *por sucesión continua*, consiste en la alternancia de procesos; la organización *por enclave* depende de la interrupción de un proceso por otro que impide el cumplimiento de primero; y la

²⁴ *Ibíd.*, p. 31.

tercera, *por enlace*,²⁵ se realiza cuando dos procesos inician al mismo tiempo, pero la realización del primero depende del incumplimiento del segundo o viceversa.

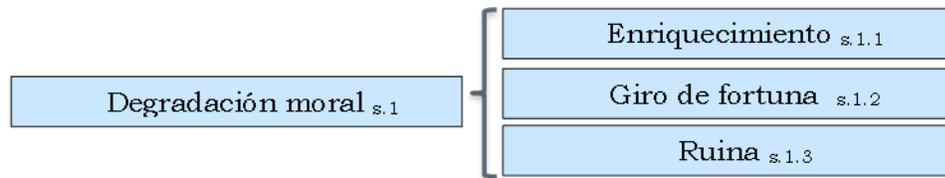
En el caso concreto de *El gallo de oro*, observamos que el relato está constituido por dos secuencias, la principal y más larga se denomina *descenso moral* y la segunda, mucho más breve, *consumación del destino*. El mapa excluye las catálisis puesto que no son esenciales para la presentación del relato ni para el análisis que se efectúa. El ciclo narrativo se lee cronológicamente, para ello se partirá de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. El descenso moral engloba el único proceso que sigue en desarrollo casi hasta el final del relato. La degradación comprende casi la totalidad de la historia donde el personaje pierde o renuncia a sus ideales o principios de manera paulatina. Este proceso está acompañado de un ascenso económico que mejora la calidad de vida de los personajes.

Para la elaboración del esquema se consideraron principalmente las acciones de Dionisio Pinzón, Bernarda Cutiño y Bernarda Pinzón Cutiño. Esta determinación se debe a que la acción está centrada esencialmente en ellos y, por lo tanto, se pueden observar las acciones de personajes menores a partir de las relaciones establecidas entre ellos. La secuencia, a su vez, se integra por tres secuencias menores: *enriquecimiento*, *giro de fortuna* y *ruina*. Cada una con acciones menores que desglosan detalles de la historia fundamentales en la trama. Ahora bien, la determinación de estas secuencias globales respeta el orden cronológico de la historia. En el Anexo 1:

²⁵ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, México, Limusa, 1999, p. 59.

Enriquecimiento, se muestra la alternancia de procesos, primero de degradación en la secuencia 1.1 pues Dionisio Pinzón se enriquece a costa de la obtención del gallo dorado que juega sin miedo a la derrota; este beneficio continúa durante el giro de fortuna, secuencia 1.2 que se presenta en el Anexo 2: Descenso moral, Anexo 2: Descenso moral ya que éste lo coloca en una posición de estabilidad económica; y finalmente, un proceso de degradación, Anexo 3: Ruina, que culmina en la decadencia y muerte de los actores. La cantidad de nudos que se enlazan dentro de la acción son el material incluido en los tres momentos de esta secuencia:

Esquema 2: secuencia 1

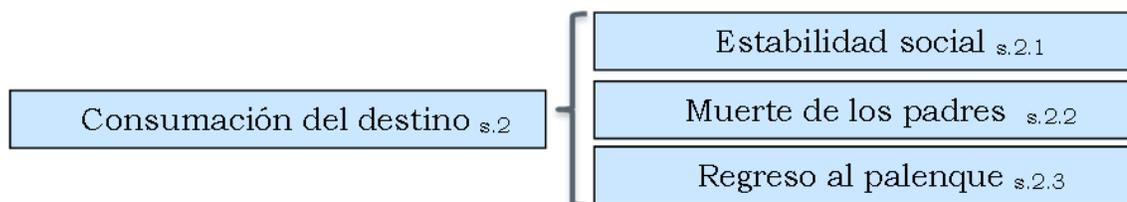


El enriquecimiento comprende la obtención del gallo hasta que éste resulta victorioso en las peleas que participa, cabe mencionar que Dionisio experimenta la muerte de su madre, acontecimiento que marca al personaje de por vida; el giro de fortuna nos presenta la pérdida del gallo que trae decadencia al personaje y cómo recupera su suerte por la alianza que se establece entre Lorenzo, Bernarda y él. Esta secuencia culmina con la entrada al mundo de los juegos que se convierte en la fuente de riqueza para el Pinzón. Finalmente, la última secuencia explica cómo termina en ruina la pareja. Bernarda se ve afectada por cada uno de los acontecimientos y arrastra a Dionisio a la ruina total. La primera secuencia denota un descenso moral en los personajes de la historia, sin embargo, puede

argumentarse que cuando inicia la degradación moral forzosamente inicia un proceso de mejoría económica. Esto ocurre especialmente con Dionisio y Bernarda, por un lado, Dionisio obtiene dinero y logra una mejoría económica al mismo tiempo que pierde la personalidad que lo caracterizó como una persona humilde, honesta, etcétera. Es decir, ambos procesos se desarrollan en el mismo punto, pero de forma inversa. En el caso de Bernarda, el proceso de mejoría económica parece no importar, ya que ella es forzada a entorpecer su espíritu libre y a renegar de sus propias ideas.

La segunda secuencia de la novela representa la consumación del destino de Bernarda Pinzón Cutiño, Anexo 3: Ruina, quien retoma las actividades de su madre y sube a cantar en el tablado de la feria donde iniciará su propia historia. La estructura constituye un círculo o un retorno y, en el caso de la Pinzona, inicia un proceso posiblemente de mejoría puesto que la degradación de los padres le perjudicó a tal grado que fue considerada como la peor del pueblo. A diferencia de la secuencia 1, ésta no se conforma por secuencias menores, ya que continua la narración.

Esquema 3: secuencia 2



En resumen, el ciclo narrativo se conforma de dos secuencias principales donde la primera es mayor a la segunda. El esquema permite la representación del ciclo y la sucesión de procesos que se desarrollan al mismo tiempo, lo que supone que este ciclo está ordenado *por sucesión continua*, pero también *por enlace* debido a la dependencia de los procesos cuya realización o incumplimiento se oponen. Se evidencian las principales características de la sucesión de secuencias, es decir, el encadenamiento y oposición de procesos. Para lograr una mejoría económica los personajes se degradan moralmente, al contrario, es indispensable que los personajes experimenten una degradación económica para que su moral se recupere. El ciclo narrativo cobra sentido porque nos muestra la dependencia entre las acciones de los personajes pues ninguno puede actuar sin perjudicar a otro; además la dependencia de los procesos puesto que no habrá mejora económica sin una degradación moral o viceversa. De este modo podemos intuir cómo terminará cada personaje en relación con sus deseos y finalmente, entrever que en la historia de la hija se repetirá el mismo esquema que protagonizó su madre cuando inició su vida por las ferias. Para concluir, es importante mencionar la repetición de procesos en Dionisio que tres veces experimenta la ruina o descenso económico y moral: primero cuando vive su madre y está limitado por su discapacidad, después con la muerte de su gallo y finalmente, con la muerte de Bernarda quien era su imán de la buena suerte. El destino fatídico de este personaje quien no puede vivir sin su riqueza marca la narración en este primer nivel.

2.2. Actantes y matrices actanciales

Otro componente de la fábula se constituye por los actantes, quienes realizan las acciones que ponen en función al ciclo narrativo. “Los actantes se definen en el relato a partir de su tipo de intervención, es decir, de los rasgos más generalizables de su actuación: no por lo que son, sino por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción, por el papel que representan”. La clasificación de los actores en los papeles de los actantes se realiza con base en las acciones del sujeto u objeto; en *El gallo de oro*, existe una cantidad reducida de actores o personajes que intervienen en la acción.

Esta es una de las características de la novela que ya antes se ha mencionado y que ahora se expone claramente. El listado en orden alfabético de los actores de *El gallo de oro*, incluye tanto aquellos que actúan constantemente como los que sólo intervienen en contadas ocasiones. De igual forma, aparecen aquellos personajes y objetos que participan de la acción como un conjunto, por ejemplo: las cantadoras, los jugadores, etcétera:

- Bernarda Cutiño, La Caponera
- Bernarda Pinzón Cutiño, “La Pinzona”
- Dionisio Pinzón, “El Pinzón”
- Siete jugadores
- Las Cantadoras
- Lorenzo Benavides
- Madre de Dionisio
- Padrino de apuestas
- Políticos y acompañantes
- Secundino Colmenero
- Señor cura
- Tomasa Leñero

Existen varias clasificaciones de los tipos de personajes en el relato, entre ellas, por su complejidad, participación de la acción, etcétera. En este trabajo se utilizará la clasificación de Greimas quien determina que los personajes forman parte de una clase que los agrupa por función o papel dentro del relato. Greimas refiere que un actante es “el sujeto o el objeto que realiza o padece el acto o la acción”.²⁶ Su teoría consiste en una reinterpretación, mediada por la lingüística, del cuadro de personajes que propuso Vladimir Propp.

Un actante se define a partir de la esfera de acción en la que participa, es decir, la función que representa. La tipología de los actantes se distribuye de acuerdo a los papeles representados los cuales se denominan como: *sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante* y *oponente*. Cada una de las categorías propuestas por Greimas se confirma en el inventario de actantes que propone Propp en su *Morfología del cuento popular ruso*. En la siguiente tabla se comparan los tipos o categorías de actantes de donde toma los términos Greimas.

Propp	Greimas
Héroe	Sujeto
Bien amado o deseado	Objeto
Donador o proveedor	Destinador
Mandador	Destinatario
Ayudante	Adyuvante
Villano	Oponente
Traidor o falso héroe	---

²⁶ Barajas, *Op. cit.*, p. 12.

Cada uno de los objetos o sujetos intervienen en la acción y al hacerlo encajan en uno o varios de los papeles o tipos de actantes. Las clases de actantes se pueden agrupar en tres pares. El primero de ellos integrado por el objeto y el sujeto; el segundo por un destinador y un destinatario; y el último por el adyuvante y el oponente. Entre estos pares existe un tipo de relación que permite el desarrollo del relato. Para la presentación clara de la matriz se utiliza el siguiente esquema de Greimas que expresa claramente las relaciones entre parejas y cómo éstos actúan respecto al sujeto: “está centrado sobre el objeto de deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones del adyuvante y oponente”²⁷. En azul se muestra el eje de la comunicación, en verde el de la participación en la lucha y en naranja el del deseo. Las flechas indican la dirección con respecto al sujeto:

Modelo de matriz actancial



El primer par se constituye por el sujeto y el objeto cuya relación es un deseo de posesión o alcance. Básicamente, para que una persona u objeto personifique el papel de sujeto está obligado a desear alguna cosa, pero también puede “alcanzar cierto estado [...] Otros objetos de intención que se encuentran en las fábulas son:

²⁷Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural*, Traducción de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1987, p. 276.

riquezas, posesiones, sabiduría, amor, felicidad, un lugar en el cielo, un lecho donde morir, un aumento de sueldo, una sociedad justa, etcétera”.²⁸ Para Greimas esta relación es lo principal en el relato puesto que al faltar un deseo no habrá acción.

La segunda pareja de actantes, es decir, el destinador y el destinatario o dador y receptor funciona gracias a la comunicación que se ejerce entre ambos. El destinador, que puede ser varios actores o una “abstracción: por ejemplo, la sociedad, el destino, el tiempo, el egocentrismo humano, la inteligencia”,²⁹ expresa el deseo o apoya al sujeto para que éste obtenga o alcance su objeto de deseo. Sin embargo, cada una de estas abstracciones deben concretarse en alguno de los personajes, por lo tanto, seguirá siendo el personaje el que aparece en la esfera. El destinatario es el beneficiario de la obtención, logro o adquisición del objeto de deseo. El beneficio puede darse de forma directa o indirecta.

El último binomio está conformado por el adyuvante y el oponente. Estos denotan la dificultad que acontece al sujeto en la obtención de su objeto de deseo, ya sea apoyando o impidiendo la tarea. El adyuvante y el oponente “determinan las circunstancias bajo las que la empresa llega a su fin”.³⁰ De acuerdo con Mieke Bal, las características de estos dos actantes giran en torno a la voluntad que cada uno manifiesta al participar en la lucha y se oponen de la siguiente forma:

²⁸ Bal, *Op. cit.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

Oponente	Adyuvante
Tiene el poder sobre toda la empresa	Sólo puede prestar una ayuda no esencial
Suele permanecer en segundo plano	Con frecuencia salta al primer plano
En general es sólo uno	Suelen ser múltiples

Greimas aclara que las categorías adyuvante y oponente son difíciles de homologar porque les falta un modelo sintáctico, sin embargo, explica que semánticamente, la función de estas categorías es similar a la realizada por los adverbios: “las categorías aspectuales pueden constituirse en *circunstantes*, que serían las funciones hipotácticas del actante sujeto”³¹. El oponente y el adyuvante tienen funciones específicas: el adyuvante aporta “la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación”³² y el oponente crea “obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto”³³.

Estos tres pares de actantes pueden configurarse en un esquema denominado matriz actancial, ya antes mencionado, el cual presenta a los actores quienes interpretan los papeles; además explicita las relaciones, ya sea de participación, comunicación o deseo. Este esquema representa el ciclo de la narración y se basa, como ya se mencionó, en las acciones de los personajes, no en sus características. Para realizar una matriz actancial es necesario seleccionar al actor que representará el papel del sujeto y de ahí determinar qué actores actúan en función de él:

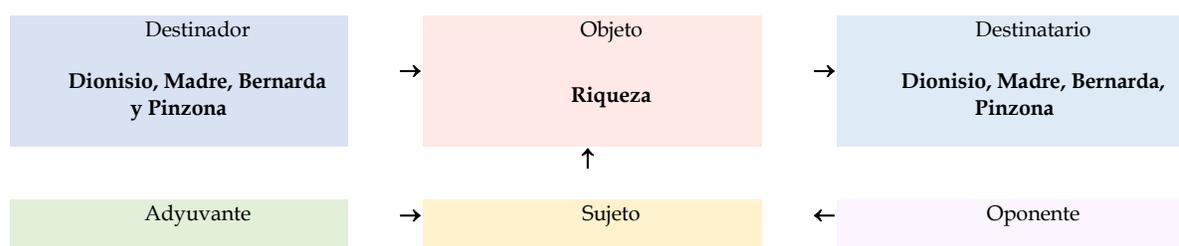
³¹ Greimas, *Op. cit.*, p. 275.

³² *Ibid.*, p. 273.

³³ *Ibidem.*

Cada personaje o actor, aunque sea secundario, es *el héroe de su propia secuencia*, debido a que cada uno puede ser *agente*, tomar la iniciativa para alcanzar un *objeto* que puede constituir en obstaculizar al sujeto, en auxiliarlo, en rechazar a otro sujeto respecto del cual es simultáneamente objeto, etc. Pues las acciones cambian de función dentro del sistema actancial cuando cambia de perspectiva el agente [...] Cada actante o clase de actor o esfera de acción puede ser cubierto por uno solo o por varios personajes.³⁴

Esto implica que un relato como el que se analiza puede tener tantas matrices actanciales como actores tiene, pero no sólo eso, puesto que el objeto de deseo de un sujeto puede cambiar y entonces tendrá una nueva configuración en cuanto al eje de la participación y de comunicación. Para *El gallo de oro* es posible realizar una gran cantidad de matrices actanciales, esto se debe a que tiene varios personajes, no obstante, en este análisis tomaremos únicamente a cuatro actores. Dionisio, Bernarda, Lorenzo y Bernarda Pinzón³⁵. Los demás actores personificarán otras esferas de acción pues no es indispensable elaborar una matriz actancial de cada uno para probar en qué aspectos y de qué forma se produce la circularidad en la novela. De manera cronológica y tratando de abarcar la duración total de la fábula, podemos elaborar la siguiente matriz:



³⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 21-22.

³⁵ Interesa demostrar la relación que existe entre estos personajes quienes son fundamentales para la narración y cuya participación denota la circularidad y su importancia en *El gallo de oro*.

Dionisio, Lorenzo,
Bernarda, Secundino

Dionisio

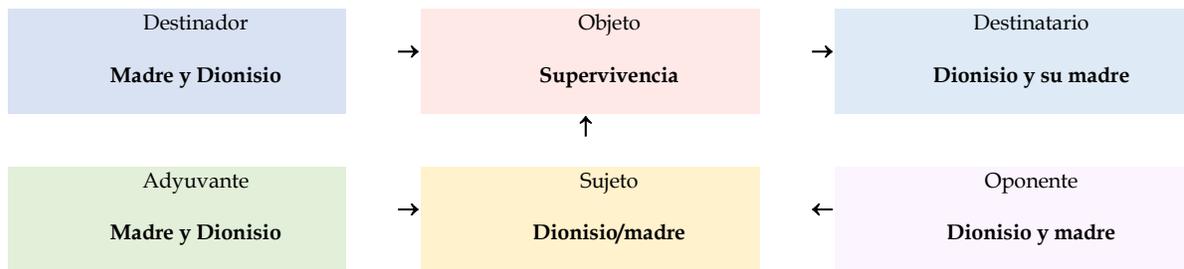
Madre, Bernarda, Pinzona

En este sistema, el sujeto es Dionisio y su objeto de valor es la riqueza. La obtención implica la participación de varios actores. En primer lugar, el papel del sujeto está interpretado por Dionisio quien orillado por la pobreza busca salir adelante; de la pobreza se deriva la muerte de su madre, el juramento que realiza a la muerte de ésta, su constante e insaciable ambición y finalmente, la venganza que desea como consecuencia de la burla del pueblo. En el papel del destinatario está su madre y él mismo, pero luego de su muerte sólo queda él como destinatario directo. Finalmente, en el lugar del adyuvante está la madre, Lorenzo, Bernarda y en general, la buena suerte que ellos atraen hacia el Pinzón, pero todos desaparecen poco a poco al ser aniquilados por los oponentes que principalmente son las mujeres: la madre y Bernarda quienes lo dejan en un desamparo total que provoca la pérdida del objeto de deseo de Dionisio.

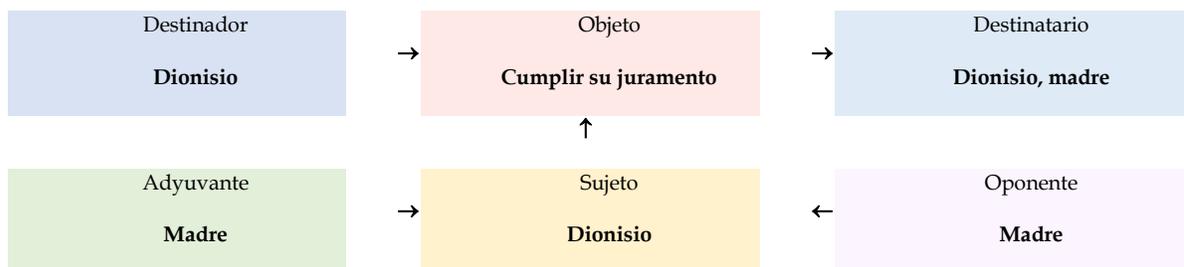
Esta matriz actancial resume el relato, pero deja de lado muchos actantes, para aclarar mejor esta afirmación se presentan las siguientes matrices. Dionisio Pinzón, a pesar de buscar la riqueza como fin último, no siempre la desea directamente; de esta forma, cuando conocemos a Dionisio en Santa María del Milagro, su único deseo es sobrevivir día tras día. Se observa un ambiente estático en el cual los actores más que realizar acciones personifican estados.

Dionisio trabaja como pregonero y vive con su madre, pero esta labor sólo sirve para mantenerlos medio vivos. Su madre y él son personajes estancados en su

miseria, sin sueños ni esperanzas. Es este ambiente donde viven y muere su madre. Los personajes forman una unidad que desea exactamente lo mismo, es una lucha casi directa con la muerte que los amenaza día tras día y donde la única ayuda que tienen es la de uno hacia el otro. La discapacidad de Dionisio y la muerte de la madre también los convierte en oponentes. De esta forma se configura una primera matriz actancial que en realidad es doble, los sujetos son Dionisio y su madre, pero están en una lucha solidaria que los convierte en unidad:

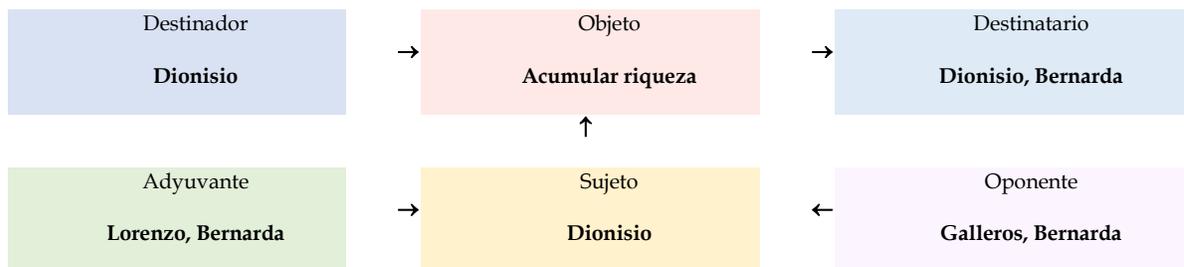


A partir de la adopción y rescate del gallo, el objeto de deseo cambia drásticamente. Dionisio se propone salir de la pobreza porque tiene la esperanza de ganar algo con el gallo rescatado. Éste es el elemento que actúa como catalizador ya que denota el deseo de Dionisio por salir de la pobreza. El Pinzón logra salir adelante, pero pierde antes a su madre. La pérdida de su madre justo cuando el gallo se recupera de las lesiones hace suponer que el personaje intercambia la vida de alguien para conseguir la riqueza que desea:

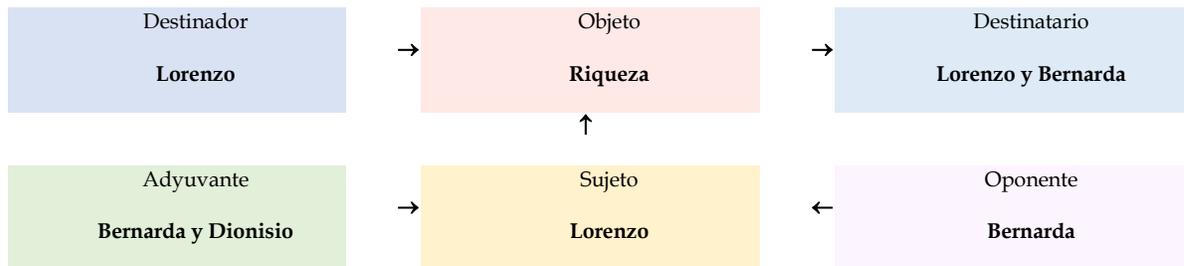


Después del fallecimiento de su madre, Dionisio jura no volver a ver cómo alguien de su familia sufre o muere por la pobreza. Esta especie de promesa o juramento le hace arriesgar todo lo que posee para salir de la miseria. Su deseo se constituye como el objeto por alcanzar. Ayudado por el gallo dorado empieza a acumular un poco de dinero, pero una vez más pierde todo porque la muerte de su gallo lo deja desamparado. En esta matriz actancial Dionisio pierde sus adyuvantes por culpa de la muerte; sin embargo, obtiene otros que lo socorren y gracias a los cuales puede seguir en la lucha. Por el contrario, cuando Dionisio se queda sin ayuda parece inmovilizarse y perder el rumbo.

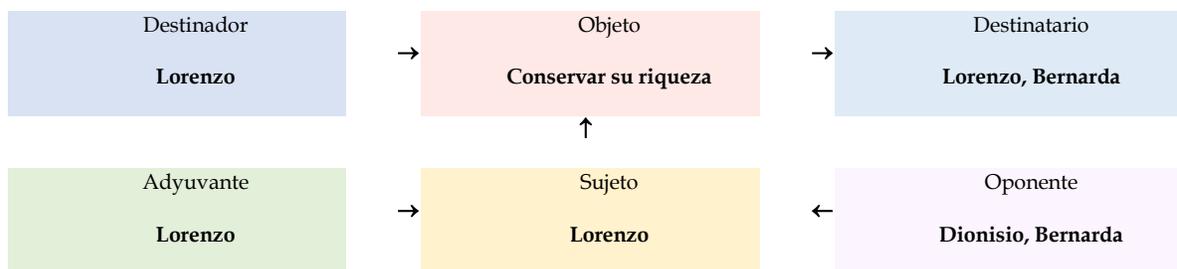
El encuentro con Bernarda constituye una nueva dependencia. Esto sucede a partir del trato con Lorenzo pues su suerte se incrementa indirectamente. Adquiere una gran cantidad de dinero, gallos, propiedades e incluso una familia. Su buena suerte se debe a la presencia y acompañamiento de Bernarda, aunque también se pueden considerar como adyuvantes a Lorenzo y Secundino. Sin embargo, la muerte vuelve a opacar la vida del personaje, pues pierde a su esposa. La muerte es aquello que termina con él definitivamente, ganando la contienda:



Con todo, antes de que la muerte llegue a Dionisio y la fábula concluya y más o menos a la mitad de la historia, las acciones de Lorenzo y Bernarda modifican el desarrollo de la misma. Esto implica la aparición de Lorenzo, como sujeto, quien ayuda y al mismo tiempo se beneficia de la relación. El objeto de valor para Lorenzo es el mismo que Dionisio, sin embargo, el fin egoísta del actor lo coloca en una posición vulnerable. Las categorías actanciales están ocupadas por el mismo actor y su apoyo consiste en una persona que puede actuar tanto de adyuvante como de oponente al estar con él o abandonarlo: Bernarda. Dionisio aparece en el sistema actancial de Lorenzo en el mismo lugar que él en el suyo, esta relación de reciprocidad permite que ambos convivan y se ayuden para conseguir su objeto de valor; su relación se convierte en la ayuda que pueden brindarse dos sujetos, puesto que no son unidad, ya que cada quien busca su propio beneficio:

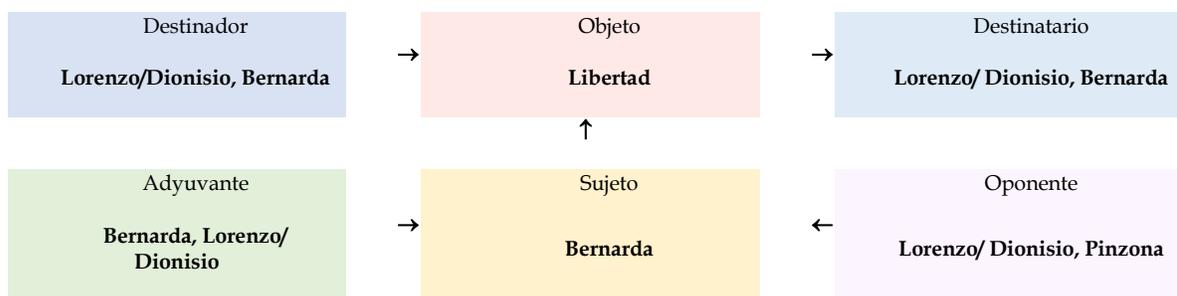


A pesar de todo, la unión de solidaridad sólo es posible porque Bernarda está presente, la relación que ella sostiene con Lorenzo tanto de un adyuvante como de oponente, le permite actuar de varias formas. Esta posición paradójica le deja conducirse según sus intereses y por ello, tiene el poder de dejar en la ruina a Lorenzo quien pierde a su adyuvante porque lo abandona su mujer:



Asimismo, la relación entre Bernarda y los hombres es paradójica y le permite actuar como ella lo desea. La Caponera también se constituye como sujeto de una matriz. La primera matriz actancial de Bernarda es interesante porque ella está presente en la totalidad de los papeles. Esto se debe al sentimiento de libertad que impera en su persona. De este modo, para que la mujer sea libre debe cortar con todos los lazos que la aten y alejarse de ellos. La personalidad más la conducta de Bernarda posibilitan que ella alcance lo único que desea en la vida: ser libre.

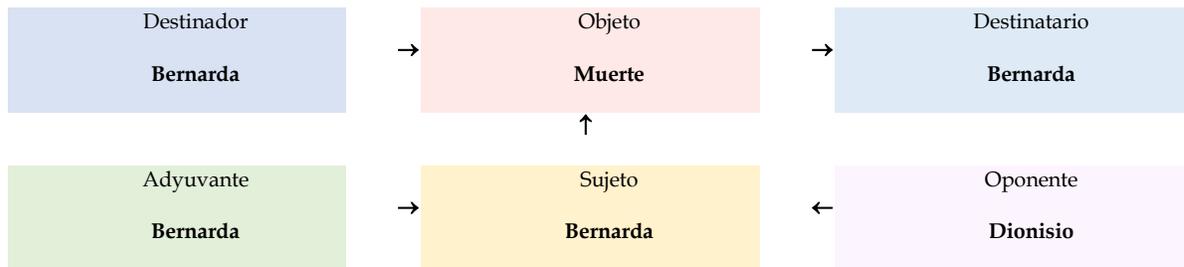
No obstante, existe un gran número de oponentes que no le permiten conservar su libertad y, al contrario, luchan por arrebatársela poco a poco: primero cada uno de los hombres, incluidos Lorenzo y su esposo Dionisio, posteriormente su hija. Sin embargo, el único elemento que resultará realmente peligroso es su progresivo alcoholismo, algo de lo que ella gusta desde muy joven, de este modo, la Caponera termina siendo el mayor de sus oponentes y finalmente el peor.



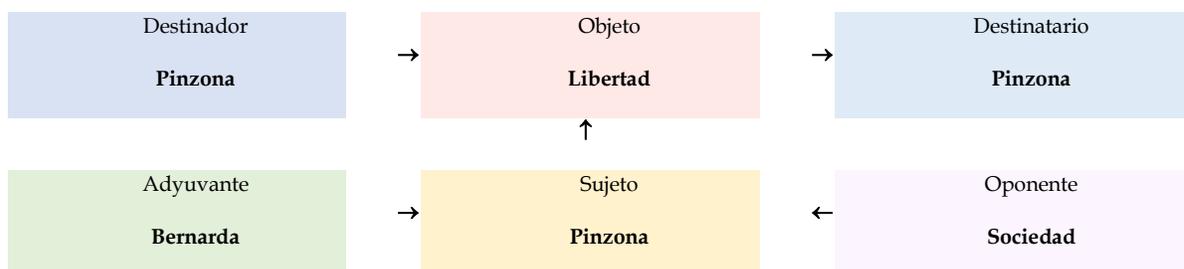
Se evidencia que para la mujer el objeto de deseo es la libertad, no su obtención sino la protección de su derecho. En este sentido, no ayuda a Dionisio o a Lorenzo para alcanzar su riqueza de forma directa, sino indirectamente: el ambiente resulta propicio para que los tres puedan alcanzar o conservar su riqueza o libertad, debido a que las ferias y los palenques son ventajosos para cada uno, es por ello que, dependiendo sus acciones, tanto Lorenzo como Dionisio pueden actuar como adyuvantes o destinatarios y finalmente, de oponentes. La vida errante permite el desenvolvimiento de sus deseos: Bernarda es libre, Dionisio y Lorenzo viven del material de las ferias haciendo negocios ya con los gallos, ya con las cartas y se enriquecen, es decir, en este lugar se desarrolla una relación de reciprocidad.

En cambio, cuando alguno de ellos trata de oponerse al deseo del otro, la relación se convierte en una oposición, una lucha inevitablemente donde sólo uno resultará victorioso. Esto sucede con los tres personajes después del abandono de Bernarda, quien no se rinde ni somete, pues vive procurando su libertad. Lamentablemente, los oponentes de Bernarda se vuelven muy fuertes y su vigor se debilita ya que pierde su voz, belleza y personalidad. Es entonces cuando el abandono del mariachi, como consecuencia de la pérdida de su voz provocada por el alcoholismo, inaugura la decadencia de Bernarda quien olvida sus deseos y sueños. El final de su vida es lo único que puede esperar ya que ha perdido todo. Para lograrlo tiene que terminar con Dionisio quien es el único oponente, éste, obsesionado por su ambición, la mantiene en calidad de prisionera junto a él. No obstante, el Pinzón no tiene el

poder necesario para someterla por siempre y Bernarda, ahora constituida como la muerte que siempre vence a Dionisio, obtiene su deseo: perecer. Esta matriz actancial de Bernarda se configura de la siguiente forma:



Para concluir con la sucesión de los sistemas actanciales, se incluye la matriz de la Pinzona como sujeto. Esto con el fin de presentar cómo existe un paralelismo entre el objeto de deseo de la Caponera y el suyo. La Pinzona se encuentra en una posición similar a la de su madre. Una de las cosas interesantes en este esquema es la doble participación materna: oponente y adyuvante. Primero, Bernarda, desea que su hija sea como ella y añore la libertad, pero al ver su mala conducta, se opone y se culpa por el ejemplo que le dio desde niña. A ella la orfandad le ayuda a obtener su deseo definitivamente, es decir, aquí la muerte no es uno de sus oponentes:



Esta sucesión de matrices actanciales presenta los conflictos que suceden en el relato. La fábula se puede leer por medio de la sucesión de las relaciones que guardan entre sí los actores y, además, posibilita una predicción de lo que podría

sucedan en el caso de que el relato no concluyera. Las matrices actanciales evidencian los puntos centrales que cambian el rumbo del relato y también, presentan las condiciones donde se realiza la acción. Podemos afirmar que, aunque la narración esté centrada en Dionisio Pinzón, el desarrollo del relato, así como la obtención del objeto de deseo de cada sujeto depende absolutamente de Bernarda, la Caponera.

2.3. Tiempo y lugar

Otros dos elementos del relato son el tiempo y el espacio; los elementos que configuran el mundo donde se realiza la acción. El tiempo del relato corresponde a la lógica que siguen las acciones. Se trata de un tiempo pactado entre el autor y el lector, no de un tiempo verdadero pues no se encuentra en el texto ya que es sólo una referencia.³⁶ Este periodo temporal abarca desde el inicio del relato hasta su conclusión y se aprecia a partir de informaciones que son datos concretos en el texto que nos comunican directamente, dónde y cuándo sucede el relato.

El espacio también se determina por las informaciones y en conjunto con el tiempo puede señalar una cuestión social o cultural presente en la fábula, o bien, completar u oponerse al significado de las acciones del ciclo narrativo. La descripción del tiempo o el espacio es elidida en algunas narraciones; no obstante, a pesar de este fenómeno, la elisión o ausencia de tiempo o espacio permite también una interpretación o dota de un sentido peculiar al mismo, por ello, el análisis de

³⁶ Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, *Op. cit.*, p. 49.

una narración no debe prescindir de estos elementos. Tanto la temporalidad como la espacialidad crean verosimilitud en el relato, ésta consiste en producir en el “receptor una *ilusión de verdad* porque en ellas se representan situaciones que guardan relación con algunos hechos de la realidad [...] las obras son verdaderas en el ámbito del mundo que recrean. Fuera de ese mundo imaginado [...] la obra no puede ser verdadera de acuerdo con nuestra experiencia real.”³⁷ El espacio y el tiempo son parecidos a nuestro tiempo y espacio; sin embargo, el relato es sólo una posibilidad en el mundo real.

La sensación de encierro es perceptible para el lector. La primera parte de la historia se desarrolla en un ambiente inestable y abierto pues las ferias son realizadas en una gran cantidad de pueblos a lo largo del país. A pesar de ello se crea una sensación de encierro porque los personajes están atrapados en estos espacios y su escape es una imposibilidad. Por otro lado, en la segunda parte de la historia el encierro es total debido a que la acción se realiza en el interior de la casa en Santa Gertrudis, si bien, éste también es un espacio de grandes dimensiones, parece reducirse a la sala de juegos donde el matrimonio pasó sus últimos días de vida. Otros elementos también contribuyen a crear esta sensación de encierro, entre ellos, la oscuridad permanente en la casa y el silencio.

Los análisis realizados de *El gallo de oro* han obtenido valiosas apreciaciones en cuanto al significado que tienen la temporalidad y la espacialidad en el relato. En un

³⁷ Barajas, *Op. cit.*, pp. 445-446.

primer momento, han descrito que las informaciones que revelan al lector el espacio son muy extensas y abarcan gran parte del territorio mexicano. La mayoría de los topónimos mencionados en la novela tienen un referente real a excepción de San Miguel de Milagro. La constante presencia de los pueblos mexicanos provoca el “efecto de verosimilitud: el carácter costumbrista del mundo evocado requiere un marco típicamente regionalista”.³⁸ Milagros Ezquerro señala que además de esta abundancia de topónimos también hay tres elementos espaciales cuyo simbolismo y emoción son centrales para la acción del relato: el palenque, el tablado o templete y la mesa de juegos.

Contrariamente, la escasa cuestión temporal que vemos en el texto contrasta con la colorida espacialidad. Existen pocas referencias en el tiempo y las que hay resultan vagas: *pasaron los días, por ese tiempo, esa tarde, meses atrás, una mañana cualquiera, un día pasado el tiempo*. Sin embargo, hay datos precisos que indican temporalidad y éstos aparecen cuando dos acciones guardan continuidad y sirven para explicar qué tiempo pasa entre ellas: *al día siguiente, las dos semanas, un año y ocho meses*. Esta última información es la única referencia exacta. A pesar de ellas, el espacio sigue pareciendo ausente y eterno.

La ausencia de tiempo en *El gallo de oro* eterniza la acción. “El tiempo cíclico es también propio del mundo folklórico evocado: tiempo de la reproducción, donde

³⁸ Milagros Ezquerro, “*El gallo de oro* o el texto enterrado,” en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo, toda la obra*, México, Conaculta, 1992, p. 688.

nada cambia de una generación a otra".³⁹ Esta característica es complementaria de la estructura del texto, pues es un elemento que da paso a la eternización del relato, es decir, la repetición. Hay una oposición entre el tiempo y el espacio que evidencia la ruptura que coexiste entre el tiempo y la fiesta, pues parece que la acción se vuelve infinita haciendo que el tiempo desaparezca y las acciones se repitan en una sucesión que sólo se interrumpe en la muerte, es decir, el tiempo corresponde a la estructura infinita y repetitiva de la narración.

2.5. La circularidad en el relato narrativo

Para concluir este apartado es necesario presentar algunas ideas en torno a los elementos estructurales que recrean un ambiente cíclico dentro de la novela. Los esquemas de las matrices actanciales, además de permitir el estudio de las relaciones entre los personajes y sus objetos de deseo, muestran cómo se configura el ciclo narrativo. En primer lugar, se analizaron las secuencias para poder determinar en qué consiste la circularidad que se aprecia en este nivel de análisis. Las secuencias de degradación y mejoría que se encadenan por sucesión y además existe una dependencia entre éstas. Dichas secuencias demuestran que en el relato no puede existir una mejoría moral por parte de los personajes si se desea un bien económico y viceversa, la moral se pierde o se deteriora al obtener riquezas. De este modo los personajes se insertan en un círculo vicioso que no les permite obtener y conservar

³⁹ *Ibíd.*, p. 690.

un objeto material sin percibir un cambio en su carácter y, por lo tanto, se ven obligados a decidir qué aspecto desean perder o conservar.

Este vaivén en el relato también se crea por medio de las relaciones entre actantes, su objeto de deseo, adyuvante y oponente. Para apreciar estas relaciones fue importante elaborar cada esquema y explicar que *El gallo de oro* está dotado de gran complejidad en este nivel narrativo. El elemento constante en las matrices es Bernarda Cutiño, la Caponera, quien reemplaza al gallo de oro después de su muerte. La mujer tiene en sus manos el poder de dar o quitarles a Dionisio y Lorenzo su objeto de deseo. En este sentido podemos ver que se forma una relación vital entre los actantes masculinos y que ambos dependen de la presencia o posesión de Bernarda. La Caponera participa en todas las esferas de acción de forma repetitiva, estas participaciones permiten que el relato se desarrolle cíclicamente. La historia de Lorenzo y Dionisio se repite pues la participación de Bernarda ayuda o se opone a ello, finalmente, la historia concluye cuando Bernarda desaparece de su esfera de acción y se centra en sí misma.

En este análisis también se consideraron los elementos espacio-temporales del relato porque la circularidad del texto se hace presente en estos aspectos. Primeramente, en el espacio donde se realiza la obra. El relato se desarrolla en un tiempo cíclico: las ferias que simbólicamente renuevan el tiempo. Cuando la historia comienza se narra una serie de acciones repetitivas que realiza Dionisio Pinzón en su vida diaria para sobrevivir en San Miguel del Milagro. Sin embargo, cuando el

tiempo festivo empieza en ese lugar, el pueblo cambia drásticamente y se transforma en un lugar lleno de vida que alegre se divierte como si se olvidara de todo:

Pero no siempre le iba mal. Año con año para las fiestas de San Miguel se alquilaba para anunciar los convites de la feria [...] y allí lo teníamos, delante de los sonoros retumbos de la tambora y los chillidos de la chirimía, ahuecando sus templados gritos dentro de la bocina de cartón, anunciando “las partidas”, los “coleadores”, las tapadas, y de paso todas las festividades de la iglesia, día tras día del novenario, no sin dejar de mencionar los espectáculos de las carpas o algún ungüento bueno para todo. [...] Entonces era cuando Dionisio Pinzón se olvidaba de su vida llena de privaciones, pues caminaba contento guiando el convite, animando con gritos a los payasos que iban a su lado maromeando y haciendo cabriolas para divertir a la gente. (pp. 24-25)

No obstante, la historia se desarrolla en una ocasión especial porque las ferias parecen seguir más allá del tiempo contemplado: “uno de esos años, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro de no sé de quién, se presentaron las fiestas más bulliciosas que había habido en San Miguel de Milagro. De tal modo que [...] dos semanas después seguían rifando las partidas y las peleas de gallo parecían eternizarse”. (p. 25) Es por ello que el aspecto temporal parece desaparecer y volverse infinito dando pie a que las acciones de los personajes se repitan constantemente ya que Dionisio se marcha de su pueblo natal y empieza a vivir en las ferias donde pelea a su gallo. En el siguiente capítulo se retomará el papel que tiene esta estructura cíclica visible en el relato a partir de la identificación e interpretación de símbolos e imágenes arquetípicas.

Capítulo 3: Semiótica, símbolos e imágenes arquetípicas

La semiótica o semiología es “la ciencia que estudia el signo en general; todos los signos que formen lenguajes o sistemas”⁴⁰. Para Mauricio Beuchot un signo es una representación de otra cosa u objeto que está ausente, pero éstos deben pertenecer a una misma comunidad de hablantes. La ciencia se divide en tres ramas conocidas como sintaxis, semántica y pragmática. “La sintaxis estudia las relaciones de los signos entre sí; la semántica, las relaciones de éstos y sus significados u objetos; la pragmática, las relaciones de los signos con los usuarios”⁴¹.

Los antecedentes de la semiótica son relevantes porque existen estudios y teorías que van desde los griegos hasta semióticos actuales como Umberto Eco. Cada teoría presenta una clasificación de los signos que posteriormente es retomada por otro teórico; de este modo encontramos que la división propuesta por San Agustín, por ejemplo, es rectificada por Bacon quien agrega o aclara algunos aspectos que el primero no considera. Umberto Eco explica que la clasificación de los signos es un asunto complicado debido a las diversas teorías que lo han hecho anteriormente y también porque “los signos, de acuerdo al caso y a las circunstancias en que los utilice, asumirán características diferentes”⁴².

⁴⁰ Mauricio Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, FCE, 2004, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² Victorino Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, La Crujía, 2012, p. 206.

La definición y contextualización del símbolo se expone en los siguientes apartados; para ello retomaremos las teorías de los siguientes estudiosos: Carl Gustav Jung, Gilbert Durand y Charles Sanders Peirce. La definición se elabora conforme a los puntos en común, sin embargo, se exponen también las ideas que diferencian el pensamiento de los autores.

3.1. El inconsciente colectivo y los arquetipos según Jung

Carl Gustav Jung, discípulo de Freud expone una teoría psicológica que reelabora algunos de los elementos de su predecesor. Jung propuso que la psique está conformada por el consciente personal que hace referencia a los recuerdos evocados por algún procedimiento y generalmente se divide en *contenido temporalmente subliminal* y memoria; el inconsciente personal constituido por el contenido que no puede volverse consciente y, finalmente, el inconsciente colectivo, constituido por los arquetipos. El término arquetipo es un concepto complejo y abstracto, difícil de explicar. Los estudios y la teoría de Jung se fundan en su extenso conocimiento literario y en su práctica de la psicología analítica.

Los arquetipos son un concepto que ya había sido trabajado anteriormente. Jung, en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, afirma que los arquetipos han sido esbozados desde Platón hasta nuestros días, pasando antes por los conceptos de *ideas primordiales*, *categorías de la fantasía* o *pensar inconsciente*. No se debe a él su descubrimiento, sin embargo, sí se le puede adjudicar el hallazgo del carácter universal que éstos poseen: “si alguna parte me toca de estos descubrimientos, esa

parte consiste en haber demostrado que los arquetipos no se definen meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión”.⁴³

Los arquetipos denominados formas, patrones o modelos de conducta, son estructuras inmanentes que se ubican en la psique humana, específicamente en el inconsciente colectivo. Se trata de principios eternos cuyo origen es desconocido y además poseen el carácter de universalidad que los impone en todo tiempo y lugar ya que no son heredados ni transmitidos sino inherentes al hombre. El arquetipo es un elemento vacío que tiene varias formas de representación y por ello sólo es accesible en cuanto a sus realizaciones, es decir, las imágenes arquetípicas. Estas formas fueron agrupadas por Jung en cuatro arquetipos denominados: *sombra*, *anima*, *animus* y el *sí mismo*.

El arquetipo y el instinto son opuestos que se relacionan y confunden. Mientras un instinto se constituye como una necesidad fisiológica que puede ser percibida, un arquetipo es un elemento psicológico. La diferencia radica en la realización de ambos, un instinto puede manifestarse en un impulso físico que lleva a la supervivencia, la creación, la actividad, etcétera, pero un arquetipo sólo se manifiesta por medio de imágenes simbólicas o arquetípicas. La existencia tanto de uno como de otro no se puede percibir, pero sí probar puesto que gracias a su existencia son posibles las concreciones ya sea en el plano de lo fisiológico o de lo

⁴³ Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970, p. 73.

psicológico. Entendido como una forma, o un modelo vacío, un arquetipo debe tener un contenido para ser percibido, de lo contrario, se escapa de nuestra apreciación. Dichas realizaciones son denominadas imágenes arquetípicas.

3.2. Imágenes arquetípicas y complejos

Un complejo se crea a partir de la aglutinación de experiencias personales alrededor de los arquetipos, es decir, los complejos son ideas creadas por el sentimiento que están mediadas por los arquetipos. Estas experiencias son imágenes o emociones intensas que van organizando el inconsciente personal. Los complejos constituyen el inconsciente personal mientras que los complejos universales o colectivos corresponden a los arquetipos. Cada experiencia puede ser positiva o negativa, y por ello, crear o no conflictos que tendrán repercusiones en la vida de cada persona. Una imagen arquetípica es una realización de un arquetipo y está mediada por la presencia de símbolos. Podemos referir que un complejo relacionado con el *animus* es el paterno que se crea por un grupo de ideas asociadas al padre. Dicho complejo más los elementos colectivos presentes en la psique del individuo actúan en su conducta y comportamiento. El equivalente al complejo universal será el *animus* que es a la vez el arquetipo.

Suele confundirse el término arquetipo con el de una imagen o representación arquetípica. Los arquetipos del inconsciente colectivo son abstractos e inaccesibles para su percepción. Las imágenes arquetípicas son manifestaciones o representaciones básicas de los arquetipos. Lo único que puede volverse consciente

son estas imágenes las cuales provocan un efecto en nosotros. Las imágenes arquetípicas expresan más de lo que puede significar al describir las características que poseen arquetipos como el *animus* o el *anima*. Al igual que los arquetipos, las imágenes arquetípicas, se encuentran en muchos lugares y tiempos, es decir, comparten el carácter de universalidad de los arquetipos.

Para ejemplificar mejor la diferencia entre el arquetipo y la imagen arquetípica podemos recordar *El eterno femenino* de Rosario Castellanos donde expone los problemas de una mujer mexicana en un mundo donde los hombres han determinado su papel en la sociedad. En la obra se busca terminar con algunos modelos femeninos por medio del testimonio de personajes famosos de la historia de México como Sor Juana Inés de la Cruz, Josefa Ortiz de Domínguez, Rosario de la Peña, etcétera quienes salieron de su papel y quisieron transgredir “el sistema armónico del bienestar consuetudinario que, desde *Ciudad Real*, se ha instalado en un ambiente”⁴⁴.

Aunque Rosario Castellanos presenta algunas mujeres en la farsa que rompen con la imagen del eterno femenino, también representa y se burla de las imágenes arquetípicas de la mujer mexicana, de este modo tenemos figuras como la madre conservadora, la virgen casta, la esposa devota o la amante. Dichas mujeres son imágenes arquetípicas, es decir, realizaciones concretas del arquetipo denominado *anima*. Existe una gran variedad de imágenes o representaciones colectivas. Entre los

⁴⁴ Rosario Castellanos. *El eterno femenino*, México, FCE, 2018, p. 15.

más “frecuentes y conocidos podemos citar a la Madre, el Padre, el Hijo, el Niño, el Héroe que da la vida por los demás, a costa de la suya, la doncella, el hombre o mujer viejo(a) sabio(a)”.⁴⁵

El estudio de las imágenes se puede realizar a partir de su presencia en manifestaciones culturales, religiosas, artísticas, etcétera. Ya que “constituyen el contenido básico de las religiones, mitologías, leyendas y cuentos de hadas”.⁴⁶ Una imagen arquetípica está constituida por símbolos y por ello, el estudio de éstas en una obra literaria debe iniciar a partir de la identificación de los símbolos en el texto.

Como se mencionó anteriormente, el inconsciente colectivo está formado por los arquetipos y éstos son agrupados en cuatro, llamados arquetipos de desarrollo que se presentan en la vida de los seres humanos y de los cuales se derivan un sinnúmero de imágenes arquetípicas: *sombra*, *anima*, *animus* y *sí mismo*. La presencia del *anima* o arquetipo femenino en el hombre es un aspecto interno que permite la presencia de una imagen arquetípica de la mujer en la psique de un hombre. El desarrollo de este arquetipo se refleja en la relación que existe entre los hombres y las mujeres: principalmente en la madre, pero también en la hija, hermana, amada o una imagen de diosa tanto celestial como infernal. El *anima* se manifiesta en el carácter del hombre y lo vuelve irritante, celoso, vanidoso, inadaptado, etcétera; es decir, influye en sus ideas, actitudes y emociones. Por ello, conduce al hombre “no sólo a los

⁴⁵ Juan de Castro, “Lo inconsciente, los arquetipos y la simbología” en *Para mejorar la vida. Introducción a la psicología de Gustav Carl Jung*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2006, p. 54.

⁴⁶ Daryl Sharp, *Lexicón Jungiano. Compendio de términos y conceptos de la psicología de Gustav Carl Jung*, Santiago de Chile, Cuatro vientos, 1994, p. 94.

aspectos razonables y útiles de la vida sino a sus terribles paradojas y ambivalencias donde el bien y el mal, el éxito y la ruina, la esperanza y la desesperación se contrapesan entre sí”.⁴⁷ Hemos ejemplificado anteriormente las imágenes arquetípicas del *anima* con la farsa de Rosario Castellanos.

El *animus* es el aspecto masculino en la psique femenina y está constituido por las experiencias del hombre que existen en la mujer. Este arquetipo es un ser creador y procreador que tiende a manifestarse negativamente en opiniones colectivas que desean constituirse como verdades absolutas. La personificación de este arquetipo masculino “muestra aspectos buenos y aspectos malos, como le ocurre al *anima* en el hombre. Pero el *animus* no aparece con tanta frecuencia en forma de fantasía o modalidad erótica; es más apto para tomar la forma de convicción ‘sagrada’ u oculta”.⁴⁸ Esto provoca en la mujer una masculinidad que brota como fruto de una fuerte imposición. La proyección del *animus* en los sueños se da en imágenes que pueden mostrar un intenso poder físico, la iniciativa para realizar alguna acción, un deseo de independencia o la búsqueda de un guía. Existen muchos ejemplos de imágenes arquetípicas de *animus* entre las cuales destacan el padre, el maestro o un sacerdote como representaciones de un guía.

La *sombra* refiere a aquello que consideramos inferior porque lo hemos juzgado y despreciado. Es todo lo malo que tiene nuestra personalidad y se forma con las experiencias de nuestra vida diaria. La *sombra* se nutre de “aspectos ocultos o

⁴⁷ Sharp, *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1965, p. 189.

inconscientes de uno mismo, tanto positivos como negativos, que el ego ha reprimido o nunca reconocido [...] En su mayor parte, la *sombra* se compone de deseos reprimidos e impulsos incivilizados, motivaciones morales inferiores a fantasías y resentimientos infantiles”.⁴⁹ La *sombra* se reconoce a partir del mecanismo de proyección. Dicho procedimiento sucede en el instante que los contenidos inconscientes de un sujeto son transmitidos a un objeto y éste los reconoce como inherentes al mismo; sin embargo, cuando el sujeto aprecia conscientemente que los contenidos atribuidos son propios, la proyección, un fenómeno meramente inconsciente, termina. Este arquetipo usualmente se personifica en imágenes arquetípicas como brujas, brujos y demonios quienes representan el aspecto oscuro y oculto de la *sombra*.

El *sí mismo* o *self* es el arquetipo de la totalidad y centro de la psique. A partir de él se configuran tanto mitos como leyendas y es reconocible como un rey, un salvador, poeta, o generalmente, el héroe. También es expresado por medio de símbolos como un círculo, cuadrado, cruz, mándala, etcétera. El arquetipo de la totalidad se constituye como la unión de opuestos o la reconciliación y no puede ser limitado temporal o espacialmente como la *sombra*, el *ánima* o el *animus*. Jung “descubrió que el *self* trasciende todos los límites de la moralidad personal, y aun así sus valores están más allá de la contradicción. El *sí mismo* puede ser la más profunda personalidad del soñante, el proceso de desarrollo, y la meta del proceso, envuelto

⁴⁹ Sharp, *Op. cit.*, p. 55.

todo en una sola entidad”.⁵⁰ Este arquetipo es el último en el proceso de individualización. Gustav Carl Jung realizó extensos estudios que explican con precisión dichas existencias psíquicas, su caracterización o el papel que tienen para los seres humanos en la mitología y en los sueños. Un ejemplo ampliamente conocido del *self* es el héroe católico mejor conocido como Jesucristo.

Un arquetipo subyace por medio de símbolos producidos en los sueños y están presentes constantemente en la literatura; por ello, el conocimiento de dichos elementos posibilita la comprensión de las imágenes arquetípicas. Para Jung, un símbolo es “un término, un nombre [...] que posee connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros”.⁵¹ Un signo resulta simbólico cuando representa un contenido amplio que va más allá de lo elemental cuya definición es compleja y hace referencia a elementos o cosas que no concebimos o comprendemos del todo.

La elección de un símbolo no es abstracta o libre debido a que no es una invención propia sino “la expresión de una experiencia espontánea, que nos viene desde ‘adentro’, y que apunta más allá de la cosa misma a una significación no alcanzada por un término racional. El símbolo constituye de ese modo, una experiencia directa de algo real, pero todavía indefinido para el ser humano”.⁵² Aunque la experiencia es en parte externa porque tomamos elementos de la

⁵⁰ Robin Robertson. *Arquetipos junguianos. Una historia de los arquetipos*. Barcelona, Paidós, 1998. p. 255.

⁵¹ Jung, *El hombre y sus símbolos*, *Op. cit.*, p. 20.

⁵² Castro, *Op. cit.*, p. 60.

realidad, la creación de los símbolos es una experiencia inconsciente. Los símbolos se producen en los sueños, pero es un hecho que éstos también son producto de manifestaciones psíquicas como pensamientos, actos o situaciones simbólicas.

La división que Jung establece entre los símbolos determina que hay dos tipos: naturales y culturales. Los primeros “se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, y, por tanto, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales”.⁵³ Los símbolos culturales, se transforman y son asimilados por las sociedades como *verdades eternas* principalmente, para el elemento religioso de una civilización. La transformación de estos símbolos puede derivar en la pérdida de contenidos inconscientes porque se desarrollan conscientemente al ser aceptados.

3.3. Gilbert Durand, signos y símbolos

Para Durand la conciencia tiene diversas formas de representar al mundo. Una de ellas es directa y se denomina percepción o sensación. La indirecta es cuando el objeto no se encuentra cerca y por ello debe representarse por medio del recuerdo o la imaginación. La clasificación de los signos de Durand atiende a la proximidad entre el signo y el objeto, o bien, la gradación de la imagen. Para el semiólogo existe una división principal en los signos: aquellos que son arbitrarios y los alegóricos: “los signos arbitrarios puramente indicativos que remiten a una realidad significada que, aunque no esté presente, por lo menos siempre es posible representar, y los

⁵³ Jung, *El hombre y sus símbolos*, Op. cit., p. 93.

signos alegóricos, que remiten a una realidad significada difícil de presentar.”⁵⁴ Por otro lado, el concepto de imaginación simbólica refiere a una relación entre el signo, pero no con el objeto sino con un sentido. Consecuentemente podemos incluir dentro de la categoría de los signos a los signos simples, complejos, arbitrarios, alegóricos y la imaginación simbólica o símbolo.

Entre los signos simples o figuras lingüísticas encontramos a la metáfora, indicio e ícono. Estos signos arbitrarios además de ser económicos tienen un significado presente o verificable, el objeto se puede representar, aunque no de forma inmediata. En una metáfora es posible percibir un elemento o realidad por otro diferente con el cual se guarda una relación que generalmente es una semejanza; de esta forma, podemos identificar el atardecer de la vida como metáfora de la vejez. Un indicio también representa una relación, pero ésta es básicamente de contigüidad. Se entiende que una cosa está cerca de otra y, por lo tanto, al percibir una nos remitiremos inmediatamente a ella: un ejemplo sería cuando caminamos por un bosque y observamos una huella de animal, esta marca nos remite inmediatamente a su dueño, es decir, la bestia a la que pertenece dicha marca. Por otro lado, el ícono nos precisa una relación de identidad o semejanza. Estas imágenes nos representan su contenido de forma visual. Para ejemplificar este signo basta con recordar las imágenes en un letrero del sanitario, de una gasolinera o las señales que indican reductores de velocidad, pues inmediatamente sabremos cuál es su referente.

⁵⁴ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 12.

Los signos complejos o alegóricos tienen una realidad distante que muchas veces complica su identificación, estos signos requieren de un poco de motivación y, a pesar de su complejidad, es posible identificar y significar una parte de la realidad que representan. Los signos complejos se pueden clasificar como apólogo, alegoría o emblema:

Si la idea de la justicia se representa por medio de un personaje que castiga o absuelve, tendremos una *alegoría*; si este personaje está rodeado de distintos objetos o los utiliza –tablas de la ley, espada, balanza– tendremos *emblemas*. Para delimitar mejor aún esta noción de justicia, el pensamiento puede recurrir a la narración de un ejemplo de un hecho justo, más o menos real o alegórico: en este caso tendríamos un *apólogo*.⁵⁵

El símbolo es el signo más alejado del referente, de acuerdo con Durand. Como antes se mencionó, un símbolo no representa un significado sino un sentido y por ello está dotado de diversas características. El símbolo evoca algo ausente no presentable y difícil de entender, es decir, el dominio de lo no sensible. Por ello el signo se convierte en un signo inconsciente y metafísico. El sentido que representa es necesariamente abstracto, secreto y misterioso. También se expresa que el símbolo no sólo puede tener un sentido sino varios.

3.4. El signo según Peirce

La propuesta semiótica del autor está basada en la filosofía y concretamente, la lógica. Por ello, antes de definir lo que es un signo, el autor expone su teoría. Las

⁵⁵ Durand, *Op. cit.*, p. 15.

apreciaciones de Peirce coinciden con la concepción binaria de Saussure donde el semiólogo afirma que el signo lingüístico está compuesto por dos elementos: el **significante**, elemento material del signo, y el **significado**, concepto o imagen mental, y que un signo no sólo es un nombre sino “la combinación del concepto y la imagen acústica”⁵⁶. Saussure introduce un tercer elemento; esta concepción expresa que el significante de un signo depende del **valor** dado por sus semejantes, ya sea por oposición o comparando las relaciones que existen con otros signos. Aunado a este pensamiento se encuentran un par de principios que caracterizan al signo y que se conocen como el carácter lineal del significante que se da en la representación temporal de los signos gráficos y la arbitrariedad que precisa que los signos son inmotivados y carecen de vínculos con la realidad⁵⁷.

Asimismo, la concepción de los símbolos de acuerdo a este teórico se basa en su triada lógica. La función de un signo, de acuerdo a la teoría filosófica, consiste en ser “algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad”⁵⁸. Lo que se entiende como una representación por la que un sujeto remite a un objeto. En la representación participan tres elementos que conforman la triada quienes se relacionan entre sí: el *representamen*, el *objeto* y el *interpretante*.

Este representante no es un sujeto sino únicamente el efecto que se produce en la mente de éste. Existen dos tipos de representámenes, el estático y el dinámico. El

⁵⁶ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Fontarama, 1993, p. 103.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁸ Zecchetto, *Op. cit.*, p. 52.

primero funcionará como una idea inmediata producida en la mente de alguien. Por ejemplo: si alguien dice: “—Me voy a casar”, la idea solamente alude a “casarse”. Cuando el representamen es dinámico da pie al proceso de semiosis en el cual el efecto que produce la frase remite a otras ideas o signos: “—¿Me va a invitar?”, “—¿Qué puedo darles de regalo?”, etcétera. Finalmente, el objeto es aquello a lo que alude el representamen, la denotación formal del signo y puede ser de dos naturalezas: el inmediato que está dentro del signo y el dinámico que está fuera de él ya que podría contener otros significantes que estén en la mente.

Estos tres momentos conforman un proceso que no puede separarse. Por esta relación triádica el signo se describe como “algo que está en relación con su objeto, por una parte, y con su interpretante, por otra, de modo tal que coloca al interpretante en relación con el objeto, siendo esa relación correspondiente a la del signo”⁵⁹. A este proceso de inferencia en cualquier mente se le denomina semiosis. Otro concepto importante en la teoría de Peirce sobre el signo se denomina *semiosis infinita* o *ilimitada*. El proceso sucede cuando el interpretante de un signo refleja comportamientos o experiencias estimuladas por el signo. El signo es interpretado a partir de “las ideas, las valoraciones sociales, las visiones de la realidad, los prejuicios, que por cultura, costumbre o tradición poseen de antemano”⁶⁰ y de ahí se continua una sucesión de signos que se entrelazan. Un ejemplo de ello puede ser el signo: lechuga que remite a la verdura que puede denotar en la mente una idea

⁵⁹ Peirce. *Op. cit.*, p. 93.

⁶⁰ Zecchetto, *Op. cit.*, p. 55.

sobre comida vegana o vegetariana, misma idea que remite a las dietas o a la comida saludable y así una serie de ideas innumerables. La semiosis puede seguir de forma ilimitada, pues cada signo o representamen se convierte en otro que iniciara nuevamente un proceso de semiosis.

La teoría de Pierce expone que la realidad se compone por tres correlatos: la *primeridad*, la *segundidad* y la *terceridad*. El primer correlato es todo lo abstracto que percibimos de las cosas; el ser que se manifiesta. El segundo correlato es una consecuencia que sucede al relacionar al ser con un segundo; en este sentido se define como un fenómeno concreto relacionado con la primeridad. Por último, el tercer correlato, que se trata de ordenar y dar lógica al fenómeno, surge del contacto entre los primeros dos correlatos. “El proceso triádico es el que domina la disposición analítica e interpretativa de la realidad desde el pensamiento humano”⁶¹.

Lógicamente, la clasificación de los signos atiende a los tres elementos mencionados y a los tres correlatos de la teoría de la realidad: en primer lugar, el representamen, en segundo el objeto y en tercer lugar el interpretante. La siguiente tabla esquematiza y define brevemente los tipos de signos según la clasificación mencionada:

Signo	Definición
Cualisigno	No puede actuar verdaderamente como un signo hasta tanto

⁶¹ Zecchetto, *Op. cit.*, p. 45.

	no esté formulado; pero la formulación no tiene relación alguna con su carácter en tanto signo.
Sinsigno	Es una cosa o evento real y verdaderamente existente que es un signo.
Legisigno	Es una ley que es un signo
Icono	Es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal objeto.
Índice	Es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto.
Símbolo	Es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto.
Rema	Es un signo que, para su interpretante, es un signo de posibilidad cualitativa, vale decir, se entiende que representa tal o cual clase de objeto posible.
Decisigno	Es un signo que, para su interpretante, es un signo de existencia real.
Argumento	Es un signo que, para su interpretante, es un signo de ley. ⁶²

En esta tabla se exponen los signos con relación a la primera tricotomía, sin embargo, la clasificación de Pierce es exhaustiva. Entre los signos mencionados anteriormente nos interesa principalmente el símbolo que corresponde a la segunda tricotomía y se relaciona con el objeto. El símbolo es un signo arbitrario que se rige por una convención. Este signo, al igual que el índice y el icono son representámenes relacionados con el objeto de distintas maneras: en *La ciencia de la semiótica*, Pierce define a un símbolo como los siguientes:

⁶² Pierce, *Op. cit.*, pp. 29-33.

Símbolo es, en sí mismo, un tipo general o ley [...] No sólo es general en sí mismo; también el objeto al que se refiere es de naturaleza general. Ahora bien, aquello que es general tiene su ser en las instancias que habrá de determinar. En consecuencia, debe necesariamente haber instancias existentes de lo que el símbolo denota, aunque acá habremos de entender por "existente", existente en el universo posiblemente imaginario al cual el símbolo se refiere. A través de la asociación o de otra ley, el símbolo estará indirectamente afectado por aquellas instancias y, por consiguiente, involucrará una suerte de índice, aunque un índice de clase muy peculiar. No será, sin embargo, de ninguna manera cierto que el menor efecto de aquellas instancias sobre el símbolo pueda dar razón del carácter significante del símbolo.⁶³

3.5. El símbolo

Hasta este momento se ha presentado las reflexiones en cuando al símbolo de acuerdo a tres teóricos importantes. Existen algunas coincidencias entre las teorías, sin embargo, también coexisten algunas ideas diferentes o contradictorias. Cada reflexión está incluida en una teoría o pensamiento distinto; de esa forma tenemos el inconsciente colectivo, la imaginación simbólica y finalmente, la teoría de la realidad peirceana. En los siguientes párrafos se retoman estas definiciones.

Jung describe que el símbolo es un nombre con significado obvio, pero connotado. Es una experiencia espontánea, pero indefinida, es decir, una significación que no se puede precisar. Surge en la confrontación de lo inconsciente con lo consciente y por ello no es abstracto ni libre. Se define como una experiencia

⁶³ *Ibíd.*, p. 30.

real e inconsciente. Se puede encontrar en los sueños y manifestaciones psíquicas como pensamientos, actos o situaciones simbólicas.

Durand retoma algunos de los puntos de Jung como el aspecto inconsciente, y además expresa que el símbolo se puede manifestar como alegoría o epifanía cuando “conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además es aparición de lo inefable por el significante y en él”.⁶⁴ También se puede constituir como un símbolo ritual que se concreta en los gestos significativos y repetitivos en ceremonias y el símbolo iconográfico, donde la imagen es una copia pero al ser apreciada por un espectador transmite un sentido inagotable de cual fue dotado por su creador. Finalmente, para Durand un símbolo es el signo más alejado del referente; que representa uno o varios sentidos que necesariamente tienen que ser, abstractos o secretos y que es “no arbitrario y no convencional ya que conduce a un significado inefable e invisible pero nunca puede ser captado por el pensamiento directo pues está dentro del proceso simbólico”⁶⁵.

A diferencia de Jung y Durand, para Pierce un símbolo es arbitrario y convencional como todos los signos y refiere a un objeto que denota en virtud de una ley general sobre un objeto que también es general. Se interpreta por la asociación de ideas, denota instancias existentes en un mundo que puede ser imaginario. Se relaciona con el índice, pero a diferencia de éste, su carácter es difícil de identificar.

⁶⁴ Durand, *Op. Cit.*, p.17.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

Jung no menciona que el símbolo sea o no arbitrario y explica que en primera instancia tiene un significado inmediato u obvio; también indica que este signo provoca una experiencia interior cuyo significado es irracional e inconsciente y que escapa a cualquier ley, es decir, que el símbolo tendrá dos significados. Contrariamente, la arbitrariedad del símbolo de acuerdo con Pierce se debe a que existe una relación entre el objeto y una ley que lo rige. Finalmente, Durand sí afirma que el símbolo no es arbitrario, pues sostiene que no tiene un significado sino un sentido metafísico e inconsciente.

Por ejemplo, el gallo para Jung tendrá un significado obvio como “ave doméstica”, pero también uno connotado que puede significar una serie de ideas: renacimiento, renovación, circularidad, etcétera. Para Pierce, el significado consiste en una asociación de ideas que se remiten a un objeto, de esta forma toma en cuenta que gallo es un animal doméstico, pero por asociaciones tiene un significado más complejo. Finalmente, el sentido que provoca la palabra gallo es lo que interesa a Durand, pues el referente no le atañe sino aquello que produce en la forma de representar la realidad.

Para el análisis de *El gallo de oro*, se utilizarán dos conceptos centrales: la definición de una imagen arquetípica entendida como: una manifestación o representación consciente y básica de los arquetipos que es de carácter universal; y el concepto de símbolo como un signo cuya expresión concreta remite a un significado lejano de la cosa u objeto que representa, pues el significado de éste se

encuentra en el inconsciente colectivo. Obviamente, cada símbolo es en principio un signo, pero para el análisis, la interpretación se realizará por la suma de significados, sentidos o ideas asociadas dentro del texto.

Capítulo 4: Símbolos e imágenes arquetípicas en *El gallo de oro*

En este último capítulo se analizan y presentan las imágenes arquetípicas fundamentales para describir por qué *El gallo de oro* es una novela cíclica. Asimismo, se interpreta el significado de los símbolos que tienen una función específica en la narración pues logran que los personajes repitan acciones y encarnen ciclos. Es necesario aclarar que la interpretación de cada símbolo se basa en la función que éstos tienen o representan dentro de la narración; el uso de los diccionarios simplemente es un apoyo para argumentar las ideas. También se analiza el carácter de los personajes y cómo este influye en la novela.

Posteriormente, se expone el valor de imágenes arquetípicas como la madre y la orfandad. Estos modelos prohíben que los personajes sigan sus deseos, luego los someten a una serie de limitantes. En la misma línea, podemos percibir que la novela gira en torno a la repetición de ciertos arquetipos encarnados en imágenes arquetípicas que caracterizan a la mujer dentro de la cultura mexicana y las cuales no se pueden romper o transgredir de ninguna manera. Finalmente, se retoma la importancia de la imagen arquetípica del eterno femenino y su importancia dentro de *El gallo de oro* para concluir la investigación.

4.1. La simbología del gallo

La presencia y el valor que tienen los símbolos presentes en *El gallo de oro*, se manifiesta en relaciones que llevan a los personajes a la repetición de actos. No sólo

en las acciones realizadas por cada actante, sino como una cadena de repeticiones entre éstos: las acciones del primero, son duplicadas por el segundo o viceversa. Esto incide de forma directa en la estructura del texto, el relato es sencillo, pero su carga simbólica es sorprendente. Los símbolos se desarrollan en todos lados, desde el principio hasta el final de la fábula. Las correspondencias simbólicas permiten que el lector prediga el destino de los actores desde la primera página e incluso desde el sentido del título. Esta lectura, basada no sólo en los símbolos sino en la influencia que éstos tienen para la acción revela que los paralelismos son un recurso que atraviesa el relato de un extremo al otro y dota al texto de una simetría que posibilita la percepción de las acciones futuras.

Uno de los símbolos fundamentales es el gallo. Primeramente, encontramos que el ave tiene un ala rota, así como Dionisio un miembro tullido. En el caso del hombre es un brazo, en el animal el ala. Un sujeto manco y un animal manco, pueden simbolizan aislamiento y expresan que ambos se encuentran limitados y ciertamente suspendidos en el tiempo, ya que no pueden realizar acciones por sí mismos. El gallo no es bueno para pelear mientras no sane de su ala y Dionisio no puede realizar ningún trabajo fuerte por su condición. Ambos, son vulnerables y deben ganarse la vida de forma diferente con algunas tareas más fáciles o que no necesiten un esfuerzo físico. La relación de Dionisio con la muerte se evidencia en las matrices actanciales, donde su principal oponente es este elemento personificado, es decir, la

muerte de su madre y de la Caponera⁶⁶. En el caso del gallo, también hay una relación directa entre él y la muerte. Ivette Jiménez de Báez afirma que el gallo es un símbolo del sistema patriarcal opuesto a la madre. Esta oposición incide en la muerte o, mejor dicho, el intercambio que sucede al morir la madre en medio de la pobreza mientras el gallo renace y asciende económicamente.

Por otro lado, el gallo también es visto como un “símbolo solar, [...] Se consideraba alegórico de vigilancia y resurrección”.⁶⁷ Lo cual se expone en la narración porque el animal resucita: “Su gallo ya no abría los ojos y tenía el pescuezo torcido, caído a su suelto peso; rápidamente le colocó un cajón sobre el entierro y se puso a golpearlo con una piedra durante horas. Cuando al fin quitó el cajón, el gallo lo miraba aturdido y por el pico entreabierto entraba y salía el aire de la resurrección” (pp. 30-31); esta misma aparición en la fábula implica que Dionisio vuelve a la vida junto con el gallo, un nuevo inicio o una nueva oportunidad, pero un inicio forzado porque, así como obliga a resucitar al gallo con los golpes, él es obligado por la muerte de su madre, el desprecio y la burla de los vecinos a abandonar su pueblo para buscar suerte en otra parte.

Las peleas de gallos son el elemento central de la narración. La historia empieza cuando Dionisio recoge al dorado después de que resulta herido. Las peleas donde este animal participa son tres. En la primera de ellas es casi asesinado por un gallo blanco de Chicontepec. El gallo de Chihuahua era valiente y enseguida empezó su

⁶⁶ *Intra*, 2.2. Actantes y matrices actanciales”, p. 33.

⁶⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 213.

ataque, pero el gallo blanco escapaba de la embestida de varias formas. En una de esas escapadas logra herir a su adversario quien finalmente no pudo seguir y sale victorioso. En esta pelea el dorado fue herido en el ala y quedó al mismo nivel de dueño, Dionisio. La recuperación del gallo es un nuevo comienzo para Dionisio pues al no contar con el animal la orfandad y la pobreza lo matarían de hambre.

En la segunda pelea el palenque resulta simbólico: Dionisio enfrenta a su gallo para probar si tiene con qué apostarle a la vida. En el palenque su lucha es triple, contra la pobreza, la muerte y el gallo retinto llamado capulín. El famoso gallo es un asesino, sin embargo, el dorado lo mata fácilmente y sale victorioso. Esta segunda pelea nos muestra que el animal es valioso porque sabe pelear. De forma simbólica corresponde al encuentro que Dionisio tiene con Lorenzo Benavides que le ofrece comprar a su animal sin tener éxito. "Por fin soltaron un gallo retinto, casi negro, que comenzó a pasearse por el anillo luciendo su garbo, como toro salido del toril [...] El dorado lo había despachado de forma limpia, casi inexplicable y aún sacudía sus alas y lanzaba un canto de desafío". (pp. 35-37). Lorenzo, contendiente de Dionisio en los asuntos del amor y del dinero es el dueño del capulín. Los gallos figuran como la proyección de los personajes, el dorado de Dionisio y el capulín de Lorenzo. De esta forma el palenque se vuelve simbólico porque es aquel lugar donde Dionisio entra en una disputa contra sus enemigos y lucha por sobrevivir.

Además, el capulín, es prácticamente un asesino y por ello se le compara con un toro. La muerte del gallo simboliza la derrota que se suscita posteriormente entre

Dionisio y Lorenzo cuando el Pinzón lo despoja de su mujer y de su fortuna. Se describe al gallo negro como un “toro embravecido” derrotado por el gallo de oro. La muerte y derrota del ave figurada por un toro, significa la muerte de un padre, es decir, parricidio, figura con la cual Dionisio identifica a Lorenzo: “-Nada de lo que aprendí de usted se me ha olvidado [...] Con usted, don Lorenzo, no tengo por qué discutir [...] Además, puedo decir que a usted le debo lo que tengo” (pp. 74-76). La relación entre los hombres es como la de padre e hijo, esto se puede apreciar debido a que Dionisio respeta a Lorenzo por admiración o por la falta de una figura paterna.

El Pinzón derrota en varios sentidos a Benavides; en primer lugar, lo despoja de su mujer y consecuentemente de su buena suerte. La fortuna de Lorenzo también pasa a manos de Dionisio que gana en una apuesta la casa donde vivía: “—Usted pierde, don Lorenzo. ¿Qué otra cosa juega?/ —Esta casa —dijo él— [...] Al caer la décima carta apareció el seis. Un solo seis de oros./ —Es tuya la casa— dijo secamente Lorenzo Benavides” (pp. 75-76). Finalmente, obtiene la fama que caracteriza a Lorenzo en medio de relato cuando es un gallero reconocido por todos, por ello, la derrota se concreta en tres aspectos: el amoroso, el social y el económico.

Es importante mencionar que el gallo no peleó únicamente tres veces. En la primera pelea vemos el rescate del gallo, en la segunda el debut de Dionisio como gallero y en la tercera, el fin de su racha de buena suerte a lado del animal. El ascenso económico del personaje fue rápido gracias al ave, pero al momento de su muerte se lleva todo lo ganado. La última pelea del dorado es contra un fino gallo

giro y resulta mortal para el animal porque fue acobardado antes de enfrentarse con su contrincante. Aunque llevó a la ruina una vez más a Dionisio, lo encaminó hacia su siguiente oficio, el de gallero profesional. Las siguientes peleas de Dionisio son importantes para la narración porque él adquiere las mañas y los trucos de cualquier soldador, pero en este sentido cambia su forma de ser porque se deja llevar por el juego de las apuestas.

Por otra parte, el título del texto también es simbólico ya que expresa el contenido de la novela; primero con el gallo como símbolo de esperanza de salvación y camino o elemento que conduce a la riqueza u oro y después con el oro que representa las ganancias de las apuestas en las mesas de juego. El oro es otro símbolo que enriquece la historia. El título marca el desarrollo del relato, especialmente con las acciones y el objeto de valor de los sujetos, es decir, hay una relación de causa y consecuencia, el oro se obtiene por causa del gallo. El mismo enunciado también posee un significado literal pues la primera mitad de la fábula está centrada en los gallos y la segunda en las apuestas cuyo objetivo es conseguir una fortuna. Sin embargo, existen otras interpretaciones, entre las cuales resulta interesante la de Martha Elia Arizmendi quien afirma que el gallo de oro no sería el animal, sino el mismo Pinzón convertido o transformado:

Entre ello existe un sentido de correspondencia entre dos vertientes: como los metales, el oro, y con los colores, el amarillo; asimismo el sol es símbolo de riqueza; el oro, símbolo también de la abundancia de las cosechas, pues representa la suficiencia material. Ambos tienen que ver con la figura

masculina, pues como se ha dicho, Dionisio Pinzón deja su calidad de gritón de palenques y pregonero y se 'alza a mayor'. Pinzón se transforma en otro gallo, arrogante y entrón, con mucho dinero (oro) que gana en las partidas y en las mesas de juego.⁶⁸

El símbolo más explotado es sin duda el gallo. En sí mismo ya representa la circularidad de la narración. Los paralelismos respaldan y reafirman el tipo de estructura y, como antes se mencionó, permiten que el texto sea predecible desde la primera parte e incluso desde el propio título, pues se establece una serie de correspondencias entre todos los elementos simbólicos de la fábula.

El oro también es un símbolo fundamental en la narración porque a partir de él podemos entender la transformación de Dionisio de un hombre humilde a uno soberbio y ambicioso: el oro "es imagen de la luz solar y de la inteligencia divina; simboliza lo superior, la glorificación; [...] De esta manera se ha considerado que la moneda de oro es símbolo de perversión y exaltación de los deseos"⁶⁹.

Con ello podemos afirmar que entre los diversos significados del gallo interpretamos el título de la novela como una metáfora de lo que sucede en el texto. El gallo representará primeramente la masculinidad y el oro el carácter de superioridad o victoria. Aunque Dionisio muere en la búsqueda de la fortuna, la suma de significados en el título nos sugiere que el hombre triunfará, sobre todo; en

⁶⁸ Martha Elia Arizmendi Domínguez, "Presencia de tradiciones y costumbres en *El gallo de oro* de Juan Rulfo" en Alberto Vital Díaz, María Ester Guzmán Gutiérrez y Stella Cuéllar (coords.), *60 años de El llano en llamas. Reflexiones académicas*, México, UNAM, 2015), p. 93.

⁶⁹ Martha Elia Arizmendi Domínguez, "El azar en *El gallo de oro*" en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 10, 22, 2004, p. VII.

este caso, sobre la madre y los hijos, pues no se puede romper con el orden preestablecido en la sociedad, es decir, la mujer debe seguir ocupando el lugar designado. La muerte de las madres refleja este sometimiento desde el inicio de la narración. Dicha apreciación se complementa posteriormente al hablar de las imágenes arquetípicas de la mujer.

El azar en los juegos de mesa es otro de los aspectos que caracterizan la segunda parte de la historia cuando los gallos pasan a segundo plano. Este elemento está ligado al símbolo del oro. De acuerdo con Martha Elia Arismendi Domínguez hay dos significados posibles para el azar, el primero como un destino específico y el segundo es algo que sucede inesperadamente. En *El gallo de oro* hablamos de una suerte similar al destino que se adquiere al estar junto a Bernarda quien funge como un talismán que garantiza la ganancia siempre y cuando esté viva ya sea ésta su voluntad o de forma obligada. La mesa de juegos es un espacio simbólico donde impera la suerte mediante los juegos de azar para el Pinzón.

En la primera parte, Dionisio obtiene su riqueza en las peleas de gallos en los palenques, pero en estos encuentros había una serie de trucos y tratos donde los galleros se beneficiaban según los intereses en general. El mismo Lorenzo le aclara a Dionisio que todo está arreglado: “este jueguito de los gallos tiene sus intrínquilis. Puede hacerte rico o puede mandarte al diablo con todo tu dinero [...] en este negocio de los gallos, no siempre gana el mejor ni el más valiente, sino que, a pesar de las leyes, los soltadores están llenos de mañas” (pp. 55-59). Por el contrario, en la

mesa de juegos, aunque también se puede hacer trampa, la suerte tiene un papel mayor y fundamental.

En resumen, el gallo es dotado de varios sentidos: lo vemos como la expresión de una figura paterna, el inicio, la salvación o resurrección. Sin embargo, varios sentidos apuntan a un elemento cíclico o de renovación que, en este caso, explica por qué la primera parte del texto inicia al amanecer y concluye con la muerte del colorado. Como ya se mencionó, este símbolo es fundamental para el relato, sin embargo, la aparición de otros signos está ligada a las imágenes arquetípicas que se recrean en el texto. Entre ellas interesan la orfandad, la madre y la mujer transgresora.

4.3. La imagen arquetípica de la orfandad

La orfandad es una de las experiencias que marcan la vida de Dionisio y de otros personajes. En primer lugar, la pobreza en la que viven lo lleva a buscar una salida, casi un escape en la búsqueda de una salvación que él encuentra en el dinero. Su madre, símbolo de protección, después de sacrificarse y hacer todo lo que tuvo en sus manos para cuidarlo y alimentarlo termina abandonándolo cuando fallece. Dionisio queda en deuda con ella porque nunca pudo darle lo que se merecía ya fuera en vida o en la muerte. Fue él el responsable de su fallecimiento porque no podía abastecer su casa con lo mínimo para sobrevivir: “el caso es que murió. Y Dionisio Pinzón tuvo que ajuarear el entierro sin tener ni con qué comprar un cajón para enterrarla”. (p. 32) Esta falta no logra ser superada por el personaje y jamás

renuncia al duelo que está simbolizado por su eterna vestimenta negra. El luto significa una triple pérdida, la de su hogar como seno materno, la de su madre y la de Tomasa Leñero, la mujer que él deseaba. Marca en el personaje un desprendimiento de las imágenes maternas. Por ello, la falta de figuras femeninas es una carga que lo transforma poco a poco volviéndolo ambicioso y ruin. Dionisio se transforma en símbolo de fatalidad y orfandad. José Carlos González Boixo identifica el papel de la figura materna en este relato y afirma que los momentos cruciales están señalados por las apariciones de esta figura. El autor señala tres momentos en la vida de Dionisio, el primero cuando la madre muere y lo deja en la miseria; el segundo al regresar al pueblo para darle un entierro digno a su madre; y el tercero al final de la novela que “explica la necesidad de apoyo del personaje, su sentimiento de orfandad: a punto de perderlo todo en la partida final, cuando su muerte es inminente, surge el recuerdo de su madre.”⁷⁰ El Pinzón nunca supera el sentimiento de orfandad, para él, perder a su madre es perderlo todo.

En el caso de Bernarda, por ejemplo, su madre es el elemento que forma el carácter de su hija: “mujer de gran temperamento [...] Según se sabía, desde pequeña anduvo rodando por los pueblos acompañada de su madre, pobre peregrina de feria, hasta que, muerta ésta en un incendio de carpa, se valió por sí misma”. (p. 55) Así como Dionisio pierde a su madre, también Bernarda. Huérfana desde pequeña por causa de un incendio inicia su peregrinar. *El gallo de oro* podría configurarse como el relato de los huérfanos porque la acción se desencadena a

⁷⁰ González Boixo, *Op. cit.*, p. 29.

través de la aparición de esta imagen arquetípica. Los huérfanos son el centro de la acción y la orfandad constituye un punto de partida donde los personajes inician su propia historia. En el caso concreto de Dionisio, la orfandad no está limitada a la pérdida de su madre, sino a otros símbolos de maternidad como lo son su hogar, fortuna, esposa, etcétera y por ello, al asumir la pérdida de todas sus pertenencias decide quitarse la vida.

Bernarda, por otro lado, toma la orfandad como la iniciación de un ciclo, retoma las enseñanzas de su madre e inicia su viaje en busca de su entera libertad, única herencia que le deja a su hija al partir, como lo explica Juan Ruffinelli; “ahora vemos a la hija continuando el mismo camino de su madre, subida en un templete de una plaza de gallos, desgajando las mismas canciones con que la Caponera alegraba el palenque”.⁷¹ La muerte de los padres la deja en el mismo punto donde la historia de ambos comenzó, justo al quedar desamparados, huérfanos. El relato, con algunas variantes, se vuelve a repetir una vez más: “cantaba desde un tablado en la plaza de gallos [...] Cantaba como comenzó a cantar su madre allá en sus primeros tiempos, echando fuera en sus canciones todo el sentimiento de su desamparo”. (p. 101) La última escena del texto muestra a la Pinzona, huérfana y sin ninguna atadura en la vida, retomando el lugar de su madre para dar inicio a la misma historia y haciendo uso de la única herencia que le dejaron sus padres: la voz. El templete es un espacio simbólico donde el ritual del huérfano inicia y se retoma el mismo destino de su

⁷¹ Jorge Ruffinelli, “Sinopsis de la obra,” en *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Era, 2009, p. 78.

madre. En resumen, la imagen del huérfano no podría existir sin la evocación de las tres madres en el relato.

4.3. La imagen arquetípica de la madre mexicana y la mujer transgresora

El aspecto masculino de Bernarda es tal que incide simbólicamente en ella desde niña cuando su madre muere en un incendio. El fuego es un símbolo de destrucción que termina con la vida de su madre. El significado de este elemento se recrea posteriormente en una situación paralela cuando Bernarda logra ser sometida, pero ahora por el alcohol representado por Dionisio⁷².

En esta situación, la orfandad de los personajes resulta una paradoja porque, así como da pie a que Bernarda inicie una nueva vida, representa la muerte de la madre, el fin de una lucha que se renueva en la hija. Bernarda es un personaje fuerte simbolizado por elementos masculinos que determinan su carácter: “era una cantadora de fama corrida, de mucho empuje y de tamaños; que, así como cantaba era buena para alborotar, aunque no se dejaba manosear de nadie, pues si le buscaban era bronca y mal portada. Fuerte, guapa y salidora y tornadiza de genio”. (p. 54) La descripción de la mujer explica su deseo de crecimiento, de no permanecer estancada ni depender de nada ni de nadie. Presenta a una mujer que, en lugar de desear un hogar, matrimonio e hijos, se opone a ello y busca la eterna libertad sin medida. Bernarda tiene todos los elementos que le permiten concretar sus expectativas. Esta situación se evidencia desde la presentación de su matriz

⁷² *Intra*. 4.4. Los símbolos de la muerte”, p. 73.

actancial, en la cual tiene todos los elementos que la llevan a conseguir su deseo⁷³. En la narración se le configura como una mujer fría, que no espera al hombre que la haga feliz, sino que busca la realización personal por sus propios medios:

-¿Lo querías?

-Él era el que me quería. Pero trataba de amarrarme. De encerrarme en su casa. Nadie puede hacerme eso a mí . . . Simplemente no puedo. ¿Para qué? ¿Para pudrirme en vida?

-Tal vez te hubiera convenido. Su casa es enorme.

-Sí, pero tiene paredes. (pp. 68-69)

El nombre de la mujer tiene un simbolismo sugerente, viril y fuerte. Bernarda es un nombre germánico cuya etimología significa oso valiente. La bravura de esta mujer y su fuerte carácter concuerdan con los instintos del animal que es capaz de terminar con la vida de cualquier hombre, así como Bernarda termina simbólicamente con Lorenzo y Dionisio. El apodo también explica la atracción que esta mujer ejerce sobre los hombres de la historia; este sobrenombre tiene dos connotaciones, por un lado de “yegua que sirve para guiar las bestias caballares, que corresponde a la atracción que ejerce sobre los hombres y también de la jaula que se pone a los capones para cebarlos”⁷⁴ que puede significar una trampa donde los personajes caen y pierden su vida o riqueza.

La relación con Lorenzo termina porque dejó de ser su aliado para convertirse en su enemigo. Bernarda abandona a Lorenzo y triunfa su deseo de ser una mujer libre

⁷³ *Intra*, 2.2. Actantes y matrices actanciales” p. 35.

⁷⁴ Ezquerro, “*El gallo de oro* o el texto enterrado”, *Op. cit.*, p. 693.

a pesar de arruinar a su antigua pareja económica y sentimentalmente. El lugar que Lorenzo no pudo conservar es ocupado inmediatamente por Dionisio, un hombre que desea exactamente lo mismo que su antecesor: poseer a la mujer, atraparla y tenerla a su lado como un imán o talismán para la buena suerte, un símbolo de fortuna⁷⁵. Esta situación de sometimiento se repite con Dionisio a pesar de los deseos y el temperamento de Bernarda:

-Óyeme bien, Dionisio -le había dicho cuando aquel le propuso matrimonio-, estoy acostumbrada a que nadie me mande. Por eso escogí esta vida . . . Y también soy yo quien escoge a los hombres que quiero y los dejo cuando me da la gana. Tú eres ni más ni menos como los demás. Desde ahorita te lo digo.

-Está bien, Bernarda, se hará lo que tú mandes.

-Eso tampoco. Lo que yo necesito es un hombre. No de su protección, que yo me sé proteger sola; pero eso sí, que sepa responder de mí y de él ante quien sea . . . Y no se espante si le doy mala. (p. 79)

Este fragmento resulta incongruente porque La Caponera se muestra como una mujer fuerte, pero al mismo tiempo se nota una ligera resignación, como si Bernarda, a pesar de sus palabras, estuviera segura de que con Dionisio perderá la libertad que anhela. Algunos personajes de Rulfo suelen expresar lo contrario de lo que sienten; por ejemplo, Pedro Páramo dice: “-Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague”,⁷⁶ pero paradójicamente, nunca puede olvidarse de Susana San Juan, su único y primer amor y por quien termina destruyendo todo. De la misma forma, Bernarda hace justamente lo que no

⁷⁵ *Intra*, 2.2. Actantes y matrices actanciales” p. 36.

⁷⁶ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, FCE, 1955, p. 122.

desea y Dionisio le propina la peor vida, que más que vida, es una larga y tediosa muerte porque mientras permanezca a su lado estará sometida a la voluntad de un hombre quien la aprisiona en la sala de juegos donde sólo puede percibir que el tiempo termina con ella mientras sus deseos de libertad son suprimidos: “Y aun cuando ella luchó por cuanto medio estuvo a su alcance para no perder su libertad y su independencia de vida, al fin y al cabo, no lo logró y tuvo que someterse. (p. 79) La muerte de Bernarda pierde el sentido convencional donde la vida termina pues se convierte en una salvación o un escape de la tortura donde estaba recluida sirviendo de talismán que asegura la fortuna de Dionisio.

La Caponera fue una mujer poderosa cuya voluntad no permitía que nadie le dijera lo que tenía que hacer, por tanto, resulta difícil entender cómo termina siendo sometida. En un principio, muy arrepentida de su matrimonio, buscó abandonar a su marido cuando él mostró su ambición y su afán por permanecer en Santa Gertrudis donde la riqueza le llegaba hasta sus propias manos sin ningún esfuerzo y sin andar de feria en feria. Pero cuando trató de dejarlo por segunda vez aparecieron varios elementos que fueron verdaderos obstáculos: la pérdida de su voz y por ello su fama de cantadora; después el cuidado de su hija.

La maternidad es un aspecto que caracteriza a la mujer mexicana, a la imagen arquetípica de la madre presente como un elemento del mito del eterno femenino que expone Rosario Castellanos. El papel de la mujer mexicana consiste en la sumisión ante la figura masculina, ante los hijos y ante las mismas mujeres. Este

papel de la mujer está consumado en la mente de la sociedad y proyecta a la mujer como un modelo:

La mujer, principalmente la madre, cultiva los modelos machistas tradicionales, a través de la socialización, refuerza el sistema patriarcal [...] Ésta, conserva, mediante la educación, una tradición machista que reproduce valores conservadores que someten a la mujer, condición que ella misma conserva y defiende dentro de su condición opresora [...] Las mujeres deben mantenerse alojadas en el mundo privado (hogar) para poder ejercer el dictado de su naturaleza, circunstancia mediante la cual, se elimina a la mujer del mundo público [...] como consecuencia, la frustración acumulada, la limita y consigue perpetuar la tradición del eterno femenino. Así pues, la mujer reprimida, dada su condición de enajenación, generalmente impide que otras mujeres reproduzcan su 'ser para sí', por ello es que a la mujer con consciencia le cuesta tanto salirse del círculo vicioso y de romper con el 'ser para otro'.⁷⁷

El eterno femenino es una imposición heredada que la sociedad conserva en su inconsciente colectivo, pero que la mujer asume por sí misma. El papel de madre es el principal componente de la sumisión; la mujer prefiere dejar de lado sus ideales para constituirse en otro ser o para cumplir con lo que dicta la tradición y así encajar en alguna de las imágenes permitidas: "la madre, con su capacidad inagotable de sacrificio; la esposa, sólida, inamovible, leal; la novia, casta; la prostituta, avergonzada de su condición y dispuesta a las mayores humillaciones con tal de redimirse".⁷⁸ Esto asegura que el papel de la mujer esté dentro de lo establecido y

⁷⁷ Tania Yanina Arias Castro, "Rosario Castellanos y el eterno femenino" en *Días de escuela*. no. 0, 2012, pp. 158-159.

⁷⁸ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 160.

continúe repitiéndose día tras día. Un ejemplo consagrado de esta imagen arquetípica en *El gallo de oro* es la madre de Dionisio, quien da todo por el bienestar de su hijo, incluso su vida misma. Las madres en el relato se encuentran anonimizadas, de modo que no se sabe cómo se llamaban la madre de Bernarda o Dionisio. Este hecho expresa que la madre mexicana está hecha para su familia, no para sí misma y, por tanto, no es indispensable saber su nombre sino su carácter y algunas cualidades que correspondan a esta imagen arquetípica: el cariño, la bondad y su capacidad de sacrificio.

Pese a ello, también existe una mujer transgresora o desobediente que se niega a acatar las reglas y pretende revelarse para seguir sus propios principios o deseos. Esta mujer quiere romper con el símbolo del matrimonio y de la madre porque busca o desea cualquier otra cosa en la vida y esta ambición la domina con una poderosa voluntad capaz de todo. La mujer que se opone a ocupar su lugar en el ciclo del eterno femenino es una mujer privilegiada que tendrá que luchar todos los días de su vida para consumarse y “recibir la forma que sólo podía serle conferida al través del principio masculino”.⁷⁹ Este principio masculino, la personificación del *animus* es característico de ciertas mujeres como Bernarda, su madre y su hija, quienes desean ser ellas mismas. La Caponera fue aquella mujer transgresora que no deseaba ser parte de un ciclo, porque añoraba ser una mujer libre que cumple sus propios deseos. Gracias a esto se pudo despojar de la imagen arquetípica de madre y romper el ciclo, pero no tuvo la fuerza suficiente para mantener su voluntad hasta el

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 21.

final de su vida. No obstante, antes de resignarse finalmente siguió luchando por su libertad perdida:

Ella le declaró una vez que, a no ser por su hija, ni siquiera se acordaría de Dionisio Pinzón [...] A su lado, vestida al igual que su madre, estaba su hija. [...]

-Creí que ahora que tenías una hija, pensabas darle otra crianza.

-Al contrario, quisiera que agarrara mi destino. Para que no tenga que rendirle a nadie . . . ¡Qué poco me conoces, Dionisio Pinzón! Y ya te digo, mientras me sobren fuerzas para moverme, no me resignaré a que me encierren. (p. 82)

El fragmento denota el deseo de que su hija sea como ella y expone la forma en la cual Bernarda vence una vez más las imposiciones de la sociedad al demostrar que su matrimonio y la maternidad no son un impedimento para seguir siendo una mujer libre. A pesar de esto, la presencia de los símbolos determina el destino de la mujer. La única forma de que la Caponera fuera arruinada implica que ella misma se rindiera y abandonara sus ideales, así quedaría indefensa y se podría hacer con ella lo que se deseara. La mujer pierde todo lo que le permitía ser libre y esta pérdida es una consecuencia de una elección que hace tiempo había tomado sin saber que su gusto por el alcohol sería la peor de sus decisiones. El alcohol termina con la Caponera desde que ella empieza a consumirlo sin medida: primero terminó por destruir su voz que se volvió rasposa, después su alcoholismo extremo terminó matándola y también de forma simbólica al estar con Dionisio símbolo del alcohol, pues su nombre remite a la bebida alcohólica. Finalmente, Bernarda encarna la

imagen arquetípica de la madre y de esta forma, se reintegra al ciclo del eterno femenino.

El ciclo del eterno femenino es un elemento presente en la historia que provoca un desarrollo iterativo en la narración. Las acciones de cada madre se repiten: “la evocación de las madres de Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño, así como de la madre de Bernardita (La Pinzona), hija de ambos, quien al final de la novela inicia un destino idéntico al de La Caponera”⁸⁰, provocan que *El gallo de oro* sea un texto cíclico.

4.4. Los símbolos de la muerte

La Caponera es el personaje central del relato. Sus acciones intentan romper un ciclo eterno de repetición de imágenes arquetípicas, pero no son suficientes sus esfuerzos y aspiraciones porque sus errores desencadenan la desgracia. El infortunio termina con los deseos de independencia y libertad para consumirla por completo. Bernarda se convierte en madre, pero no la madre que la sociedad permite sino en un esqueleto o cascarón de madre que no sirve para nada porque no está preparada para dicha tarea; aunque sacrifica su libertad por su hija, no la educa para que ella también sea una buena hija, esposa o madre, sino que se convierte en una mujer desenfrenada que no respeta a nadie.

El alcoholismo, elemento que trasforma la vida de La Caponera, deshace poco a poco los sueños de la muchacha que fue en su juventud: “acostumbrada a la libertad

⁸⁰ Arizmendi Domínguez, "El azar en *El gallo de oro*", *Op. cit.*, p. III.

y al ambiente abierto de las ferias, se sentía abatida en la desolación de aquella casa inmensa y languidecía de postración [...] alejada del sol y de la luz del día, pues la partida terminaba al amanecer y comenzaba al caer la tarde". (p. 79) La vida de Bernarda da un giro completo, pierde su incesante libertad y es sepultada bajo el peso de sus errores, recluida en la penumbra y opacada por la oscuridad que nace de la soberbia y la ambición de Dionisio. Cada uno de los anhelos que tenía murieron por sus decisiones erradas.

Entre los desaciertos de Bernarda, sólo dos significaron su fin: el matrimonio con Dionisio y su alcoholismo. Por un lado, el vicio en su juventud fue un empujón que le alegraba la vida y le ayudaba en el oficio de cantante; contrariamente, en otro tiempo sirvió de verdugo porque terminó en forma gradual con cada uno de sus encantos, incluyendo la voz que se apagó por el alcohol, "La Caponera bebía mucho y tenía la voz cascada, casi ronca y pocos se entusiasmaban ya con oírla"; (p. 83) ya en los últimos días de su vida, la bebida sirvió de consuelo y sedante que permitía a Bernarda el olvido de su tragedia en el encierro: "ella, para entretener las largas noches de desvelo, se dedicaba a beber hasta el ahogo de la conciencia". (p. 86) Es difícil saber qué decisión tuvo más poder en la desgracia de la mujer, si su vicio o su marido, pero simbólicamente, Dionisio y el alcohol son la misma cosa y poseen el mismo significado de destrucción y muerte inminente:

[Dionisos] es el Dios que preside los desenfrenos producidos por la embriaguez, no sólo aquella que se adueña de los bebedores, sino la que atrapa a todo aquel arrebatado por ciertas actividades. Es el creador de las

ilusiones y autor de milagros. Simboliza las fuerzas de deformación o disolución de la personalidad y la regresión a las formas caóticas de la vida que provocan orgías. Asimismo, simboliza el desencadenamiento ilimitado de los deseos y de cualquier atadura.⁸¹

Dionisio tiene la misma función que la bebida para Bernarda: “la bebida es, entonces, una paulatina autodestrucción, que representa la manera en que esa mujer altiva, fuerte, indomable y símbolo de la buena fortuna, sólo puede morir por sí misma; muestra la libertad absoluta y el desamor y desapego a la vida”.⁸² El poder del alcohol, duplicado en la vida de Bernarda, es un elemento simbólico que representa todo lo que ella despreciaba. La actitud que tantas veces la caracterizó durante la historia es aniquilada y Bernarda queda convertida en un objeto. Dionisio transforma a su mujer en un amuleto de buena suerte que adornaba la casa mientras lo mantenía a flote en su descomunal ambición. Aquí se retoma el aspecto del azar constituido como un destino porque Bernarda queda recluida a la sala de las apuestas fungiendo como un amuleto o talismán que asegura la victoria de Dionisio. Es por ello que no se trata de una casualidad sino de un destino que debe cumplir la Caponera. Por ello en el texto se le nombra varias veces como una piedra imán, “una especie de amuleto que da seguridad a quien lo porta. La palabra amuleto tiene una etimología incierta y se usa para designar pequeños objetos que se utilizan con firme creencia de ahuyentar la enfermedad o la desgracia.”⁸³.

⁸¹ Arizmendi Domínguez, "El azar en *El gallo de oro*", *Op. cit.*, p. VII.

⁸² Arizmendi Domínguez, "Presencia de tradiciones y costumbres...", *Op. cit.*, p. 97.

⁸³ Arizmendi Domínguez, "El azar en *El gallo de oro*", *Op. cit.*, pp. II-III.

Los últimos días de Bernarda estuvieron repletos de símbolos que detonan fatalidad: una vestimenta que expresaba el luto sin esperanzas, la actitud inmóvil como petrificada, la soledad como abandono del ambiente en donde creció y la eterna culpa que siente una madre al ver cómo se echa a perder su hija. La cosificación de esta mujer que consistió en ser “utilizada como caudal de suerte, como objeto de fortuna. La presencia inmóvil a la que ha llegado Bernarda hace referencia a la quietud de una piedra, a la cosificación de un ser humano; petrificación como sinónimo no sólo de quietud, sino de lo rígido e inerte”,⁸⁴ finalmente, de la muerte y del sometimiento. De la derrota de una nueva posibilidad de realización de la mujer, de una imagen arquetípica representada por la libertad, por la negación a la costumbre y un ansia de transgresión a las reglas.

La petrificación es un castigo que la sociedad impone a Bernarda por su actitud y su violación al papel que ella misma se confiere. Su negación a ser una buena madre y esposa trae como consecuencia una culpa eterna que nace a partir de la repulsión de los deseos que tuvo en su juventud: “la petrificación simboliza el castigo infligido a la mirada indebida. Una atadura que subsiste después de la falta: esta mirada que se apega; o bien de un sentimiento de culpabilidad excesiva: esta mirada que paraliza [...]. La petrificación simboliza un castigo”.⁸⁵ La condena para Bernarda implica un fin verdadero, la muerte en vida que la condena a la petrificación, atrapa y apaga sus encantos, su voz y sus sueños:

⁸⁴ *Ibíd.*, p. VII.

⁸⁵ Chevalier, *Op. cit.*, p. 823.

Cascada su voz, muertas sus fuerzas, no le quedaba más que obedecer a una voluntad ajena y olvidarse de su propia existencia [...] Ya sin su antigua fuerza, no sólo se resignó a permanecer como encarcelada en aquella casa, sino que, convertida realmente en piedra imán de la suerte [...] Pinzón le ordenó de manera violenta, cuál era su lugar y lo que tenía que hacer [...] Se olvidaron pronto de aquella mujer [...] Parecía una sombra permanente sentada en el sillón de alto respaldo. (pp. 84-85)

El papel de la muerte toma un significado de liberación en su caso, pues sólo este elemento puede redimirla de la prisión que le mantiene viva, recluida y olvidada. La Caponera, llena de culpas, pierde todo lo que amaba y únicamente es liberada de sus tormentos a través de la muerte. La ruptura con este encierro es simbolizada por el collar de perlas que Dionisio le arranca al percatarse que su mujer falleció y él ha perdido todo. El collar simboliza la desmembración del seno familiar, del ambiente propicio para la suerte que subyace de la unión del Pinzón y Bernarda: “y le arrancó de un fuerte tirón el collar de perlas que Bernarda Cutiño tenía en el cuello, haciendo que se desgranara y rodaran las cuentas por el suelo”. (p. 98) La muerte restablece la situación que paralizaba el tiempo dentro de Santa Gertrudis. De esta forma, el ambiente eternizado y el ciclo del eterno femenino se renuevan, la muerte adquiere un sentido de restauración, de retorno.

4.5. El sentido de la estructura

La circularidad de la obra se encuentra instalada en dos niveles de la historia, el de su estructura narrativa y el simbólico, es decir, la circularidad se constituye sobre una dualidad. En el primer nivel, el de la estructura del texto, la repetición se

fundamenta en la alternancia de procesos de degradación y gradación. Dionisio y Lorenzo quedan atrapados en un vaivén que los lleva de la ruina a la riqueza y de la vida a la muerte.

Este ciclo finaliza con la muerte de los personajes y no va más allá del relato. Se percibe a través de las relaciones que surgen dentro de las matrices actanciales y también queda concluido por otros elementos que simbólicamente complementan la clausura, es decir, paralelismos simbólicos. El primero de ellos es la lluvia como elemento purificador que termina con el imperio de Dionisio construido a costa de Bernarda: “con esa noche, ya era larga la serie de noches que había llovido sin interrupción y aún seguía lloviendo [...] Muy cerca del amanecer, cesó la lluvia. Lo anunciaron el canto de los gallos y el croar de las ranas en los anegados campos”. (pp. 91-93) En este mismo fragmento, aparece la figura del gallo y el amanecer. El relato inicia al amanecer y termina casi al mismo tiempo.

No obstante, el elemento más relevante para la circularidad del texto es la voz, como pregón y canto. El pregonero es el primer y último personaje que aparece en la historia. Ambos anunciando ya sea la pelea o cualquier novedad que lo amerite, pero haciendo uso de su voz. El pregón simboliza la noticia, el narrar de un acontecimiento, el inicio de algo. Cuando la historia termina el pregonero sigue celebrando las peleas de gallos, lo cual significa que la historia realmente no concluye pues retorna al mismo lugar donde empezó: “Pocos días después, aquella muchacha que había llegado a tenerlo todo, y ahora no poseía sino su voz, cantaba

desde un tablado en la plaza de gallo de Cocotlán, un pueblo arrumbado en los rincones más aislados de México”. (p. 101)

La función del pregón es el de dar una nueva noticia. Dionisio nos presenta simbólicamente su historia, como si la contara desde que aparece en aquel pueblo de San Miguel del Milagro dando a conocer una pérdida, su pregón simboliza una alerta, una petición de ayuda o socorro para aquel hombre que muere de hambre y no le queda más que quejarse de su padecimiento. Esta figura repetitiva, inaugura y concluye el texto con la promesa de la historia que volverá a sucederse: “-¡Cierren las puertas! -pregonó el gritón al dar comienzo a la pelea”; (p. 101) por otro lado, el canto de Bernarda Pinzón Cutiño, la Pinzona tiene una función similar y se constituye casi como un himno que denota el peso de la desgracia que ha caído sobre sí misma. Su canto proclama su orfandad y da fe de que asume el destino heredado por su madre, cuyo objetivo es la libertad.

En este nivel, aunque se trata básicamente de la estructura del texto, la explicación se complementa con la interpretación de ciertos símbolos como los que ya mencionados. No hay, por lo tanto, una línea claramente delimitada sino una estrecha relación entre la estructura y las presencias o imágenes arquetípicas. En el segundo nivel se establece la repetición de varias imágenes arquetípicas. Entre ellas la fundamental es la del huérfano quien debe enfrentarse a la vida o, mejor dicho, a la muerte que le amenaza constantemente. Esta imagen es personificada por Dionisio, Bernarda y su hija, como si fuera un sello familiar. Otro par de imágenes

arquetípicas está trazado por una dualidad: la lucha entre la madre que se renueva en los hijos y así trasciende, contra la mujer que prefiere ser ella misma y morir de esta forma.

El ciclo presente en la novela no es exclusivamente el de la renovación del eterno femenino; pero funciona y está presente como afirma Arizmendi Domínguez: “el mito del eterno retorno cobra vida en los personajes femeninos: Bernarda (La Caponera) es cantadora de ferias al igual que su madre, y Bernardita (La Pinzona) sigue los mismos pasos de la suya. De esta forma se cumple el ciclo repetitivo de patrones culturales que se transmiten de generación en generación”.⁸⁶ El ciclo se completa cuando una madre cede su lugar a otro ser que deberá seguir la tradición y procrear un ser más que lo renueve.

Sin embargo, la mujer transgresora es quebrantada por el peso de las imágenes arquetípicas femeninas de la sociedad mexicana. Se interrumpe el desarrollo de una mujer que rompía con los ideales preestablecidos, para instaurar nuevamente el canónico estándar de la mujer mexicana. Este atropello destroza doblemente a Bernarda, primero “la conduce a la aniquilación y por ende a la muerte [...] sin que añore más esa libertad, pasión que la lleva a dos muertes, una real y la otra simbólica”.⁸⁷ La transformación de esta mujer en un símbolo fosilizado fue la única posibilidad de destrucción, pues el sometimiento no resultaría en una mujer como

⁸⁶ Arizmendi Domínguez, "El azar en *El gallo de oro*", *Op. cit.*, p. VI.

⁸⁷ Martha Elia Arizmendi Domínguez, Jesús Humberto Florencia, Gerardo Meza García y Luis María Quintana Tejera (coords.), *Juan Rulfo: estudios críticos*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2007, pp. 18-20.

ella: “la Caponera perdió ya esa ansia de libertad que le daba independencia de los hombres al mismo tiempo que una permanente (y admirable) movilidad”.⁸⁸

La Caponera, como heroína de la historia, terminó destruida por sus propios errores y encajada por la fuerza en un ciclo al cual perteneció por culpa y arrepentimiento. Perecer por su propio error fue un acto de autodestrucción frente a la sociedad que se negó a aceptarla. Por ello, el verdadero ciclo no será entonces la presencia de la mujer siendo madre o esposa eterna sino como mujer transmutada en una imagen arquetípica. Es decir, no se trataría de la evocación de la madre, como explícita Arizmendi Domínguez sino del recuerdo de una mujer libre, quien sólo podrá extinguirse por su propia mano.

La Pinzona entra en el ciclo de la transgresión, verdadera herencia materna, pero corriendo el mismo riesgo que sus antecesoras. El lugar donde la historia concluye es simbólico porque no es su hogar, una casa o el seno materno, ya que la mujer ha sido despojada de toda figura materna, de toda protección. El espacio simbólico es un templete, aquel lugar donde su madre se encontró a sí misma y fue libre, es decir, un espacio de libertad que representa un nuevo inicio porque la Pinzona sale a ganarse la vida, aunque en realidad se trata de un retorno al mismo lugar donde su madre comenzó su historia o su lucha. De esta forma, “la mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una

⁸⁸ Escalante, “Rulfo: *El gallo de oro*”, *Op. cit.*, p. 36.

criatura humana, un mito".⁸⁹ El intento de ruptura del eterno femenino dentro de una novela como *El gallo de oro* era algo imposible y esto se vislumbra desde el título pues simbólicamente se opone porque el gallo de oro representa el éxito del patriarcado que no permite que la mujer salga del sometimiento. No obstante, la narración nos presenta la posible realización de una nueva imagen arquetípica encarnada primero por la protagonista y después por su hija: Bernarda Pinzón Cutiño, La Pinzona.

⁸⁹ Castellanos, *Op. cit.*, p. 7.

Conclusiones

El gallo de oro es una novela rica en símbolos que expresan las tradiciones y rituales de la cultura mexicana. Rulfo utiliza estos elementos culturales en sus narraciones como “Paso del Norte”, “La fórmula secreta” o *Pedro Páramo* donde las fiestas, ritos, peleas de gallos, juegos de azar y ferias sirven de trasfondo para la narración y además dotan de sentido a cada historia. En la novela que analizamos, las ferias permiten acciones extraordinarias; de ahí que el lugar donde comienza la historia se llame San Miguel del Milagro, pues los hechos que ahí se realizan pueden no tener una explicación clara o lógica.

Otro elemento importante es la caracterización de los personajes que hasta cierto punto parecen simples pero que detrás de la facha de gente común tienen un carácter peculiar que los lleva a realizar o alcanzar un deseo que la vida les ha negado desde su nacimiento. Es fundamental poner énfasis en los protagonistas de la narración porque a pesar de sus diferencias están unidos por una diversidad de factores como el matrimonio, la voz y el gusto por las ferias; lo que pareciera un destino no ineludible pero sí necesario, pues de ello depende la continuidad del eterno femenino.

La novela es breve y sencilla, pero tiene una serie de correspondencias que ponen en énfasis una crítica hacia la imagen arquetípica de la mujer mexicana, concretamente de la madre, donde no se permite la ruptura de estas ideas y menos la imposición de una nueva imagen arquetípica: la de la mujer transgresora. En *El*

gallo de oro vemos como la mujer tiene permitido personificar modelos como la madre, la esposa e incluso la amante, pero no puede establecer ningún otro porque sería castigada; de ahí que Bernarda sea obligada a ser madre forzosamente. *El gallo de oro* es el esbozo de una mujer que busca imponer o crear una nueva imagen arquetípica del *anima* en la sociedad mexicana, pero no lo logra.

En el Capítulo 1 de este texto se retoman tres puntos básicos: a) a pesar de que la crítica no ha agotado las posibilidades de análisis del texto, es importante subrayar las valiosas ideas que los autores y hacer hincapié en los posibles enfoques que permiten la exploración y profundización en las relaciones entre *El gallo de oro*, la industria cinematográfica y la literatura, pues son pocos los trabajos que han madurado en el terreno de la literatura comparada; b) el trabajo de la crítica ha aclarado la confusión genérica que prevaleció desde la llegada del texto hasta nuestros tiempos; sin embargo, el texto sigue siendo un misterio por ignorancia o poca divulgación del tema, y c) *El gallo de oro* es un texto relegado, que no tuvo el reconocimiento en su tiempo por muchos factores, ya sean literarios o extraliterarios. No obstante, esta mala fama no sólo nace de la exigencia de los críticos sino del contexto social, de producción y la difusión del texto, de la creciente fama de autor, e incluso, de la opinión del mismo Juan Rulfo, quien demeritó su trabajo por muchos años.

En el segundo capítulo, es precisamente la estructura cíclica la que se puede apreciar desde el mapa del ciclo narrativo de la novela. En ella se observa la

repetición infinita de procesos de degradación o gradación que se oponen. Esto corrobora que la estructura cíclica puede apreciarse ya desde un primer acercamiento en el nivel del relato. Otro elemento analizado en este capítulo es la participación de los actores como actantes. La presentación de varias matrices actanciales vislumbra de qué forma funciona el relato, tanto en su totalidad como en secciones determinadas por el enfoque hacia un actor que participa como sujeto y tiene su propio objeto de deseo. A partir de estas relaciones, expresadas por medio de matrices, se determina cuál es la importancia y el poder de los actores en el ciclo narrativo, además cuáles circunstancias posibilitan el desarrollo de la fábula y qué conflictos lo anulan.

De este modo se percibe que Bernarda es un personaje poderoso y su libertad es el objeto de deseo que siempre impera en el relato. La Caponera cumple sus deseos sin importar las consecuencias. Gracias al modelo de Greimas se puede demostrar que, si existe un personaje central para la acción, ésta es Bernarda Cutiño, La Caponera, pues de ella dependen la mayor parte de las acciones de otros personajes. La importancia del tiempo y el espacio se debe a que estos son los mediadores de la acción. Las circunstancias espaciales y temporales determinan, completan o se oponen a las acciones: el espacio cerrado recrea una sensación de encierro que se opone a la libertad deseada por la Caponera. La amplitud geográfica de los pueblos de la República Mexicana expresa una búsqueda constante de riqueza o de libertad anhelados por Dionisio, Lorenzo y Bernarda, principalmente; al mismo tiempo, este

ir y venir sin considerar el tiempo construye un ciclo eterno de repeticiones que eternizan el relato.

En el tercer capítulo se presenta un sustento teórico que precisa el enfoque utilizado: parte de la semiótica que se enfoca en el concepto de signo. Se presenta una definición de los signos simples y compuestos que concluye con el símbolo analizado desde la perspectiva de tres autores cuyas teorías guardan relaciones entre sí: Jung, Duran y Peirce. Los símbolos se hallan en relación con la estructura cíclica pues a partir de ellos se identifican las imágenes arquetípicas, por lo cual determinó una definición del signo en este capítulo.

En el último apartado se expone el análisis simbólico de *El gallo de oro* que a su vez se divide en apartados donde se expone cómo se mezclan los símbolos, imágenes arquetípicas, actantes y acciones que corresponden con la estructura cíclica. La presencia constante de símbolos y encarnación de imágenes arquetípicas se desglosa en un doble nivel de la estructura circular del texto narrativo que nos permite interpretar las siguientes imágenes arquetípicas: la orfandad, la madre mexicana y la mujer transgresora.

Con relación al primer capítulo podemos concluir que, contrario a lo que se pensó al inicio de este trabajo, sí se han realizado estudios variados desde diversas perspectivas en torno al texto. A pesar de esto, los estudios son breves y han dejado bastante terreno fértil para continuar con el análisis del texto. Justo en este capítulo encontramos una primera dificultad, ya que el análisis tenía como uno de los

objetivos determinar que *El gallo de oro* es una novela breve y no un guion para cine. La determinación del género fue una tarea ambiciosa e imposible puesto que para dicha labor se necesitaría no sólo dedicar un capítulo sino una investigación completa donde se retomarían todos los estudios que se han realizado en México para la novela breve o corta y se analizara un corpus que permitiera demostrar cuáles son las características propias del género. Se aspiró, en un primer momento, a tomar e identificar las características que debe tener este tipo de texto, no obstante, la argumentación resultó frágil, por lo tanto, se abandonó este propósito. Sin embargo, el interés por el estudio de este género en México y la postura de que *El gallo de oro* es una novela breve aún está latente y podría ser el tema de una futura investigación.

Como se menciona anteriormente, se tomó a *El gallo de oro* como un relato y entonces se realizó un análisis que demuestra una lectura diferente del texto. La circularidad es un aspecto apremiante y la repetición de secuencias, derivada de las acciones de los actantes en un espacio análogo y en un tiempo similar, vislumbran una estructura compleja y simbólica que no puede pasar desapercibida. La explicación sobre el aspecto circular deja al descubierto que la novela no gira en torno a Dionisio Pinzón quien comúnmente es tomado como el personaje principal de la trama sino de Bernarda Cutiño, personaje que no inaugura la historia, sino que aparece hasta la mitad del relato. Una primera lectura del texto nos presenta a Dionisio como centro de la acción, pero es la mujer quien da sentido a la historia y a

la cual debemos considerar como protagonista pues está claro que Bernarda impera en el relato tanto por sus acciones como por el simbolismo y poder que encarna.

Bernarda Cutiño logra el efecto de circularidad como consecuencia de sus acciones, ya sean errores o aciertos. Sin embargo, la carga simbólica, es decir la repetición de imágenes arquetípicas presentes en el relato no permite que conserve su libertad. Esta interpretación representa el poder que tiene la mujer para cambiar la vida de los hombres que se cruzan en su camino y hacerles frente para lograr su objeto de deseo, no obstante, Bernarda, quien representa la imagen arquetípica de la mujer transgresora no puede oponerse al poder de los símbolos que la rodean y se convierte en madre.

El gallo de oro nos muestra la historia de Bernarda en un mundo regido por el hombre. Sus libertades son limitadas por la cultura pues no corresponden a ninguna de las imágenes arquetípicas; es decir, las libertades que quería tomarse la Caponera no eran las propias de una madre, una esposa o una amante sino de una mujer que quería ser algo nuevo en su sociedad. La historia le colocó detrás de Dionisio quien tuvo una historia similar y terminó como los personajes de *El eterno femenino* que no contaron su verdadera historia: la Malinche, la Corregidora e incluso Eva. Bernarda es un personaje que soñaba con algo nuevo para su sociedad mas no lo consiguió. Finalmente, la historia no terminará con la mujer como sí lo hizo con Dionisio o Lorenzo pues es necesaria para dejar a su hija que le reemplaza y en quien prevalecen los mismos ideales que dieron inicio a la historia de su madre.

Los símbolos y las imágenes arquetípicas, permiten que la historia se desarrolle de una manera especial. Los personajes, transformados o personificados en imágenes arquetípicas como la madre y el huérfano entre otras, tienden a renovarse en cada generación para continuar con lo estipulado por los arquetipos, o bien, para intentar romper con los símbolos culturales. La lectura realizada a partir de estas presencias en el texto se puede interpretar de la siguiente manera: la cultura mexicana está de forma explícita en la narración, sin embargo, el elemento primordial no es el mosaico de manifestaciones culturales, sociales o artísticas sino el valor que tienen dichos elementos en el orden establecido en la sociedad mexicana, ya que es imposible evitar recurrir a ciertas tradiciones que están ligadas a las imágenes arquetípicas. En este sentido y considerando que el texto gira en torno a este supuesto, se puede apreciar desde el primer momento, que una mujer como Bernarda quien tiene la facultad de luchar por sus ideales contra la sociedad no podrá hacerlo contra los modelos eternos, o bien, arquetipos, puesto que no está permitido y además es castigado.

En resumen, nos encontramos ante una interpretación que permite entrever la rigurosidad de la cultura mexicana en un texto a través de símbolos y arquetipos arraigados. Juan Rulfo expone un escrito que critica el arquetipo de la mujer mexicana, pero para ello primero crea una representación detalladísima de la cultura. Esta figura, es desde el inicio un ser ligado a un hombre y quien no debe seguir sus ideales puesto que su papel en la sociedad ya está designado desde antes

de su existencia. Bernarda es una mujer que se opone a lo que Rosario Castellanos nos da a conocer como el eterno femenino, donde la mujer, básicamente, nace para ser madre: “porque no vas a ser distinta de lo que fui yo. Como yo no fui distinta de mi madre. Ni mi madre distinta de mi abuela”⁹⁰. *El gallo de oro* nos permite involucrarnos en un ambiente cultural y social rico por tradiciones y costumbres donde una mujer trata de luchar contra la sociedad, pero no lo logra porque la misma lo impide, no de forma directa sino por medio de sus estructuras profundas, es decir, los arquetipos en las imágenes arquetípicas. Rulfo nos presenta a una mujer transgresora que demuestra que todo sistema cultural tiene excepciones, seres transgresores que desean ir más allá de su papel pero que no lo logran, como menciona Rosario castellanos, un ataque en contra de la mujer: “que es el manantial de nuestra fuerza y nuestra entereza: contra la mujer mexicana. [...] contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas; contra la castidad de las novias; es decir, contra nuestros atributos proverbiales, atributos en los que se fincan nuestras instituciones más sólidas: la familia, la religión, la patria”⁹¹.

Finalmente, el análisis demuestra que la estructura circular depende de las acciones y se relaciona con la presencia de símbolos e imágenes arquetípicas como la orfandad y la madre. Esa circularidad en los dos niveles representa y garantiza la repetición de estructuras sociales donde el papel tanto del hombre como de la mujer está dictado por leyes que van más allá de nuestro alcance, los arquetipos. Por ello,

⁹⁰ Castellanos, *El eterno femenino*, *Op. cit.*, p. 61.

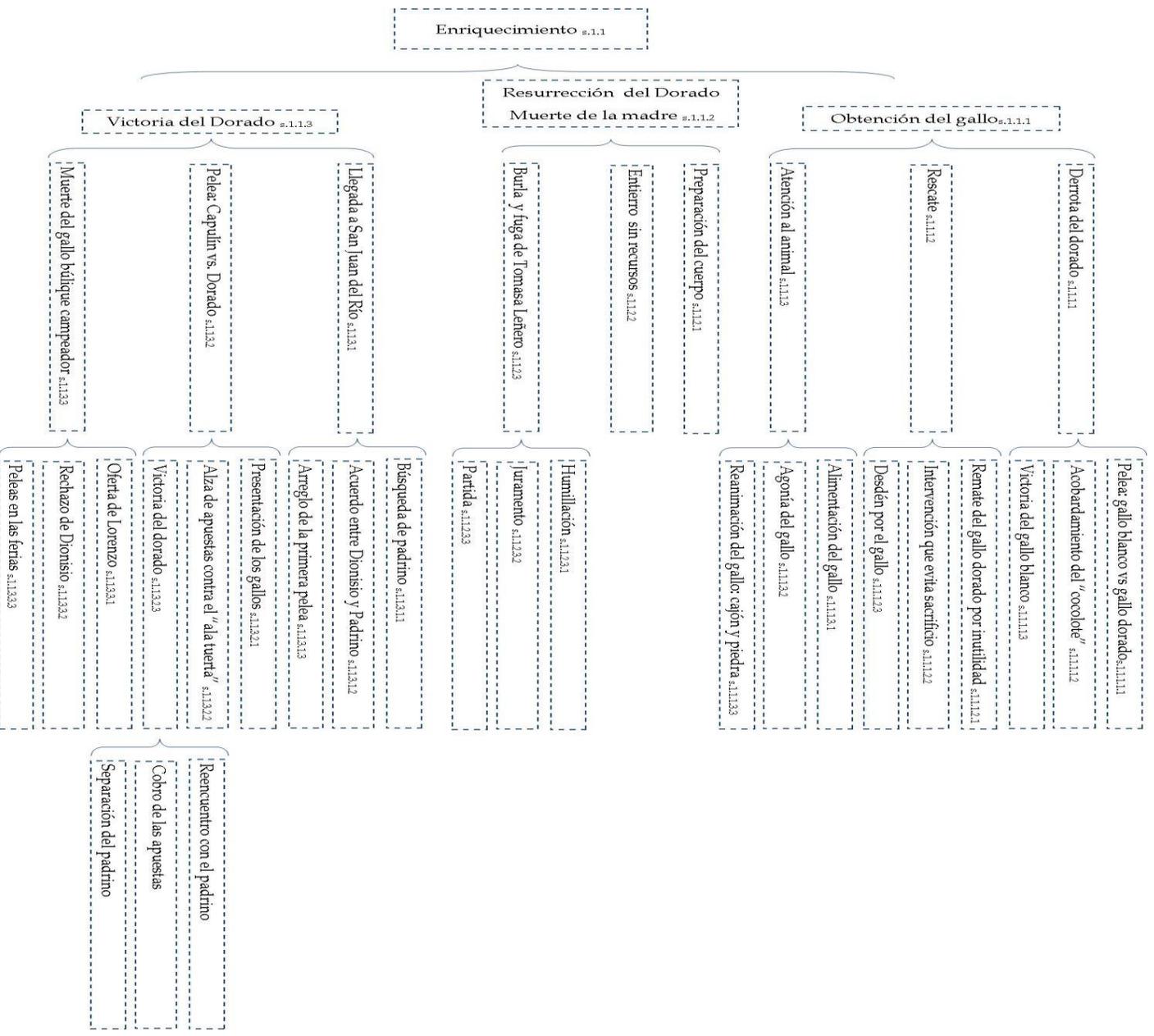
⁹¹ Castellanos, *Ibíd.*, p. 182.

el valor de la narración es doble ya que podemos apreciar las manifestaciones culturales como las peleas de gallos, ferias, palenques, juegos de azar, etcétera y más allá de esta superficie colorida un fondo crudo donde vemos que los personajes están condenados a una conducta estipulada no por la sociedad sino por estructuras universales, los arquetipos.

El objetivo que se propuso al principio de la investigación: analizar las imágenes arquetípicas y los símbolos utilizados en el diseño de los personajes y sus acciones, haciendo uso de algunos elementos de la semiótica, así como identificar la estructura narrativa de *El gallo de oro*, a fin de comprobar la influencia de dichos elementos en el desarrollo cíclico su estructura narrativa, se llevó a cabo porque no sólo se identificó cómo actúa la circularidad por medio del análisis sino que se pudo interpretar esta circularidad a través de los símbolos y las imágenes arquetípicas que son la orfandad, la madre mexicana y principalmente, la mujer transgresora. De esta forma, se confirma la tesis propuesta que determina que los símbolos y las imágenes arquetípicas presentes en las acciones de los personajes de *El gallo de oro* corresponden con la estructura cíclica en el texto. El relato está sujeto a la circularidad porque así demuestra que en nuestra sociedad está determinado que el papel de la madre sea el de un ser que está hecho para crear uno nuevo y repetirse eternamente mas no para seguir sus determinaciones y evitar esa obligación por simple voluntad.

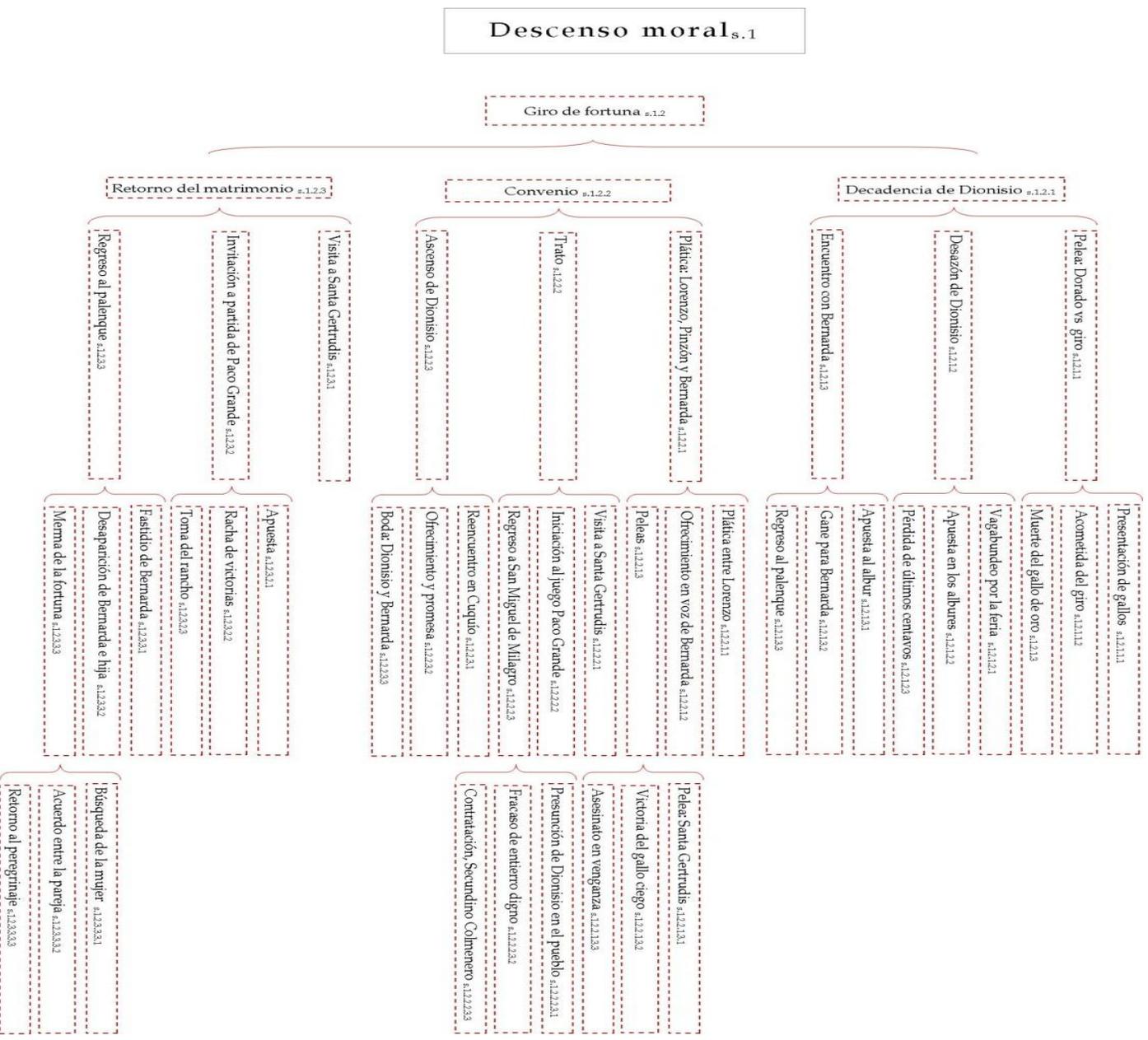
Rulfo es un autor cuya literatura no se agota, cada lectura despierta una nueva interpretación en la mente de los lectores. Por último, en *El gallo de oro* aún quedan muchos aspectos que tratar, pero por ahora, ese breve análisis sobre la importancia de su estructura es suficiente.

Anexo 1: Enriquecimiento



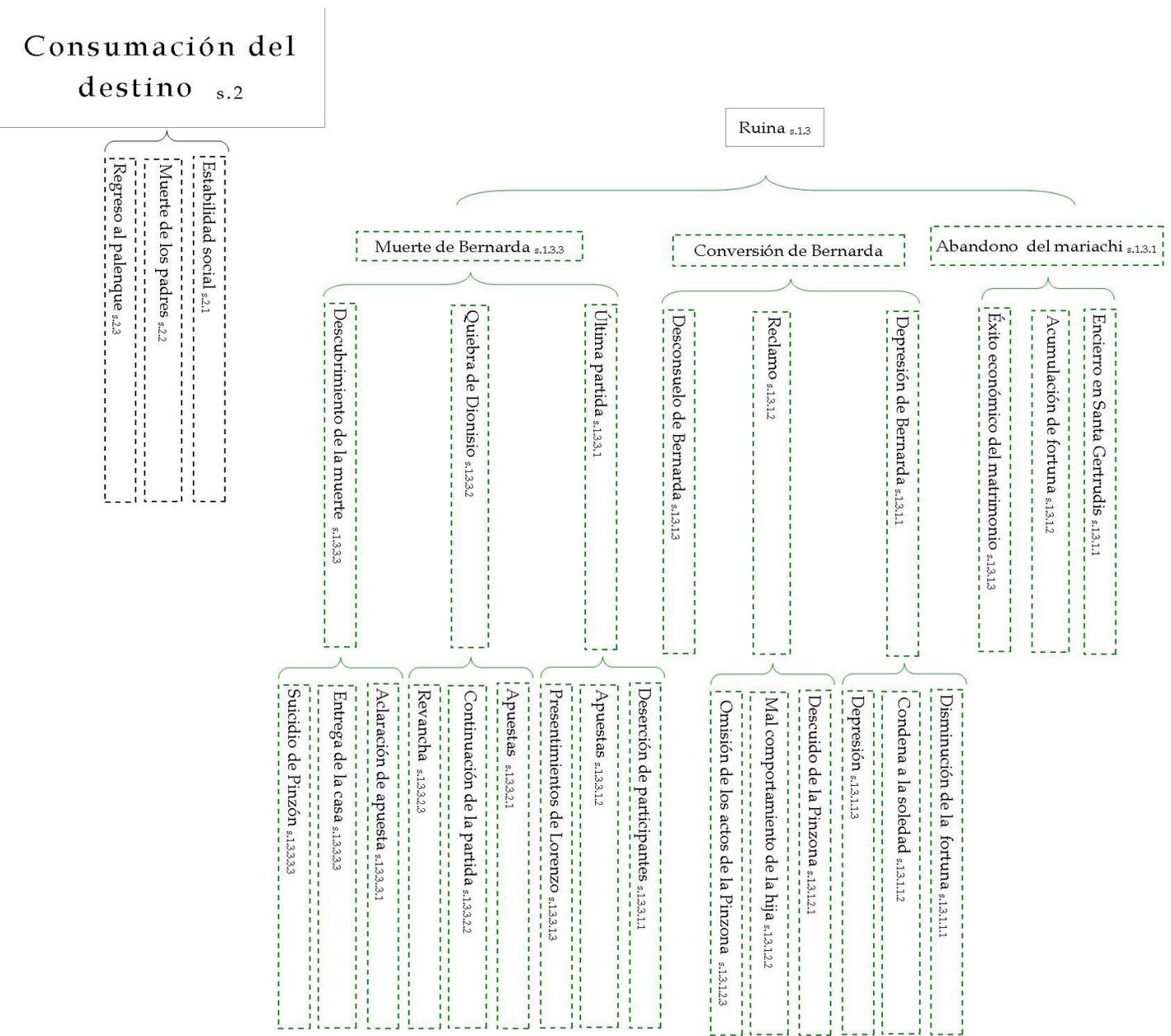
Ciclo narrativo de *El gallo de oro* de Juan Rulfo: vista ampliada 1

Anexo 2: Descenso moral



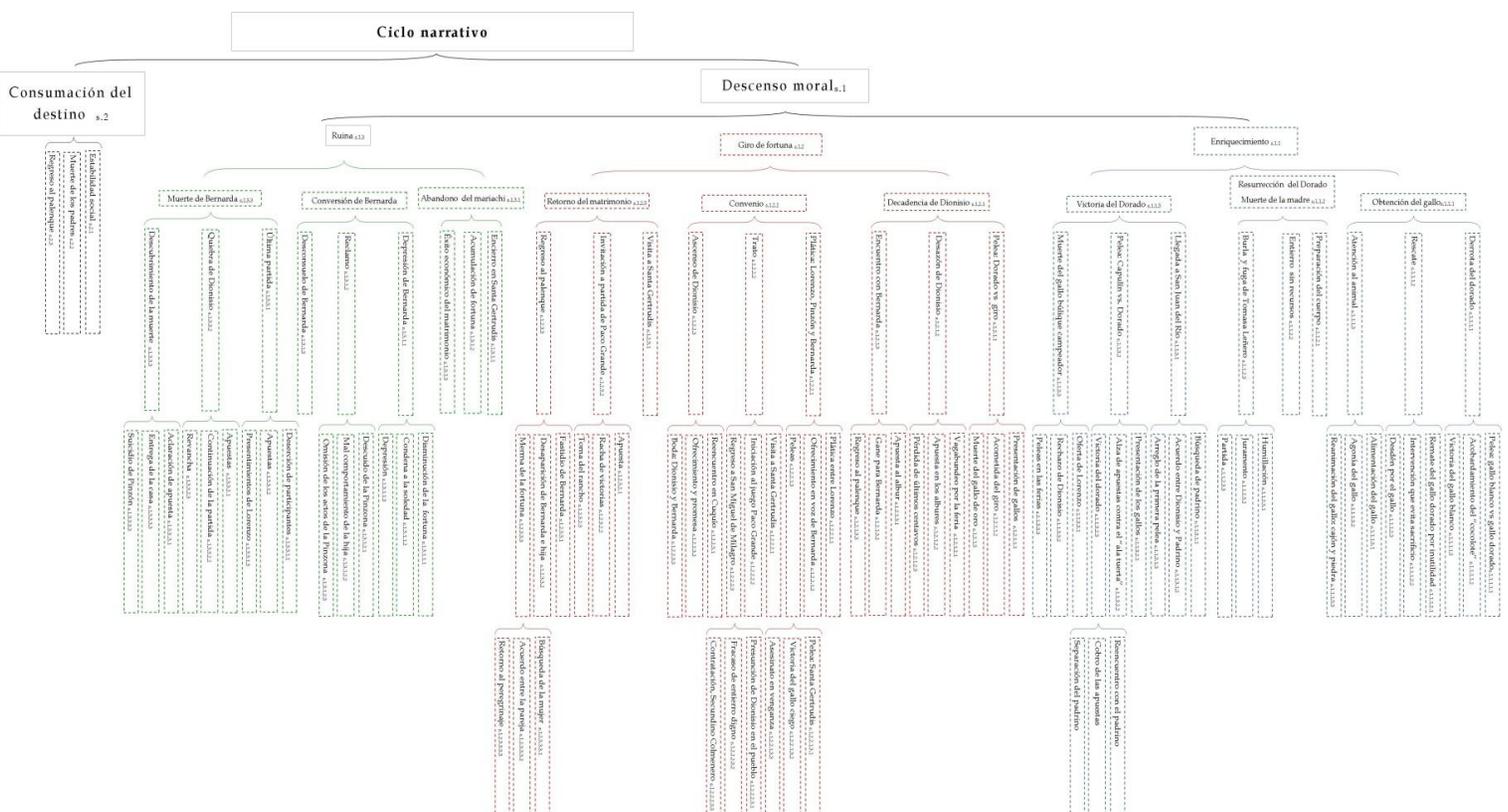
Ciclo narrativo de *El gallo de oro* de Juan Rulfo: vista ampliada 2

Anexo 3: Ruina



Ciclo narrativo de *El gallo de oro* de Juan Rulfo: vista ampliada 3

Anexo 4: Vista completa del ciclo narrativo



Ciclo narrativo de *El gallo de oro* de Juan Rulfo: vista completa

Bibliografía citada

I. Libros

- Arizmendi Domínguez, Martha Elia, *et al.* *Juan Rulfo: estudios críticos*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2007.
- Bal, Mieke, *Teoría narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, Limusa, 1999.
- Beuchot, Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, FCE, 2004.
- Campbell, Federico. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México, Era, 2003.
- Castellanos, Rosario, *El eterno femenino*. México, FCE, 2012.
- _____ *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón, México, FCE, 1988.
- Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural*. Traducción de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1987.
- Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Traducción de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós, 1970.
- _____ *El hombre y sus símbolos*. Traducción de Luis Escolar Baleño, Barcelona, Paidós, 1965.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- Robertson, Robin, *Arquetipos junguianos, Una historia de los arquetipos*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Rulfo, Juan, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Era, 2009.
- _____ *Pedro Páramo*, México, FCE, 1955.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, México, Fontarama, 1993.

Vital, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*, México, Editorial RM-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Tlaxcala-Fondo de Cultura Económica, 2003.

Zecchetto, Victorino, *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, La Crujía, 2012.

II. Artículos o capítulos en libros

Arizmendi Domínguez, Martha Elia, "Presencia de tradiciones y costumbres en *El gallo de oro* de Juan Rulfo" en Alberto Vital Díaz, María Ester Guzmán Gutiérrez y Stella Cuéllar (coords.), *60 años de El llano en llamas. Reflexiones académicas*, México, UNAM, 2015.

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural del relato" en Silvia Nicolini (comp.), *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editorial de América Latina, 1997.

Carrillo Juárez, Carmen Dolores, "El gallo de oro: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas" en Pol Popovic Karin y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, México, Siglo XXI, 2007.

Castro, Juan de, "Lo inconsciente, los arquetipos y la simbología" en *Para mejorar la vida. Introducción a la psicología de Gustav Carl Jung*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2006.

Ezquerro, Milagros, "El gallo de oro o el texto enterrado" en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo, toda la obra*, México, Conaculta, 1992.

González Boixo, Jorge Carlos, "Valoración literaria de la novela" en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM - Fundación Juan Rulfo, 2010.

Pimentel, Luz Aurora, "Teoría narrativa" en Esther Cohen (coord.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Ruffinelli, Jorge, "Rulfo: *El gallo de oro* o los reverses de la fortuna" en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980.

Vital, Alberto, "El gallo de oro, hoy," en Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, México, Congreso del

estado de Jalisco - Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Iberoamericana - Universidad Autónoma de Aguascalientes - Universidad de Colima, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM - Fundación Juan Rulfo - Editorial RM, 2006

III. Diccionarios y lexicones

Barajas, Benjamín, *Diccionario de términos literarios y afines*. México, Édere, 2006.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

Sharp, Daryl, *Lexicón Jungiano, Compendio de términos y términos de la psicología de Gustav Carl Jung*. Traducción de Elena Olivos V. Santiago de Chile, Cuatro vientos, 1994.

IV. Artículos en revistas

Arias Castro, Tania Yanina, "Rosario Castellanos y el eterno femenino" en *Días de escuela*. no. 0, 2012, pp. 158-159.

Arizmendi Domínguez, Martha Elisa, "El azar en *El gallo de oro*" en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 10, 22, 2004, pp. I-IX.

Borgeson, Paul W., "El gallo de oro y otros textos" en *Revista Iberoamericana*, no. 120-121, 1982, pp. 747-749.

Escalante, Evodio, "Rulfo: *El gallo de oro*" en *Casa del tiempo*, no. 1, 1993, pp. 32-37.

González Boixo, José Carlos, "El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo" en *Revista Iberoamericana*, no. 52, 135-136, 1986, pp. 7-39.

Leal, Luis. "El gallo de oro y otros textos de Juan Rulfo" en *Inti: Revista de la Literatura Hispánica*, no. 13-14, (1981): 102-110.

V. Tesis

Ocampo Salgado, Elizabeth, *El sentido trágico en: El gallo de oro de Juan Rulfo*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

VI. Entrevista

Entrevista a Juan Rulfo, por Joaquín Soler Serrano en "A fondo". RTVE, 1977, 43 min.

Bibliografía consulta

I. Libros

Arena, Andrés del, (comp.) *El muerto era yo: aproximaciones a Juan Rulfo*, Querétaro, Calygramma, 2013.

Cardona López, José, *Teoría y práctica de la nouvelle*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

Jiménez, Víctor, Julio Moguel, Jorge Zepeda, (coords.), *Juan Rulfo: otras miradas*, México, Juan Pablos, 2011.

López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *El ABC de la investigación literaria, de la monografía a la tesis de grado*, México, Esfinge, 2008.

Rulfo, Juan, *El gallo de oro* en Claude Fell, (coord.) *Juan Rulfo, toda la obra*, México, Conaculta, 1992.

_____, *El gallo de oro*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, 2010.

VII. Artículos o capítulos en libros

Ayala Blanco, Jorge, "Presentación" en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, ERA, 1980.

Euvade, Cecilia, "Hacia una poética de la novela breve" en Anadeli Bencomo y Cecilia Euvade (coords.) *En breve. La novela corta en México*, Guadalajara, CUCSH-UDG, 2014.

Fordham, Frieda, "Los arquetipos del inconsciente colectivo" en *Introducción a la psicología de Jung*, Madrid, Morata, 1966.

Freeman, George Ronald, "La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo*" en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo, toda la obra*, México, Conaculta, 1992.

García Márquez, Gabriel, "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo" en *Juan Rulfo: homenaje nacional*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1980.

Jiménez Aguirre, Gustavo, "Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México" en *Una selva tan infinita. La novela corta en México I (1872-2011)*, México, Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.

Jiménez de Báez, Ivette, "De la historia al sentido y *El gallo de oro*," en Juan Rulfo, *del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Mata, Oscar, "Hacia la definición de la novela corta" en *La novela corta mexicana en el siglo XX*. México, UNAM y UAM-Azcapotzalco, 2003.

Ortega, Julio, "La novela de Juan Rulfo, *summa* de arquetipos" en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo, toda la obra*, México, Conaculta, 1992.

Pimentel, Luz Aurora, "Voz y perspectiva en la novela y la novela corta" en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.) *Una selva tan infinita. La novela corta en México III (1891-2014)*, México, Dirección de Literatura, Fundación para las Letras Mexicanas, 2014.

Ramos, Luis Arturo, "Notas largas para novelas cortas" en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México I (1872-2011)*, México, Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.

Weatherford, Douglas J., "Texto para cine": *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo" en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, 2010.

VIII. Diccionarios y lexicones

López Mena, Sergio, *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*, México, UNAM, 2007.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2013.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.

IX. Artículos en revistas

Klahn, Norma, "La problemática del género 'novela corta' en Onetti," en *Texto Crítico*, no. 18-19, (julio-diciembre 1980): 204-214.

Trejo Fuentes, Ignacio, "Las batallas en el desierto y la novela corta" en *Diálogos*, no. 19.

X. Tesis

Gutiérrez Jiménez, Ángel, *La libertad de la mujer en El gallo de oro de Juan Rulfo*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

XI. Películas

Animas Trujano, dirigida por Ismael Rodríguez, producida por Ismael Rodríguez. Azteca Films Inc, 1961, 104 min.

El gallo de oro, dirigida por Roberto Gavaldón, producida por Manuel Barbachano Ponce. CLASA Films Mundiales, 1964. 90 min.

El imperio de la fortuna, dirigida por Arturo Ripstein, producida por Tira Lombardo y Héctor López. IMCINE, 1985. 135 min.

XII. Publicaciones electrónicas

Fernández, Ángel Raimundo, "Situación actual de los estudios sobre la novela corta del siglo XVII" en *Centro Virtual Cervantes*, 1997, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_043.pdf, consultado el 20 de diciembre de 2014.

Peña, Sonia Adriana, "El gallo de oro de Juan Rulfo" en *La novela corta, una biblioteca virtual*, http://lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=127, consultado el 14 noviembre de 2014.

Perus, Françoise, "El gallo de oro, de Juan Rulfo: aproximaciones a una obra 'olvidada'," en *La novela corta, una biblioteca virtual*, http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=186&Itemid=156, consultado el 14 noviembre de 2014.

Benedetti, Mario, "Tres géneros narrativos" en *La novela corta, una biblioteca virtual*. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/atncdk.php>, consultado el 8 de octubre de 2014.

