



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA IDIOSINCRASIA DEL MEXICANO EN "LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO" DE HUGO ARGÜELLES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO PRESENTA:

FILADELFO SANDOVAL FIGUEROA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ASESOR: DRA. NORMA ROMÁN CALVO

COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

SINODALES:

MTRA. AIMÉE WAGNER, PROF. MANUEL CAPETILLO, MTR. RICARDO GARCÍA ARTEAGA Y LA MTRA. YOALLI MALPICA.



Facultad de Filosofía y Letras
80 años
1924 - 2004

MÉXICO, D. F.

13 de noviembre de 2004



5
m 342688



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.

Dedicataria

A mis padres:

Enrique Sandoval y Emelia Figueroa

Que con su esfuerzo y su ejemplo siguen enseñándome las ganas de vivir infatigablemente.

A María Luisa.

Que a temprana hora de su vida acudió al cielo transformada en estrella.

A Carmen.

Mi compañera, por su solidaridad, su cariño y su compromiso pleno de convicciones.

A mis hijos:

Miases, Martene, Enrique y Jazmin Coral, de quienes aprendo el valor de enfrentarme a la vida.

A la Dama Duende que con su mágica presencia supo colocarme los pies sobre la tierra.

A mis maestros:

Dra. María Sten, Dr. Carlos Solórzano, Dr. Amando Partida, Dr. Oscar Gorrilla (2.º p. d.), Dr. Gabriel Weisz, Lic. Néstor López Aldeco, Mtra. Aimée Wagner, Mtro. Enrique Ruelas (2.º p. d.), Prof. Hector Mendoza, Lic. Marcela Ruiz Lugo (2.º p. d.), Lic. Ariel Contreras, Mtro. Felipe Reyes Palacios, Prof. Roberto Cirou (2.º p. d.), Mtro. Ignacio Merino Lanzilotti, Mtra. Sara Ríos, Mtra. Emérita Luisa Josefina Hernández, Lic. Soledad Ruiz y el Prof. Juan Felipe Preciado (2.º p. d.). Sus enseñanzas me convencieron para enamorarme profundamente del teatro.

A Roberto Javier Hernández.

"El Pelón", mi hermano del alma, quien me enseñó el mundo del teatro y del cine: con profesionalismo y disciplina.

A Enrique Núñez, Francisco Costa y Gerardo Martínez, "El Pichicuas".

Que encarnaron una de mis primeras obras en una temporada de teatro estudiantil y lograron destlumbrarme con sus actuaciones.

A Carlos Beltrán y Dora, su esposa:

Su profunda amistad es un regalo de los dioses.

A José del Carmen Comrado Bazán y Alejandro Ostoa.

Por tantas horas de recorrido callejero en donde transpirábamos la verdad del arte y de la literatura.

A Arturo Amaro.

Mi compadre de años y de empresas teatrales.

A Miguel Ángel Reyna.

Amigo y compañeros de varios proyectos artísticos.

A mis compañeros de generación:

Amanda Revilla, Esperanza Salazar, Erick Estrada, Mirna Gómez, Javier Penagos, Martha Arellano, Uriel Martínez Posada, Domingo Adame, Carmen Delgado, Ana Berta Espín, Juan José Sánchez (2^{da}), Luis Pablo Montaña (2^{da}); por la hermandad de nuestros sueños estudiantiles.

A Laura Izquierdo, Alejandro Ortiz, Gonzalo Blanco Kiss, Armando García Blanco y Blanca de Villa, con quienes compartí la experiencia actoral de la Comedia del Arte.

A mi tía Rogelia y sus hijos: Moisés Isaac, César y Concha.

Que me unen a sus vidas.

A mis abuelos: Apolonio Sandoval y Tiburcio Figueroa.

Ejemplos de lucha a brazo partido.

A la gente de Santa María Atoyac, Oaxaca, que son el alimento de mis raíces originales.

A mis sinodales:

Mtra. Aimée Wagner, Prof. Manuel Capetillo, Mtro. Ricardo García-Asteaga y la Mtra. Yoalli Malpica, por sus atenciones hacia mi trabajo.

Mi admiración y mi agradecimiento sinceros a la Dra. Norma Román Calvo.

Quien supo guiarme con sus conocimientos y su comprensión en la elaboración de esta tesis.

I N D I C E

LA IDIOSINCRASIA DEL MEXICANO EN *LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO* DE HUGO ARGÜELLES

INTRODUCCIÓN	Pág. IV
--------------	------------

CAPÍTULO I HUGO ARGÜELLES Y SU OBRA

1.1	Biografía	2
1.2	Trayectoria literaria	
1.2.1	Como dramaturgo	3
1.2.2	Como maestro	5

CAPÍTULO II TEMÁTICA Y CAMPOS DE TRABAJO ARTÍSTICO

2.1	Capacidad creativa y estilo dramático	10
2.2	Obras y puestas en escena	11
2.3	Teatro	12
2.4	Televisión	13
2.5	Cine	14

CAPÍTULO III LA IDIOSINCRASIA DEL MEXICANO

3.1	Usos y costumbres	21
3.1.2	Velorios	24
3.1.3	Siembras	25
3.1.4	Danza	26
3.1.5	Comida	26
3.1.6	Música	27
3.1.7	Las fiestas	27
3.2	Pensamiento	30
3.2.1	La religiosidad	31
3.2.2	El apego a las tradiciones	32
3.2.3	La conducta ceremoniosa	35
3.2.4	El relajó	38

3.2.5	La relatividad del tiempo _____	40
3.3	Lenguaje _____	42
3.3.1	Los refranes _____	43
3.3.2	Los dichos _____	44
3.3.3	El color _____	45
3.3.4	El albur _____	45
3.3.5	El circunloquio _____	47
3.3.6	Las expresiones en diminutivo _____	49
3.3.7	La formalidad del lenguaje y el uso de los signos gestuales _____	49
3.3.8	Las calaveras literarias _____	52

CAPÍTULO IV

LA IDIOSINCRASIA DEL MEXICANO EN LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO

4.1	La obra y su estreno _____	57
4.1.2	¿Los cuervos pueden inspirar una obra? _____	58
4.1.3	Sinopsis de la obra _____	60
4.1.4	Nivel interno y superficial de la obra _____	62
4.1.5	Acotaciones de escenografía _____	64
4.1.6	Personajes, diálogos y situaciones _____	65
4.1.7	Apego a las tradiciones _____	70
4.1.8	El relajo (Conducta ceremoniosa, comida y música) _____	72
4.1.9	El lenguaje (Dichos y usos del diminutivo) _____	74
4.1.10	El humor negro _____	77

CONCLUSIONES _____	80
--------------------	----

ESCENAS FOTOGRÁFICAS DE LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO _____	82
---	----

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Al cursar la Carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, además de adquirir los conocimientos sustanciales de la historia, la teoría y la práctica que encierra el universo del teatro, reafirmé mi vocación por una profesión que exige la constancia de las lecturas y de la investigación pertinente hacia las artes escénicas.

Descubrí, semestre a semestre, el mecanismo del teatro, como un juego organizado que deriva hacia la diversión y al compromiso de nuestro tiempo.

Dilucidé las referencias anquilosadas que tenía acerca del teatro y comprobé que una acción dramática con un determinado conflicto, manifiesta la relación y el interés presente entre el artista y el público.

De esta manera comprendí que el teatro es un medio eficaz de comunicación que sirve para explicar, entre otras cosas, la peculiaridad del ser humano en sus múltiples facetas: odio-simpatía, protesta-aplausos, llanto-carcajada, sin caer en el maniqueísmo de tales sustantivos, sino profundizando en las circunstancias dramáticas que las transformen en situaciones complejas.

Bastaba con seleccionar una obra teatral y reinventarla sobre el escenario con una propuesta interesante o en todo caso, construir y desarrollar una idea dramática, a base de improvisaciones escénicas, donde surgiría, como en un acto mágico, inesperado, efímero, las cosas que a uno le duelen o le inquietan, mostrándolas al público en una simbiosis de exposición-alteración. Ahí estaba la llave secreta que abría puertas contiguas y traspasaba los umbrales de la creación artística.

Durante cuatro años, entre las horas de clases, los cursos académicos, las tareas escénicas, así como en las reuniones bohemias con mis compañeros de clases, soñábamos en convertirnos en creadores teatrófilos, según nuestros particulares intereses y con ello aportar nuevas propuestas a la escena mexicana. Algunos lograron sus objetivos y otros se quedaron en el intento.

Por mi parte mis inquietudes se inclinaban hacia la dramaturgia y la dirección escénica. De esta manera absorbí las exposiciones de los más importantes teóricos y creadores del teatro. Los dramaturgos de diversas nacionalidades me deslumbraron por el manejo y el tratamiento de sus temas, de los géneros y de los estilos teatrales. Conocí las obras dramáticas del teatro clásico y universal, del teatro hispanoamericano y desde luego, del teatro mexicano. En este rubro, mi interés se debatía por varias interrogantes: ¿Cómo somos los mexicanos? ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos?. Eran preguntas que debía desentrañar observando y analizando nuestras raíces nacionales, tan extraordinarias como desconcertantes. Pronto llegó el dique donde se detuvieron mis angustias y surgiría el camino del esclarecimiento. En uno de los cursos intersemestrales, que se ofrecían en el último semestre de la Carrera, descubrí una convocatoria en donde se anunciaba que Hugo Argüelles daría un taller de dramaturgia a todos los alumnos interesados en tales menesteres. Entusiasmado, no dudé en inscribirme al curso.

De Hugo Argüelles, tenía noticias de que era un famoso y admirado dramaturgo mexicano, de quien conocía algunas de sus obras y cuyo nombre siempre figuraba como noticia importante en la sección cultural de los periódicos que reseñaban el estreno de sus obras.

Desde el principio del curso de Dramaturgia, me encontré con Hugo Argüelles: un ser lúcido y rebeldemente disciplinado por su trabajo; lleno de capacidad y de seguridad en su materia académica. Sus conocimientos literarios, su visión acerca de la vida, su vasta cultura y su fuerte personalidad, me deslumbraron inmediatamente. Ante mí se hallaba el maestro que sabía llamar las cosas por su nombre y no se andaba con medias tintas. Su actitud profesional y académica eran contundentes. Al abordar los temas del teatro mexicano y referirse al nacionalismo y la idiosincrasia nacional; así como sus conocimientos profundos acerca de la psicología y la conducta del mexicano, nos acercaron a una mutua identificación porque ambos teníamos interés en trabajar estos temas. Para mi buen númen, Hugo Argüelles, desde los primeros días de clases, simpatizó conmigo. Además de brindarme sus conocimientos referentes a las

teorías teatrales y el manejo de una gráfica de construcción dramática, me ofreció, generosamente, su amistad.

Desde entonces, mi admiración hacia él y su obra es profunda y la grandeza de su persona hacia conmigo se hicieron familiares. Esto me llevó a conocer a fondo toda su obra teatral y decidí abordar el tema de la idiosincrasia en el mexicano, cuando comprendí que *Los cuervos* están de luto, era un ejemplo del verdadero teatro mexicano que muestra con cruel ironía y crítica mordaz el comportamiento de nuestros compatriotas.

El propósito de este estudio es conocer la conducta que los mexicanos tiene respecto al culto a la muerte. Esta actitud no es una prioridad de nuestro pueblo, pues diversas culturas del mundo emplean sus propios códigos al abordar el mismo tema; la única diferencia es que los mexicanos lo hacen de manera atroz e irreverente cargado de humor negro. Hugo Argüelles supo explotar la rica veta del humor negro a la mexicana en toda su producción dramática, convirtiéndolo en un estilo propio, emparentándose con grabadores populares de México, como son Manuel Manilla y José Guadalupe Posada; cuyas obras reflejan el costumbrismo necrofilico de México.

La presente tesis esta dividida en cuatro capítulos, con sus respectivos subtemas, presento:

Capítulo I, por considerarlo necesario, la biografía de Hugo Argüelles. Su trayectoria como creador, maestro y formador de dramaturgos. Su aportación literaria en el teatro, el cine y la televisión en el ambiente artístico.

Capítulo II, expongo la temática y campos de trabajo artistico profesional en donde se desarrollo el dramaturgo, tanto en sus puestas en escena como en adaptaciones televisiva y cinematográficas.

Capítulo III, expongo las características del comportamiento del mexicano referentes a usos y costumbres en velorios, siembras, baile, música comida y fiestas; así como las características de su pensamiento y el manejo del lenguaje, elementos que conforman su idiosincrasia.

Capítulo IV, buscar y descubrir cuántas de éstas características del mexicano se encuentran en *"Los cuervos están de luto"*; no se encuentran todas, pero si muchas de las mencionadas.



Hugo Argüelles en el inicio en su carrera dramática

CORTESÍA DE LA REVISTA-HOMENAJE FÍLMICO HUGO ARGÜELLES. CONACULTA, CINETECA NACIONAL. SOGEM
5 JUNIO 2002. PÁG. 60

CAPÍTULO I

HUGO ARGÜELLES Y SU OBRA

1.1 Biografía

Hugo Argüelles Cano nació el 22 de enero de 1932, en el puerto de Veracruz, donde hizo, de 1938 a 1944, sus estudios de primaria en el Instituto Cervantes, un colegio de maestros españoles en el exilio. De 1945 a 1948 cursa la secundaria en la escuela de Bachilleres del Puerto de Veracruz y en 1951 se traslada a la Ciudad de México en donde estudia la preparatoria en el Centro Universitario de México. Luego decide estudiar la carrera de Médico Cirujano en la Facultad de Medicina, UNAM, en donde forma un grupo de teatro con alumnos de esa misma facultad y en 1956 dirige la obra teatral *Las cosas simples* de Héctor Mendoza a cuyo estreno asiste Salvador Novo quien le otorga una beca para la Escuela de Arte Teatral del INBA; pues el trabajo escénico de Argüelles convenció y entusiasmo al maestro Novo.

A partir de 1957, cursa tres años de la Carrera de Arte Dramático, en la Escuela de Arte Teatral del INBA y en 1959, ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM donde estudia la maestría en Letras Españolas especializado en Arte Dramático; al mismo tiempo se dedica a impartir clases de dramaturgia, viajar, escribir y estrenar sus obras teatrales; hasta que después de cuarenta años de exitoso trabajo profesional, fallece en la ciudad de México el 24 de diciembre de 2003.

El 22 de abril de 1960 se estrena su primera obra dramática, *Los cuervos están de luto* en el Teatro Jorge Negrete, antes, con el título de *Velorio en tumo*, en un acto, ganó un concurso del INBA, en 1957. Esta obra mostraría, de acuerdo al comentario de Magaña Esquivel:

"Las características esenciales del teatro de Argüelles: cierto dejo de ironía y sarcasmo, en torno a las supersticiones, a lo mágico en la vida del pueblo, y al concepto muy mexicano, de burla y hombreada, de la muerte".
(Magaña, 1970:326)

1.2 Trayectoria Literaria

1.2.1 Como Dramaturgo

Hugo Argüelles es un autor prolífico y apasionado que se destacó tanto por su labor dramática, como su trabajo docente. Desde entonces, hasta el presente, no ha dejado de regalarnos con una vasta producción dramática que, según el mismo lo señala, suele agruparse en trilogías:

1.- TRILOGÍA RURAL: *Los cuervos están de luto* (1960), *Los prodigiosos* (1961), *El tejedor de milagros* (1963).

2.- TRILOGÍA COLONIAL: *La ronda de la hechizada* (1967) *La dama de la luna roja* (1969), *Águila real* (1992)

3.- TRILOGÍA MESTIZA: *El cocodrilo del panteón rococó* (1982), *Los gallos salvajes* (1986), *Los caracoles amorosos* (1988).

4.- TRILOGÍA DEL RITO: *La galería del silencio* (1967), *El ritual de la salamandra* (1981), *Escarabajos* (1991).

5.- TRILOGÍA MUSICAL: *Calaca* (1972), *El retablo del gran relajo* (1982), *Las hienas se mueren de risa* (1991).

6.- TRILOGÍA EXPERIMENTAL: *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas* (1967), *Alfa de alba* (1968), *Valerio Rostro, traficante en sombras* (1978).

Otras obras importantes son: *Medea y los visitantes del sueño* (1968), *El gran inquisidor* (1973), *Los amores criminales de las vampiras Morales* (1983), *Doña Macabra* (1988), *El vals de los buitres* (1989), *La tarántula Art Nouveau de la calle del Oro* (1994), *La esfinge de las maravillas* (1995), *Los coyotes secretos de Coyoacán* (1998).

Sus obras se distinguen por el humor negro y la crítica corrosiva hacia la sociedad mexicana, donde nos muestra los vicios y las raíces profundamente arraigadas de la idiosincrasia propia del mexicano. El tratamiento del material dramático, el lenguaje, las imágenes y las situaciones escénicas de su teatro,

nos muestran su tono personal, el humor negro, que lo hace diferente de otros dramaturgos de su generación. Según Armando Partida:

"Hay muchos que le critican a Hugo Argüelles la desmesura de sus obras, la exhuberancia del diálogo y el desbordamiento de sus personajes, además de que las referencias sociales, salgan apresuradamente en forma verbal y no dentro de las situaciones" (Partida, 1994:250)

Sin embargo, gracias a esta prodigalidad de material dramático, nos ofrece lo esencial en el sentido del humor y en los rasgos grotescos que el mexicano cultiva a cada momento dentro de su realidad cotidiana. Según cuenta el mismo, durante su época de estudiante de medicina, mientras realizaba su trabajo social en diversas provincias de la República Mexicana, descubrió el comportamiento del mexicano con sus creencias mágico religiosas, su pensamiento filosófico; así como la música, las canciones, y los giros del lenguaje para ofrecernos un rico material dramático en cada una de sus obras teatrales, mostrándonos a sus personajes en situaciones llenas de humor, de maledicencia y de desenfado existencial como es el caso de *Los cuervos están de luto*. De ahí que Salvador Novo expresara sus congratulaciones hacia el teatro argüellano:

"La carrera de Hugo Argüelles es firme, rápida y luminosa. Cuando abandonó la medicina, trajo de ella a la nueva que emprendió, un ojo clínico y un afilado bisturí que habría de servirle para sanar a los espíritus con la alegre medicina del teatro" (Alcaraz, 1997:37)

El autor declara:

"Somos un pueblo muy rico. Para mí esto de que el mexicano es solemne y terriblemente tanático, no es cierto, esa es una faceta aparente. Indudablemente existe pero habría que ver por debajo, entrar un poco más a ello y encontramos una especie de risa en sordina que tiene el mexicano para todo". (Magaña, 1994:686)

De esta manera, sus personajes, imbuidos de inteligencia a través del humor, transgreden las circunstancias de su situación dramática y nos conducen a su mundo ancestral, esquivando la mediocridad y horadando el caparazón de un sistema social en avanzada descomposición.

Argüelles está comprometido con la relación artista y sociedad :

"Mi teatro refleja una enorme preocupación social. La preocupación de ver cómo incide la sociedad en el desarrollo del carácter". (Quemain, 1985:29)

Nuestro biografiado está de acuerdo con Artaud, quien manifiesta:

...El teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente. Nada significa el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de forma que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad y su ubicación poética en la realidad. (Artaud, 1969:124)

El postulado de Artaud revela un conflicto dramático, que es el corazón de todo drama y que Argüelles, como creador, conoce profundamente en la realidad dramática que propone. De ahí que sus obras sean vitales, lo mismo en el manejo de una tragicomedia: *La ronda de la hechizada*; en la trasgresión de la farsa: *El retablo del gran relajó*, o en el tono brillante de la comedia: *Los cuervos están de luto*.

Su preferencia es el teatro de caracteres, aunque también ha escrito teatro experimental como: *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas* y *Valerio Rostro, traficante en sombras*, que Novo calificó como el festín para un director; *Alfa de Alba*, es un divertimento de farsas breves, y por su economía de medios tiende a la experimentación escénica. Argüelles afirma que su interés es el teatro de texto, el estudio de caracteres con el género muy bien determinado y un estilo personal casi siempre de humor negro.

1.2.2 Como Maestro

Argüelles se ha distinguido también como maestro, pues ha impartido cursos y seminarios de composición dramática en diversas escuelas de teatro y centros universitarios: en la escuela de Bellas Artes de Puebla, Puebla; en la Escuela de Arte Teatral del INBA, en el Centro Universitario de Teatro, así como en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y en otros lugares más.

En estos centros de estudio, su labor docente ha consistido principalmente enseñar dramaturgia; dar a conocer la teoría de los géneros dramáticos y los estilos teatrales. Tanto de sus seminarios, como de su taller, han surgido importantes jóvenes dramaturgos.

En el taller de composición dramática de su casa, prodiga su experiencia en la creación dramática. Argüelles motiva, incita y forma a sus alumnos, para que éstos descubran su estilo propio de escritura. Dramaturgos que fueron sus alumnos han logrado triunfos y renombre dentro de la escena mexicana, mencionaremos a algunos de ellos, que Armando Partida considera en su libro: "Dramaturgos mexicanos:1970-1990".

Sabina Berman, cuyas obras tienen novedosas propuestas escénicas, entre las que destacan: *Bill* estrenada en 1980 con dirección de José Caballero. *Rompecabezas*, cuyo estreno se llevó a cabo en 1984, bajo la dirección Abraham Oceransky. *Muerte súbita*, estrenada en 1988, dirigida por Héctor Mendoza. *Entre Villa y una mujer desnuda*, estrenada en 1993, dirigida por la propia autora y llevada al cine con bastante éxito. Actualmente, su obra *Feliz nuevo siglo doctor Freud*, bajo la dirección de Sandra Félix ha obtenido elogios por parte de la crítica especializada.

Víctor Hugo Rascón Banda, quien se dio a conocer con la trilogía: *Armas blancas*, dirigida por Julio Castillo en 1982; *El baile de los montañeses*, dirigida por Martha Luna en 1982; *La fiera del Ajusco*, dirigida por Martha Luna en 1985; *Mascara vs cabellera*, dirigida por Enrique Pineda en 1985; *Cierren las puertas*, dirigida por Enrique Pineda en 1988.

Carlos Olmos, quien además de excelente dramaturgo, también incursionó como escritor de telenovelas. Sus obras más destacadas son: *Juegos fatuos*, estrenada en 1972 y dirigida por Xavier Rojas; *Lenguas muertas*, dirigida por Marco Antonio Montero en 1974 y por Germán Castillo en 1988; *Juegos profanos*, dirigida por Gerald Huillier en 1978 y también dirigida por Eduardo Ruiz

en 1985; *El eclipse*, dirigida por Xavier Rojas en 1990. En la televisión destaca la telenovela *Cuna de lobos*, así como la obra *Aventurera*, que es un espectáculo para cabaret.

Leonor Azcárate, con: *Trabajo sucio*, dirigida por Enrique Pineda en 1993. *Pasajero de media noche*, dirigida por Martha Luna en 1993.

Jesús González Dávila, cuyo teatro denuncia la vida de los niños de la calle y de los seres humanos que viven en la marginación social. Sus principales obras son: *La fábrica de los juguetes*, estrenada en 1970 con la dirección de Manuel Novelo; *Los niños prohibidos*, estrenada en 1983, con la dirección de Alfredo Barrientos; *De la calle*, estrenada en 1987 con la dirección de Julio Castillo; *Pastel de zarzadoras*, dirigida por Alejandro Medina.

Norma Román Calvo, cuyos temas se refieren al nacionalismo mexicano: *Pollo, mitote y casorio*, dirigida en 1967 por Jaime Cortés y en 1976 por Roberto Sosa; *¿Dónde vas, Román Castillo?*, en 1991, obra que trata sobre el mestizaje dirigida por Hugo Galarza; *Delgadina y la reina su madrina* y *Este es el juego*, dirigida por numerosos directores; *El enigma del esqueleto azul*, obra que ha llegado a más de 200 representaciones; *Escándalo en paraíso*, que obtuvo el premio Salvador Novo en 1984 y *Más allá del mar* recientemente estrenada.

Tomás Urtusúastegui, médico de profesión, quien en sus obras aborda temas de contenido escatológico y de la vida cotidiana del mexicano. Entre sus obras más exitosas, destacan: *¿Huele a gas?*, dirigida por Xavier Echeveste en 1981; *Cupo limitado*, dirigida por Morris Savariego en 1989; *La duda*, dirigida por Karina Duprés en 1981.

Otros dramaturgos, con obras que han tenido aceptación en los escenarios son: **Luis Eduardo Reyes**, *¿De interés social?* en 1986; **Gabriela Inclán**,

Coreografía o Cuarteto con disfraz y serpentinas en 1993 y **María Elena Aura**, *La mujer rota* en 1993.

Todos estos dramaturgos recibieron las enseñanzas de Hugo Argüelles y con sus obras de diversas tendencias temáticas, enriquecen el teatro mexicano actual. Sus alumnos reconocen la sabiduría y el mérito del maestro. Liliana Marías, una de sus alumnas, comenta:

"Hugo como maestro generoso nos ha incitado a conocer las entretelas dramáticas a través de su mundo argüellano, un cosmos que se genera por medio de personas y animales. El maestro nos da herramientas para la estructura dramática eficaz, aristotélica que puede sostener las más variadas propuestas. Enseña en donde encuentra además del teatro griego como paradigma, las experiencias mexicanas de este siglo" (Marías, 1997: 521)

Argüelles aplica entre sus alumnos, su larga experiencia autoral como guía y orientador para que en éstos aflore la creatividad:

"Todo el tiempo, en cada clase –dice Hugo- manejo creativamente toda clase de estímulos: la música, la pintura, un personaje, una estructura para activar el inconsciente. Y he tenido suerte, la fortuna de contar con alumnos espléndidos, estupendos creadores que han respondido a esta forma mía de trabajo con buenos resultados". (Carbonell, 1997:317)

El maestro es famoso por su temperamento, así Víctor Hugo Rascón Banda, jugando irrespetuosamente, declara:

"...los alumnos de Argüelles lo admiran y temen, lo quieren y sufren. Su ira divina siempre está a punto de caer sobre alguien que se atreve al desafío"; (Carbonell, 1997:318)

Argüelles explica sus actitudes:

"Un maestro tiene que hacer, incentivar, estudiar. A menudo, el alumno ignora por dónde puede encontrar lo que anda buscando. Mi obligación es entonces, acercarlo a su propia voz, lo más que pueda. Para eso tengo mis técnicas de taller". (Carbonell, 1997:319)

Este taller lo conduce el dramaturgo como conduce su vida, con teatralidad. Nuevamente, refiere Rascón Banda:

"...es intolerante con los rebeldes, indulgente con los irremediables, duro con los tontos, magnánimo con los brillantes, distante con los soberbios, cercano con los sensibles, terrible con los mediocres, dogmático con los propositivos, estimulante con los talentosos, castrante con los pusilánimes, vengativo con los —: mi juicio- desleales, y protector con sus predilectos" (Carbonell, 1997:319)

El maestro se muestra orgulloso de su enseñanza y de los logros de sus alumnos:

"Por eso, -dice Urtusúastegui- cuando consigo algún logro (premios, puestas en el extranjero, placas, ediciones) se lo comunico a Hugo, pues sé cuanto orgullo le produce que un alumno tenga éxito". (Carbonell, 1997:330)

CAPÍTULO II

TEMÁTICA Y CAMPOS DE TRABAJO ARTÍSTICO

2.1 Capacidad creativa y estilo dramaturgico

El teatro de Hugo Argüelles sigue generalmente cuatro constantes específicas: la crítica social, el humor negro, el estudio de caracteres y el realismo mágico. El dramaturgo declara que:

"Mi preocupación fundamental es el estudio de caracteres. Tu puedes poner énfasis en lo histórico, otro en lo mágico, se puede pensar también que se trata únicamente de un juego de humor negro y otro dirá que es un ejercicio de confrontación entre el sujeto y la realidad. Creo que todas esas aproximaciones configuran el teatro". (Quemain, 29: 79)

En *Los cuervos están de luto* el humor negro es un elemento protagónico que enfrenta la realidad de los demás personajes dentro de un juego macabro que oscila entre la vida y la muerte, entre la maledicencia y el poder; juego pagano-cristiano que trastoca y aflora la realidad de cada personaje a través de la extravagancia de sus caracteres y que provoca la risa hiriente. Este mecanismo divierte al espectador y al mismo tiempo lo vuelve reflexivo hacia su entorno social referido siempre a la realidad mexicana.

Como dice María Sten, (1997:576):

"...El teatro de Hugo Argüelles recoge y vitaliza lo que yace en lo más profundo del mexicano: sus obsesiones, sus odios, sus amores y su relación con la muerte".

El teatro argüellano concibe la toma de conciencia entre los espectadores criticando a la sociedad mexicana.

Juan Meyer, declara atinadamente que:

"... El teatro de Argüelles es un teatro que no teme cuestionar, enfrentar, denunciar. Es un teatro que no hace concesiones ante ningún tipo de autoridad o de individuo, que ataca por igual al verdugo, que al mediocre, al

ambicioso que al pusilánime: expone lo podrido y lo corrupto y al mismo tiempo, al hacerlo, revela la existencia de lo heroico y de lo bello". (Meyer 1997:11)

La capacidad creativa de Hugo Argüelles lo ha hecho incursionar en todos los géneros dramáticos y en los diversos tratamientos estilísticos: desde el teatro experimental al realismo costumbrista, del realismo poético a la farsa surrealista, del realismo trágico al realismo mágico en donde particulariza a sus personajes con características zoomorfas .

Esther Seligson, dice al respecto:

"Escarabajos, gallos, cuervos, salamandras, cocodrilos, cabras, vampiros, pirañas, escorpiones...no terminamos por averiguar si son los animales quienes le otorgan sus rasgos humanos, o viceversa, en una zoonosis (Med: "enfermedad propia de los animales que a veces se comunica a las personas) recíproca. (Seligson,1994:553)

Carlos Olmos opina de esta manera:

"Lo que más me gusta del teatro de Argüelles es la perfecta conjunción que logra entre el retrato de sus personajes y el género al que corresponden. Esos seres monstruosos en rebelión permanente contra un orden incubado en la corrupción y la mentira, saltan de la tragedia a la farsa y a la tragicomedia, destacándose por derecho propio en el museo del freak nacional, junto a las criaturas de Posada, Orozco y José Revueltas" (Alcaráz, 1997:41)

Las teorías del maestro se reflejan sobre sus alumnos y han dado frutos cuando cada uno de ellos ha descubierto infinidad de vetas dramáticas que inciden en nuestra sociedad mexicana para afectarla y transformarla.

2.2 Obras y Puestas en Escena

Con más de una treintena de obras dramáticas en su producción literaria, sus textos han logrado cosechar infinidad de triunfos y reconocimientos sobre los foros tanto de nuestro país como del extranjero. Los más destacados actores y directores del teatro mexicano han participado en sus obras.

2.3 Teatro

- *Los cuervos están de luto*, estreno profesional en el Teatro Jorge Negrete. Dirección de Virgilio Mariel en 1960. Con Carmen Montejo, Alicia Montoya, Eric del Castillo y Héctor Gómez.

- *Los prodigiosos*, Teatro del Músico. Dirección y producción de Enrique Rambal en 1961. Con las actuaciones del propio director, Magda Guzmán y Miguel Córcega.

- *El tejedor de milagros*, Teatro Celestino Gorostiza con Héctor Bonilla y María Rojo en 1963.

- En 1964 se representa *El tejedor de milagros* en Rostock, Alemania. Se presenta *Los cuervos están de luto* en Brno, Checoslovaquia.

- *La ronda de la hechizada*, Teatro Xola. Dirección de Juan José Gurrola en 1967. Con Ofelia Guilmáin y Javier Ruan.

- *La galería del silencio*, Teatro el Granero. Dirección de Gilbert Amand en 1967. Con María Teresa Rivas.

- *La dama de la luna roja*, Teatro Xola, dirección del autor en 1969; con Elsa Aguirre y Guillermo Argüelles.

- *Medea y los visitantes del sueño*, Teatro García Lorca de la Habana, Cuba. Dirección de José Solé en 1970. Con Ofelia Guilmáin.

- *El gran inquisidor*, Teatro de Tepozotlán. Dirección del autor en 1973. Con Ignacio López Tarso.

- *Calaca*, Teatro del Músico. Dirección del autor en 1973. Con Regina Torné, Ricardo Cortés, Virma González y Narciso Busquets.

- *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas*, Teatro de la Cueva. Dirección de Francisco Peredo en 1979.

- *Valerio Rostro, traficante en sombras*, Teatro de la Cueva. Dirección de Francisco Peredo en 1981

- *El ritual de la salamandra*, Teatro de la Universidad. Dirección de Martha Luna en 1981; con Lilia Aragón y Carlos Cámara

- *El cocodrilo solitario del panteón rococó*, Teatro Jiménez Rueda. Dirección de Julio Castillo en 1982; con Miguel Córcega, Mercedes Pascual y la Compañía Nacional de Teatro
- *Retablo del gran relajó*, por la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana. Dirección de Martha Luna en 1982.
- *Los amores criminales de las vampiras morales*, Teatro El Granero. Dirección de Gerard Huillier en 1983. Con Evita Muñoz "Chachita", Virma González y Luis Bayardo.
- *Los gallos salvajes*, Teatro Wilberto Cantón. Dirección de J.E. Gorlero en 1983. Con Sergio Bustamante, Jerbert Darién y Fernando Montenegro.
- *Los caracoles amorosos*, Teatro Benito Juárez. Dirección de Luis Francisco Escobedo en 1988. Con Pilar Pellicer, Manuel Ojeda y Lilia Aragón.
- Estreno de la versión teatral de Doña *macabra* Teatro Hidalgo. Dirección de Miguel Ángel de Bernardi en 1989. Con Carmen Montejo, María Teresa Rivas, Armando Calvo y Javier Ruan.
- *Escarabajos*, Foro La Conchita. Dirección de José Antonio Alcaráz en 1991. Con Eduardo Liñan, Luis de León, Gustavo Navarro, Olga Martha Dávila, entre otros.

2.4 Televisión

Ha sido un escritor destacado que cuenta con varios éxitos de telenovelas, entre ellos:

- Guión de *Doña Macabra*, producida y dirigida por Ernesto Alonso, en 1963. Con Amparo Rivelles, Ofelia Guilmain, Carmen Montejo, Enrique Rambla y Julissa.
- Guión de *El gran inquisidor*, con Ignacio López Tarso, dirigida por el autor en 1973.

- Guión de *El tejedor de milagros*, dirigida por el autor en 1973. Con Silvia Derbez, María Rojo y Gonzalo Vega.
- Conduce y actúa en la serie dedicada a la obra de José Guadalupe Posada, para el programa *En busca de México*, en 1983
- Guión para la serie épica *Nezahualcoyotl*, dirigida por Carlos Kleiman en 1985.
- Conduce y dirige el programa *Ensayo sobre el teatro contemporáneo*, canal 11 en 1985.
- Adaptación de *Los amores criminales de las vampiras morales* con Carmen Limón para el programa de televisión Teatro Mexicano, en 1986.
- Reanuda sus intervenciones como comentarista especializado en teatro en el programa *Aproximaciones* del canal 11, en 1986.
- Adaptación para Televiteatros de Televisa: *Los cuervos están de luto*, *Los prodigiosos*, *El tejedor de milagros* y *Doña macabra*.

2.5 Cine

Obtiene el premio Pecime a la mejor película por *El tejedor de milagros*. Dirección y producción de Francisco del Villar en 1961. Con Pedro Armendáriz y Columba Domínguez.

Los cuervos están de luto, dirigida y producida por Francisco del Villar en 1963. Con Silvia Pinal, Kitty de Hoyos, Narciso Busquets y José Gálvez.

Las pirañas aman en cuaresma. Dirección de Francisco del Villar en 1963. Con Julio Alemán, Isela Vega y Ofelia Medina.

Las figuras de arena, dirigida por Roberto Gavaldón en 1969. Con Elsa Aguirre, David Reinoso, Fanny Schiller y Ofelia Medina.

La primavera de los escorpiones, dirigida por Francisco del Villar en 1970. Con Enrique Álvarez Félix, Isela Vega y Lucy Gallardo.

Doña Macabra, dirigida por Roberto Gavaldón en 1971. Con Marga López, Hector Suárez y Carmen Montejo.

Las cenizas del diputado, dirigida por Roberto Gavaldón, en 1971.

One Way, dirigida por Jorge Damell (co-producción italo-mexicana) en 1973.

Los amantes fríos, tres historias de humor macabro, dirigidas por Julián Soler, Julio Bracho y Miguel Moreyta, en 1977.

Hugo Argüelles también ha desempeñado cargos de funcionario: fue vicepresidente del Taller de Escritores Cinematográficos, (1975); y secretario del Sindicato de Cinematografistas, (1976).

En el mes de julio del año 2002, nuestro dramaturgo, fue objeto de un cálido homenaje por parte de la Cineteca Nacional, por su trayectoria como guionista de cine. Además, se imprimió una bella y cuidada edición denominada "Homenaje filmico. Hugo Argüelles"; reseñando las películas de Argüelles-guionista, su relación con el cine nacional, con los artistas ya referidos y con los productores y los directores cinematográficos de su época: Emilio Fernández, Luis Buñuel, Julio Bracho, Francisco Del Villar, Roberto Gavaldón, Gregorio Wallerstein e Ingmar Bergman, entre otros.

En esta retrospectiva, destacan las declaraciones que el propio Argüelles manifiesta: su pasión y su vasto conocimiento por la denominada cinta de plata, que conoció desde su infancia; la fama, el dinero y el aprendizaje del oficio que adquirió como guionista entre otras cosas; así mismo, declara que el guionista de cine, difiere del dramaturgo, porque:

"El escritor de teatro no es guionista, es autor. No es lo mismo hablar con un autor que con un guionista. A los pobres guionistas se les trata como seres de ínfimo servicio porque ellos se han dejado, pero yo nunca me dejé: demandé y grité cuando fue necesario." (P. 32)

Diversos dramaturgos y directores cinematográficos plasman su admiración y su reconocimiento, por la incursión del maestro en el cine, pues su aportación al tratamiento de temas eran transgresores a los que, convencionalmente, se trataban en las películas mexicanas y en la televisión nacional. Marcela Fernández Violante, nos dice:

"El talento creativo expresado en una extensa e importante obra, combinado con una personalidad brillante y polémica, constituyen los ingredientes primordiales para despertar la admiración en torno a una figura de la talla de Hugo Argüelles, reconocido y premiado como autor dramático, guionista de cine y televisión y maestro". (P.38)

Vicente Leñero, nos comenta acerca de la aportación que Argüelles hizo al cine y a la televisión:

"Dramaturgo de un teatro provocador, subversivo; libretista de una televisión que se atrevió a derribar viejos convencionalismos; guionista de un cine que Francisco Del Villar y Roberto Gavaldón convirtieron en excitante y extremo. Hugo Argüelles ha sido piedra de toque de esa dramaturgia de la imagen que pasó en original temática por los foros y las pantallas". (P.39)

En ese mismo tenor, Marco Julio Linares testimonia los temas de la realidad nacional y los temas escabrosos que se consideraban tabú como la homosexualidad y la pasión amorosa en su grado de escándalo y prohibición que se aventuró a aportar Argüelles:

"Las películas filmadas a partir de sus guiones, como El tejedor de milagros, Doña Macabra, Los cuervos están de luto, Las figuras de arena, Las pirañas aman en cuaresma y La primavera de los escorpiones, por mencionar sólo algunos, dan cuenta de la calidad dramática y la audacia temática que en su momento marcaron la producción cinematográfica de nuestro país" (P.41)

En el homenaje, estuvieron presentes los actores: Gonzalo Vega, Kitty de Hoyos y Silvia Pinal, quienes testimoniaron y reconocieron de viva voz, el impulso que Argüelles les brindó en el inicio de sus carreras cinematográficas.

Portadas de las obras dramáticas de Hugo Argüelles



Portada de José García Ocejo.



Portada de José García Ocejo.



Portada de José García Ocejo.



Portada de José García Ocejo.



Portada de Juan Soriano.



Portada de Juan Soriano.



Cubierta de José García Ovejero.



Cubierta de Juan Soriano.



Cubierta de Juan Soriano.



Cubierta de Juan Soriano.



Cubierta de Juan Soriano.



Cubierta de Juan Carlos Argüelles.



Cubierta de Juan Carlos Argüelles.

TRILOGIA MESTIZA

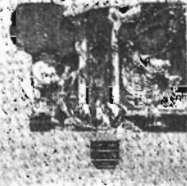
EL ENCUENTRO SOLITARIO
DE L'ENTONON RODRIGO
LOS CARROLES AMOROSOS
LOS GALLOS SALVAJES
HUGO ARGÜELLES



Portada de José García Ocejón.

TRILOGIA RURAL

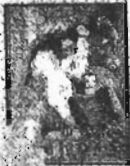
LOS PRODIGIOSOS
LOS CUERPOS ESTÁN DE LUJO
EL TRIPÓN DE MILAGROS
HUGO ARGÜELLES



Portada de José García Ocejón.

TRILOGIA COLONIAL

AGUILA REAL
LA DAMA DE LA LUNA ROJA
LA RONDA DE LA HECHIZADA
HUGO ARGÜELLES



Portada de José García Ocejón.

TRILOGIA DE LOS RITOS

LA LIBRERIA DEL SILENCIO
EL RITUAL DE LA SILEMANDRA
ESTRABAJOS
HUGO ARGÜELLES



Portada de José García Ocejón.

teatro de hugo argüelles

los prodigiosos
los cuerpos están de lujo
el tejedor de milagros
concierto para guitarra y cuarenta cobayas



Portada de Francisco Toledo.

HUGO ARGÜELLES
los
HUESOS DEL
AMOR Y DE LA
MUERTE



Portada de Germán Montalvo.



CAPÍTULO III

LA IDIOSINCRASIA DEL MEXICANO

3.1 Usos y Costumbres

Idiosincrasia, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es: "Un distintivo propio de una individualidad o de una colectividad", es decir, que la idiosincrasia distingue la forma peculiar de las personas de según el ámbito social en donde habitan y con ello se originan las costumbres que es el reflejo de la proyección ontológica de una comunidad.

Nuestro país es un extenso lugar de contrastes etnográficos, raciales, regionales, gastronómicos e idiomáticos, así como de diversas expresiones folclóricas que ha sido observado por visitantes extranjeros quienes han hecho asombrosos descubrimientos y reflexiones referentes a este tipo de manifestaciones colectivas o comunitarias, como afirma José Moreno Villa:

México es un país de posibilidades, tiene riquezas, pero es tan rico en pobreza que casi anula su riqueza. Aquí las constantes se anulan mutuamente. Hay gente ilustrada, hay riqueza intelectual, pero la riqueza de ignorantes o analfabetos es mayor y aquella queda anulada, como quedan anuladas el oro, el petróleo y demás riquezas físicas" (Moreno, 1976: 212)

La República Mexicana cuenta con una variada gama territorial y cada Estado determina la conducta o la forma de ser del mexicano según las características geográficas en donde se ubique, lo cual difiere de un lugar a otro:

"En el golfo de México existen litorales marinos: Tampico, Ciudad Madero, Veracruz y Yucatán son ciudades con características portuarias. Por la costa del Pacífico: California, Guaymas, Mazatlán y Acapulco, refulgen en pintorescos pueblos, con playas risueñas y espléndidas plantaciones de cocoteros. En el centro de la República Mexicana: Chihuahua, CD. Juárez y Monterrey destacan por su atractivo panorámico. En el Centro: Guanajuato, Morelia, Guadalajara y San Luis Potosí, son ciudades antiguas en donde sus muros resumen la historia del México independiente. Hacia el sur: Oaxaca, Tabasco y Yucatán manifiestan la cuna de la cultura arqueológica prehispánica". (Gran Atlas Enciclopédico, 1979 : 4-9)

Todas estas ciudades de la provincia mexicana están implicadas por una sola distinción: la proyección de sus costumbres, anterior a la conquista española y la transformación que éstas sufrieron a partir de 1521.

Los ritos, las fiestas, la comida, el vestido, la artesanía, la lengua y la música, conservan la herencia directa de sus antepasados prehispánicos quienes poseían una rica cultura en ritos y leyendas orales, imbuidas de un pensamiento mágico-religioso que regían su vida ordinaria con principios rigurosamente instituidos y de esta manera preservan su identidad. Bonfil Batalla, afirma, que:

"Cada pueblo establece los límites y las normas: hay formas de ingresar, de ser aceptado; hay también maneras de perder la pertenencia. Esto es lo que se expresa en la identidad" (Bonfil, 1987: 48)

La religión fue la base de todo el pensamiento prehispánico. Al igual que todas las culturas primitivas, en donde el hombre, por temor a los poderes sobrenaturales, crea el mito y la creencia en sus costumbres. Los aztecas consideraron dioses a los vientos, al sol, a la lluvia y a la misma muerte, propagándoles su fe humana, constituyendo la religión como su fuerza principal. Al crear su propia teogonía, Huitzilopochtli, (el sol) y Tezcatlipoca, (la noche), son los dioses representantes del bien y del mal; en ambos gira la religión politeísta de los aztecas. Por medio de la religión los aztecas regían su vida absoluta, ya sea en lo económico, en lo político y en lo social. Alfonso Caso, nos refiere que:

"La religión era un factor preponderante e intervenía como causa hasta en aquellas actividades que nos parecen a nosotros más ajenas al sentimiento religioso, como los deportes, los juegos y la guerra. Regulaba el comercio, la política, la conquista e intervenía en todos los actos del individuo, desde que nacía hasta que los sacerdotes quemaban su cadáver y enterraban sus cenizas. Era la suprema razón de las acciones individuales y la razón de Estado fundamental" (Caso, 1977: 557)

Ante la presencia de los conquistadores, las creencias de los pueblos antiguos se amalgamaron con las crónicas y las historias occidentales que trajo consigo el conquistador peninsular. Se prohibió la adoración de los dioses nativos para sustituirlos por el cristianismo, esta imposición dio lugar a falsas creencias, mezclando lo de una religión a otra y dando por resultado el sincretismo pagano religioso. A partir de entonces, México adquiere una nueva identidad: el mestizaje.

Al respecto, Santiago Ramírez, piensa que:

" Podríamos afirmar que lo que conquistó al mundo indígena fue la imagen que el propio indígena proyectó en el conquistador. Imagen idealizada de fuerza, de inmortalidad y de leyenda que el indígena llevaba en sus entrañas y que circunstancialmente colocó en el español. Se encontraban frente a frente, dos mundos distintos; por una parte el aventurero, pragmático y realista del español del siglo XVI, y por la otra el mítico, y mágico de nuestro indígena". (Ramírez, 1970: 36-37)

De esta manera, al conformarse la nueva sociedad mexicana y con la opresión y la violencia de los conquistadores, surgieron las clases sociales que defendían sus intereses particulares al inicio de la Colonia. Román Calvo, considera que en esa época existen:

"...tres grupos sociales: el indígena, que tuvo que renunciar su antigua cultura; el mestizo, producto de la posesión violenta de las mujeres indígenas por parte del español -dando como consecuencia el alejamiento de la mujer de su antiguo mundo, pero no a la entrada del mundo español – y el criollo, hijo de padres españoles". (Román, 1994: 381)

En aquel entonces:

"En la primera época de la sociedad colonial, el indígena fue considerado como un ser inferior, por tener sangre impura, ya que en aquella época se le daba mucha importancia a la pureza de sangre de descendencia. Los españoles nacidos en el Nuevo Mundo, (criollos) eran hombres libres, aunque los blancos "puros" los consideraban al mismo nivel que los mestizos. Al predominar los factores económicos y culturales. Las únicas distinciones reconocidas eran: blanco, mestizo o indio. Hacia finales de la Colonia de la Nueva España, (algo más de cinco millones) eran un 60% de indígenas, un 22% de mestizos y de otras castas y solo un 18 %, españoles peninsulares y criollos con absoluto dominio de la metrópoli urbana. Conquista militar, sometimiento a los pueblos indígenas, mestizaje físico, interpenetración, cultural, fueron emergiendo como un sistema social y cultural autónomo, con rasgos propios; síntesis de dos mundos distintos y durante mucho tiempo antagónicos". (Gran Atlas Enciclopédico, 1979: 4)

Este sistema constituirá, según muchos autores, el germen de nuestra nacionalidad. El mestizo cambió las costumbres de su antiguo mundo indígena, por el juego de los ritos cotidianos que actualmente proyecta hacia la colectividad; sus creencias espirituales adquirieron un tono burlesco y cruel, a manera de liberación y de esclavitud dentro de su inconsciente colectivo; adoptando un nuevo comportamiento existencial. Octavio Paz, comenta que:

"Las sociedades antiguas elaboraron instituciones y métodos que, con mayor facilidad y con menos peligro para la especie de los de ahora, absorbían y transformaban sus simbolización: un sistema de la transformación de las obsesiones, impulsos e instintos en mitos e imágenes colectivas: por la otra, los ritos: la encarnación de esas imágenes en ceremonias y fiestas" (Paz, 1988: 187)

De ahí que el mexicano tenga un espíritu festivo, a través de su proyección creativa, de sus manifestaciones artesanales y sobre todo, en sus reuniones comunitarias en donde explota la simbiosis de su espíritu. Su relación comunitaria le permite convivir entre amigos, parientes y compadres, debido a que:

"Se da una intensa convivencia familiar, por el trabajo común o complementario común o complementario, por el rito y la celebración, por la disposición del espacio doméstico, concebido más para la continua relación colectiva, que para la privacidad". (Bonfil, 1987:58)

Sus fiestas están regidas por las costumbres que celebra en los velorios, las siembras, el baile, la comida y las fiestas comunitarias.

3.1.2 Velorios

Una de las ceremonias rituales-paganas del mexicano es el tributo que le brinda a la muerte, celebrándola con fiesta, comida y música. El velorio del difunto, después de considerarse un acto solemne, se transforma en un festín de comensales que raya en actitudes carnavalescas.

Algunas poblaciones de fuerte arraigo indígena, como son Mixquic, pueblo vecino de Xochimilco y Tláhuac; todos los pueblos de Oaxaca y de Janitzio, en Michoacán, en los días 1º. y 2 de noviembre, acuden al panteón y ofrendan festividades a sus difuntos, llenas de alegría y de colorido con la participación de toda la comunidad. De esta manera se continua con la tradición de las culturas ancestrales:

"Los mexicas sustentaban su ideología necrodúlica en una compleja práctica que, expresada en su vida cotidiana, en su organización social y en sus sistemas de relación extragrupal, se refleja en la escultura, en la arquitectura, en la cerámica, en la poesía, quizá en la música, pero sobre todo en su pensamiento religioso" (Ochoa, 1974: 34)

La fiesta de Todos los Santos y los Fieles difuntos se consume con la creencia de que la muerte es la continuidad de la vida y debe permanecer perenne en el devenir del pensamiento mágico religioso de sus habitantes.

3.1.3 Siembras

En la actualidad, los ritos y las ofrendas prehispánicas, prevalecen en las costumbres de nuestro campesinos llevando a cabo ceremonias en las tareas agrícolas; así cuando es el tiempo de la cosecha, siembran el maíz solamente una vez al año porque el campesino tiene la creencia de que la tierra debe descansar durante este lapso y que, para lograr una buena cosecha, es necesario quemar el monte o el campo llano para fertilizar la tierra. En estas ocasiones se realiza una ceremonia de propiciación en que:

"mediante una determinada ofrenda se evita el enojo que los espíritus o seres sobrenaturales podían manifestar contra quien da la oblación y al mismo tiempo, se consigue que aquellos seres aliendan favorablemente las peticiones que el mortal haga" (Miller, 1956:248)

Asimismo, cuando las cosechas son favorables existe la ceremonia de remuneración que es un agradecimiento a las dádivas sobrenaturales que el campesino recibe, apegándose a un calendario solar o agrícola.

En algunos pueblos de Oaxaca, de Yucatán y de Veracruz, el campo se vuelve un símbolo, comparativo a la mujer, que equivale a fuente de sustento y fertilidad en el hogar, relacionado con otras manifestaciones naturales como la lluvia y el trueno; ya que:

"Existe la creencia de que, por esta época (octavo mes) se puede escuchar de vez en cuando, dos o tres al día, un lejano retumbar de trueno, semejante al estruendo ronco que suele preceder a los terremotos; la gente dice que el ruido procede de un lugar del Oriente donde está una anciana sentada sobre el mar. Se dice que tiene los senos grandes y que con ellos alimenta las milpa; que el ruido ocurre cuando les está suministrando el lácteo líquido, lo cual motiva, también, que susurren las hojas del maíz. La anciana recibe el nombre de "Trueno Grande". Durante el noveno mes, la anciana se va empequeñeciendo, y si se siembra en este tiempo, las milpas no se desarrollan, pues la anciana se sigue empequeñeciendo más y más" (Miller, 1956:53)

3.1.4 Danza

Existen danzas y bailes regionales, representativas de cada Estado que enriquecen nuestro folclor y manifiestan en el mexicano su espíritu alegre y guapachoso. Desde tiempos remotos, la danza tenía carácter ritual y el indígena ejecutaba danzas dedicadas a sus dioses: Danza de la luna, de las flores, del fuego, de los guerreros, etc. y conforme evoluciona nuestro pueblo se fueron adaptando y enriqueciendo con nuevos conceptos dancísticos de la cultura española. En nuestros días se conservan las danzas mestizas que forman parte del folclor mexicano como:

Las pastoras, Los negritos, Los moros y cristianos, La danza de la conquista, La danza de la Pluma, Los tecuanes o tigres, Los pascolas y los huehues o viejitos. También existen bailes regionales como: *El Jarabe tapatío, El Jarabe michoacano, La chilena, La guelaguetza, La zandunga, El bolonchón y Las jaranas.*

3.1.5 Comida

La comida de nuestro pueblo, tan creativo, vigoroso, sensible, improvisado, inventivo y fiel a sus tradiciones es una de las más variadas en el arte culinario. Una gran cantidad de comidas, todas ricas en sabores y refinamiento, se pueden encontrar en cualquier lugar de la República Mexicana, desde los alimentos elaborados con productos de maíz, como : los tamales, las tortillas y el atole, hasta los chiles en nogada y el mole poblano, la succulenta barbacoa de borrego, las enchiladas, la cecina adobada, los romeritos en mole, la ensalada de nopales, los frijoles refritos y las tradicionales salsas mexicanas, entre las que destacan la salsa borracha, la de chiles cuaresmeños, la mexicana, la de chile guajillo y pasilla, la de tomate verde y morita. Los dulces mexicanos son también un verdadero deleite para el paladar: el camote, la capirotada, la cajeta, los chongos zamoranos, los cacahuates garapiñados, las frutas cristalizadas, los tamarindos ,

las torrijas y los deliciosos buñuelos. La comida mexicana es un deleite que altera los sentidos, por sus colores, sabores y texturas inigualables.

3.1.6 Música

La música es otra de las manifestaciones artísticas en donde el mexicano expone el sentimiento y la alegría de su vida diaria. *Los valeses, los sones, los corridos, los boleros, los huapangos, las balonas, las pirécuas y las marchas*, no son otra cosa que el testimonio musical de su entorno social e histórico y de sus amores logrados o fallidos. Cada estado de la República Mexicana tiene su música representativa, así como los instrumentos típicos que se ejecutan de manera virtuosa en que se proyecta el origen popular y tradicional de los pueblos.

3.1.7 Las Fiestas

La fiesta es una explosión de formas y colores para celebrar al Santo Patrono de una comunidad, un acontecimiento histórico o el nacimiento de una persona. Todas ellas se celebran con comida, música y bailes, sin que falten las diversas bebidas como el tequila, el pulque, el mezcal y la cerveza. Las iglesias se adornan con grandes arcos de flores; los papeles picados y los banderines cuelgan en lo alto de las calles; el decorado interior de las iglesias, los trajes de los danzantes, las velas que parecen filigrana, los cirios, los juegos pirotécnicos y los toritos de luces, dan también una idea de ingenio popular que posee el mexicano.

En las ceremonias y las fiestas, el mexicano actúa a veces con amabilidad, en otras ocasiones, con sanguinaria violencia. En su condición de mestizo proyecta la cultura de sus raíces indígenas, a pesar de sus adversidades políticas, sociales y económicas, pues entre ellos existe la unión familiar que le da confianza en sí mismo.

Dice Santiago Ramírez:

"La estructura familiar del indígena es bastante homogénea, las condiciones traumáticas derivadas del cambio hostil, en actuación permanente, han homogeneizado a la familia y la han unido hondamente como medio y técnica de defensa enfrente de condiciones adversas". (Ramírez, 1970: 75)

La conducta abierta del mexicano, entremezclada de nostalgia por el pasado y de alegría en el presente producen su reafirmación por la vida; como resquicio de la mezcla de sangre árabe morisca, española-africana, lo cual le da una diversidad de histrionismo en su existencia.

Jorge Portilla, nos comenta lo siguiente:

"El espíritu de un pueblo, no es algo que esta ahí, de una vez para siempre, como una piedra. Es el conjunto de estilo que toma en el tiempo, la historia de una libertad que marcha hacia su liberación". (Portilla, 1984: 14)

Aunque Octavio Paz, nos dice que el mexicano es solitario; dentro de esta soledad, sus creencias mágico-cristianas las comparte con los demás con un arraigado espíritu ritual, lo mismo en una fiesta matrimonial, en un velorio o en la fiesta religiosa del lugar.

"Siempre se coopera en base a la reciprocidad –hoy por tí mañana por mí- y en muchos casos cada quien lleva una cuenta exacta de lo que ha aportado a otros miembros del linaje y lo que ha recibido de cada uno" (Bonfil, 1987: 60)

Octavio Paz, considera que:

"El solitario mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas. Todo es ocasión para reunirse. Cualquier pretexto es bueno para interrumpir la marcha del tiempo y celebrar con festejos y ceremonias, hombres y acontecimientos. Somos un pueblo ritual. Y esta tendencia beneficia a nuestra imaginación tanto como a nuestra sensibilidad siempre afinadas y dispuestas" (Paz, 1988: 18)

y más adelante opina que:

"Es en las fiestas en donde el mexicano se abre y participa comulgando con su semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política" (Paz, 1988: 188)

Este tipo de organización social lo percibimos en las comunidades rurales, donde los habitantes de cualquier pueblo mexicano se organizan con bastante tiempo de anticipación para celebrar sus fiestas patronales, en el que, en primer

término, se nombra al mayordomo y a sus colaboradores quienes se encargarán de organizar la fiesta. La comunidad quedará satisfecha de haber participado en esta convivencia que los une y los identifica.

Durante todo el transcurso del año el mexicano está de fiesta. Es festivo y fiestero. Las fechas más significativas son las del *Día de la Madre*, (10 de mayo), el *Día la Independencia*, (15 de septiembre), el *Día de Muertos*, (1 y 2 de noviembre) y finalmente el *Día de la Virgen de Guadalupe*, (12 de diciembre); aunque la lista es extensa, ya que también están presentes el *Día de la Santa Cruz*, *Los Carnavales* y las celebraciones que los pueblos efectúan en cada momento significativo de su comunidad. Son tantas las fechas que el mexicano ha establecido en su calendario festivo de fin de año que a esto se le denomina, popularmente, "*Las fiestas de Guadalupe Reyes*" por iniciar sus celebraciones a partir del 12 de diciembre día de la Virgen de Guadalupe hasta darle término en el día de Reyes. Son fechas de abandono emocional:

"Si en la vida nos ocultamos a nosotros mismos, en el ruido de la fiesta nos disparamos. Más que abrimos nos desgarramos. Todo termina en alarido y desgarradura: el canto, el amor, la amistad" (Paz, 1988: 188)

La costumbre festiva del mexicano, viene desde la cultura prehispánica; así lo constata Sahagún, quien nos da una larga lista de fechas conmemorativas, que según el calendario azteca son festividades de carácter ritual:

El primer mes del año se llamaba entre los mexicanos Aticahualo, dedicado a los dioses de la lluvia, (Tlaloleques), a Chalchiuhtlicue y a Quetzalcoatl.
El segundo mes llamaban Tlacaxipehualiztli, dedicado a Xipe Totec.
El tercer mes llamaban Tozoztontli, dedicado a Tláloc
Al cuarto mes llamaban Uey Tozoztli, honrando a Cinteotl.
Al quinto mes llamaban Toxcatl, a honra del dios llamado Tlilacauan y por otro nombre Tezcatlipoca.
Al sexto mes llamaban Etzalqualiztli, hacían fiestas a los dioses de la lluvia.
Al séptimo mes llamaban Tecuilhuitontli. En el primer día de esta mes hacían fiesta a la diosa de la sal.
El octavo mes llamaban Uey tecuilhuitl. En honor a la diosa llamada Xilonen.
El noveno mes llamaban Tlaxochimaco, hacían fiesta en honor al dios de la guerra, llamado Huítzilopochtli.
Al décimo mes llamaban Xocotihuetzli, dedicado al dios del fuego llamado Xiuhteculli.
Al undécimo mes llamaban Ochpanistli, honrando a la madre de los dioses llamada Teteo Innan.
Al duodécimo mes llamaban Teotleco, que quiere decir la llegada de los dioses. (De Sahagún, 1977: 77-87)

Sucesivamente se multiplicaban las fiestas durante el transcurso del año honrado siempre a sus dioses con sacrificios humanos y ofrendas de acuerdo a la investidura propia de sus dioses.

Retomando a Octavio Paz, este dice:

"El arte de la fiesta, envilecida en casi todas partes, se conserva intacta entre nosotros. En pocos lugares del mundo se puede vivir un espectáculo parecido al de las grandes fiestas religiosas de México, con sus colores violentos, agrios y puros, sus danzas, ceremonias, juegos de artificio, trajes insólitos y la inagotable cascada de sorpresas de las frutas, dulces y objetos que se venden en esos días en plazas y mercados". (Paz., 1988: 82)

El mexicano convive con sus amigos y sus parientes en fiestas que son reminiscencia de sus ritos ancestrales. Las fiestas comunitarias se transforman en un atractivo carnaval de: olores, luces y sabores, en que la alegría de la convivencia a pesar del mestizaje colonialista sigue celebrándose tradicionalmente.

3. Pensamiento

Respecto al comportamiento del mexicano, éste vive dentro de un caos económico, social, histórico, religioso y político como consecuencia, también, del mestizaje indo-hispánico y en la actualidad, su mundo de valores se ha trastocado avasalladoramente por la penetración de la cultura norteamericana.

Esta influencia del "American way of life" está regida por el lenguaje, los valores económicos, las ideas políticas, los medios de comunicación y la asociación comercial que se traduce en la globalización. Sin embargo, el mexicano enfrenta tales influencias, resolviéndolas a su manera: muy a la mexicana.

Alan Riding, considera que la crisis de identidad del mestizo lo manifiesta en actitudes masoquistas y actitudes paranoicas, regidos, por:

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1.- La religiosidad | 4.- El relajo |
| 2.- El apego a las tradiciones | 5.- La relatividad del tiempo |
| 3.- La conducta ceremoniosa | |

3.2.1 La religiosidad.

La conquista espiritual que los misioneros españoles realizaron de manera eficaz sobre los naturales, resultó ser mucho más productiva, que el asedio de los soldados por medio de las armas, e implantó en el mestizo otra visión filosófica dentro de su mundo indígena: la religión cristiana.

El mestizo, buscando su origen en el edén subvertido de donde fue arrojado, vive oscilando entre su pasado firme y profundo y un futuro incierto que parece no interesarle. Como Riding lo manifiesta:

"La clave radica en el pasado, en un profundo pasado subconsciente que está vivo en los mexicanos de hoy" (Riding, 1985:14)

En la religión, en donde primero fue el mito y luego el rito, el ritual y el desorden que parecen coexistir dentro del mexicano, ilustra el predominio de lo espiritual sobre lo material; sirvan de ejemplo algunos fenómenos arquitectónicos: Desde principios del siglo XVI nació un nuevo estilo arquitectónico mestizo: el colonial mexicano, que combina lo barroco occidental con la presencia del mundo azteca, creando magníficos edificios que parecen captar la profunda melancolía de la raza conquistada. Los misioneros aceptaron que se mezclara la figura de Cristo con las tradiciones religiosas de los indígenas, principalmente en las cruces atriales de varios templos del país en que únicamente aparece el rostro de Jesús plasmada conjuntamente con elementos evangélicos: el manto sagrado, la corona de espinas, la escalera y el letrero que indica a Cristo como rey de los judíos.

Existen figuras elaboradas con argamasa, piedra, mármol alabastro, ladrillo o azulejos -de acuerdo a la región- en que la fusión del concepto cristiano occidental y la cosmogonía indígena se hace relevante. Por ejemplo, en una iglesia de Otumba, Estado de México, existe una pila bautismal labrada en piedra y adornada con unas flores de cuatro pétalos, que en la decoración europea no es más que un adorno, sin embargo, entre los indígenas, los pétalos estaban relacionados con el Nahui Ollin o cuatro movimiento.

En los escudos franciscanos esculpidos en el templo de Huejotzingo, Puebla, podemos encontrar que:

"Es casi constante la presencia de un diseño sencillo formado por dos círculos concéntricos de los que gotea sangre. El hecho no tendría nada de extraño, pues correspondía a la lesión causada por el clavo; pero este rodete es un elemento común y frecuente en el arte prehispánico el cual se le conoce con el nombre de chalchihuitl o chalchihuite y significa "lo precioso".

Cuando se asocia el agua (Atl) se forma el concepto chalchihuatl o sea el líquido precioso del que se alimentaba el sol, representando en la religión azteca por Huitzilopochtli, a quien se ofrecían los sacrificios humanos". (Reyes, 1986:722)

Existen otros escudos con el chalchihuite solo, sin sangre y se encuentran en la torre del templo de Tequixquiac, Estado de México; también en otros conventos como en Tlalmanalco, Estado de México, en el templo de San Juan, Barrio de Xochimilco, Distrito Federal, entre otros.

De ascendencia prehispánica es el hecho de representar la palabra por medio de una vírgula que significa canto o discurso. Con aspecto de flor aparece una vírgula en el extremo de las trompetas de los ángeles de la capilla posa noroeste del convento de Huejotzingo o en Tepeapulco, Hidalgo.

En el convento agustino de Ixmiquilpan, Hidalgo, existe una pintura en donde una ave esta de pie sobre el nopal que descansa sobre la roca o cerro del que mana agua para señalar al termino de atl-tepetl, ciudad o pueblo. Aparece también la hierba llamada verdolaga o itzmiquilitl y lleva además, un banderín, un escudo o chimalli, un penacho y las vírgulas.

Otro ejemplo de este sincretismo es la transposición que los indígenas hicieron de la Tonántzin por la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac y ante el brusco cambio de sus creencias hacia sus deidades, algunos indígenas se retiraron, con éxito a las montañas, selvas y desiertos, pero la mayoría sólo pudo replegarse dentro de si mismo; el orgullo y la tradición ya buscaban sobrevivir tras una máscara de sumisión y formalidad.

3.2.2 El apego a las tradiciones

En el apego a las tradiciones, las costumbres, son una forma de identidad que sintetiza el pasado y el presente para conformar los aciertos y errores de la

raza mexicana, distinguiendo al mestizo tan firme y seguro de su conducta al mezclar el mito y el rito como sustento de su propia existencia.

Sus creencias míticas, mezcladas de fe religiosa lo llevan a ofrendar exvotos o retablos, realizados en tablas o en láminas de aluminio, que cuelga en los muros de la mayoría de las iglesias de provincia, sin excluir a la Villa de Guadalupe en el Distrito Federal, como testimonio de gratitud a alguna imagen cristiana.

Sobre estos retablos veremos dibujos con las personas que hacen la petición de curarse de algún padecimiento físico, de protegerse contra las maldades externas o de ponerle fin a sus infortunios amorosos. Son pinturas de ingenuidad plástica popular. Así mismo, abundan las fotografías, las cartas de petición y de agradecimiento, las prendas de vestir, los mechones de cabellos, los aparatos ortopédicos, pequeños corazones y partes del cuerpo de latón con los que el mexicano expresa sus más hondos sentimientos de agradecimiento.

En otro ámbito, cuando alguien fallece, es necesario realizar el velorio durante la noche; en ese lapso los dolientes ofrecen comida: tamales, caldo de pollo, pan, café y tequila; a los amigos y familiares, para aligerar el velorio. En los pueblos, además de éstas atenciones, la banda de música se hace imprescindible tanto en el momento del velatorio, como en el enterramiento del difunto.

Los visitantes agradecen el convite y mientras disfrutan de los alimentos, no pierden la oportunidad de comentar las virtudes que el difunto tuvo en vida y después estas conversaciones derivan en otras cuestiones particulares, como el decir chistes discretamente que hacen más llevadero el velorio.

En la costa de Oaxaca, existen mujeres, llamadas plañideras, quienes se alquilan para llorarle al muerto, externando con fingimiento, un profundo pesar y dolor al fallecido. Una vez que al occiso se le ha dado cristiana sepultura, se lleva a cabo el rosario, durante nueve días finalizando con el levantamiento de la cruz y considerando que el alma del fallecido descansa en paz; de lo contrario, si no se realiza este ritual, el alma del difunto continuará penando.

Para el mundo occidental, la práctica del culto a los muertos, no tiene ningún significado, sin embargo para el mexicano es una costumbre

imprescindible ya que representa el sostén de sus tradiciones ceremoniosas. No olvidemos que durante la época prehispánica, los naturales construían una pirámide de cráneos, denominada Tzompantli, como parte de sus tradiciones, aunque:

"El Tzompantli es la manifestación más evidente del control político-religioso que ejercía el azteca. Los cráneos eran por lo general cautivos de guerra sacrificados pertenecientes a otros grupos" (Matos-Moctezuma, 1975: 115)

En los pueblos indígenas, donde las creencias mágicas religiosas tiene profunda relevancia, es necesario que el chamán o el brujo del pueblo, en el primer día de año nuevo, que coincide con el cambio de las autoridades del lugar, efectúe sus ritos paganos a los dioses de la naturaleza solicitando el bienestar para la comunidad.

En Alotepec, pueblo de la raza mixe del Estado de Oaxaca, los brujos o xenabies, durante la madrugada de año nuevo, inician sus rituales con rezos y ceremonias cristianas bendiciendo a cada una de las autoridades con aves caseras haciendo la señal de la cruz y luego, según lo manifiesta Iñigo Laviada:

"Parten hacia las dos entradas del pueblo. Ante las cruces del camino a Cacalotepec fue sacrificado un gallo y el otro ala entrada del camino a San Pedrito. En ambos casos el sacrificio se inicio con oraciones cristianas y evocaciones paganas; fue soltado un gallo y decapitado de un certero machetazo; la sangre fue esparcida por el camino; se cavaron tres agujeros en disposición triangular y en ellos fueron enterrados pequeños atados con partes de la cabeza, las alas y las patas de las aves. Cada fosa fue señalada con cruces de cal y de mezcal, sobre el piso. Muy semejante fue el tercer sacrificio, en la explanada municipal, pero la víctima fue un pavo" (Laviada, 1976: 178)

Estas manifestaciones rituales se remontan desde la época en que los aztecas ofrecían tributos a los cuatro puntos cardinales, en donde:

"Tlaloc está en relación con el Este como dios de la lluvia, y con el Sur como dios de la lluvia de fuego. Quetzalcoatl es dios del Este y del Oeste. Mictlantecuhltli dios del infierno del Norte, aparece también como dios del Sur". (Soustelle, 1983: 145)

Es una manera de conservar y mantener el apego a las tradiciones y al mestizo le sirve para compartir socialmente su enraizado sincretismo.

3.2.3 La conducta ceremoniosa

Resultaría interminable enumerar las acciones cotidianas en donde el mestizo juega con sus rituales que están presentes lo mismo en el nacimiento y en el bautismo de un niño, que en una boda; en una fiesta de quince años, o en la bendición de la casa. Todo se convierte en sucesos de ceremoniosos, desde el festejo del Santo patrono del lugar, hasta en la adquisición de un coche. Sus tradiciones cosmogónicas se hacen patentes cuando a los niños recién nacidos, se les guarda el ombligo; pues en la época prehispánica el cordón umbilical de los niños se enterraba en el lugar de las batallas y el de las niñas, dentro del hogar.

Otras costumbres generalizadas es colgarles a los niños de pecho, un ojo de venado, con la creencia de alejarlo del "mal de ojo" que puede hacerle cualquier persona. Dentro de estas ancestrales tradiciones, también está la práctica de "limpias", que consiste en frotar el cuerpo de alguno de los miembros de la familia con un huevo, un limón y una rama de poleo para sacarle los malos espíritus que lo poseyeron cuando el individuo se ha expuesto a las miradas llenas de envidia y de maldad de sus semejantes.

Respecto al comportamiento hacia los suyos, el mestizo, cuida a los miembros de su familia, conservando el núcleo de su bienestar social. Desde la época prehispánica, la familia se conformó en un sólido ambiente doméstico, creando una armonía de convivencia participativa entre sus integrantes. El padre, como jefe o cabeza de la familia, se hace responsable, con su trabajo, de la manutención familiar, así como de la educación de los hijos. La mujer, como ama de casa, atiende amorosamente y con diligencia el cuidado y la crianza de los hijos; ambos, marido y mujer, les brindan a sus vástagos ejemplos de enseñanza acerca de la necesidad de convivir socialmente; conformando por ello relaciones familiares estrechas y tribales.

Los ejemplos morales, el buen comportamiento y el amor al hogar distinguen al mexicano en el trato amable y respetuoso sobre los hijos exhortándolos a la disciplina, la honestidad y la nobleza.

De Sahagún, en sus recopilaciones acerca de la vida de los antiguos mexicanos, constata los consejos que solían dar a sus hijos:

"Respetad a todos, tened acatamiento a todos, no os atreváis a nadie, por ninguna cosa afrentéis a ninguno, no deis a entender a nadie todo lo que sabéis; humillaos aunque digan de vosotros lo que quisieren; callad y aunque os abatan cuanto quisieren no respondáis". (De Sahagún, 1977:345)

A las hijas le daban consejos de recato y de buen comportamiento.

"Mira, hija, que te esfuerces, y mira muy bien quien es tu enemigo, mira que nadie se burle de ti, mira que no te des a quien no conoces, que es como viandante que anda bellaqueando y es bellaco". (De Sahagún:348)

Los padres son respetados por los descendientes; a su vez, los padres respetan a sus antecesores, pues los abuelos, siendo los miembros familiares de mayor edad, llevan la voz moral, el razonamiento de la experiencia y el cúmulo de sabiduría ante la vida.

Con sus amistades, el mexicano, es hospitalario, cálido y ceremonioso. Comparte con ellos los agradables momentos de la vida así como los acontecimientos infortunados. Cuando la confianza rebasa la amistad, el mestizo elige a uno de sus amigos, considerándolo como su compadre quien pasará a ser el que brinde protección y cuidado al ahijado cuando llegara a faltar el padre de familia.

En este ambiente de grata convivencia, la familia se unifica y sus reuniones las celebran con canciones festivas y de amores esperanzados, puesto que:

"Detrás de la cauta ceremoniosidad del mexicano se esconde un gran calor y sentido humano. La familia extensa es el principal reducto seguro donde se pueden mostrar las emociones sin riesgo alguno, donde la lealtad incondicional está garantizada, donde conservan sus costumbres". (Riding, 1985: 18)

Por medio de las canciones expresadas con profundo sentimiento amoroso hacia la mujer amada, conquista y manifiesta su amor lleno de emotividad y apasionamiento. El mexicano cuando se enamora es galante, romántico y caballeroso; ofrece su corazón con sinceridad; ya que el mexicano es sentimental.

Según René Le Senne, en (Reyes,1952:42):

"El sentimental es un hombre en quien convergen, para conformar su carácter, la emotividad, la inactividad y la secundariedad".

Su creatividad artística se distingue por la finura y el ingenio, así como la explosión del dolor en el arte. Riding. dice que:

"Como portador de las creencias, costumbres y pasiones acumuladas, a lo largo de muchos siglos, el mexicano es dueño de una fuerza superior. Ésta se manifiesta en un sentido metafísico de la soledad, también hace erupción en una creatividad sin control, son extraordinarios artesanos, con un meticuloso sentido del detalle y del diseño contra la producción en serie, con un sello personal distintivo, en el empleo desafiante de colores- rosas, morados, verdes y naranjas- así como la interminable variedad de platillos en donde se combina el ritual y la improvisación, además, los mexicanos cantan a la menor provocación" (Riding,1985:15-16)

Estas canciones están llenas de sentimentalismo, autocompasión, y bravuconería, como consecuencia de amores frustrados o mal correspondidos. Pasiones amorosas que se traducen en inesperadas explosiones de agresión y de muerte violenta. Esta latente inseguridad y su plena soledad, las transforma en reuniones festivas y le sirven de catarsis emocional.

Si tiene burla y desprecio por la muerte, es porque existe una indiferencia ante la vida. Desde los poemas de Nezahualcóyotl hasta la expresión lírica de diversos poetas modernos mexicanos, la muerte es únicamente una transición de la vida hacia otro lugar idealizado en el más allá. Convierte a la muerte en mito, reverenciándola, idealizándola y juega con ella en un acto de indolencia, como lo expresa una de las canciones de José Alfredo Jiménez, cantante popular mexicano:

"No vale nada la vida. La vida no vale nada. Comienza siempre llorando y así llorando se acaba por eso es que en este mundo, la vida no vale nada..."

Respecto a la raza mexicana, el mestizo tiene amor y hostilidad hacia el criollismo; pero también manifiesta admiración y rechazo al indigenismo. En su interior gobierna la zozobra, la fragilidad, la soledad, la inseguridad y la irresponsabilidad. En la vida cívica carece de ética personal y se sirve del poder antes de la ley. Es servil con sus superiores y déspota con los inferiores.

3.2.4 El relajo

Una actitud que característica al mexicano es el del arte de "echar relajo". "Echar relajo", lo mismo en una fiesta, en un estadio de fútbol, que en un velorio o en cualquier reunión social permitirá al mexicano desentrañar su falta de interés por los asuntos particulares. El relajo es colectivo. Se realiza en grupo, pues de otra manera, si fuera individual, no tendría la misma repercusión, ni el estruendo de la burla que propone. El relajo surge de la espontaneidad y de la irreflexión de un individuo que influye sobre otras personas para rebelarse contra la respetabilidad de lo serio. El relajo, según Portilla, determina una forma de comportamiento en el mexicano:

"Lo que en México lleva el nombre de "relajo" no es obviamente una cosa, sino un comportamiento. Más que un sustantivo puede decirse que es un verbo, pues la expresión designa el sentido unitario de una conducta compleja, de un acto o de un conjunto de actos llevados a cabo por un sujeto, a los que él mismo confiere un sentido no explícito pero preciso." (Portilla, 1966: 17)

El comportamiento de un pueblo relajiento debe tener un sentido, una carga de significados para que ese relajo produzca efecto entre la comunidad, en donde se trasgreden los valores éticos y morales, así como la seriedad de las personas y se antepone de manera inmediata la carga de emociones reprimidas que el mexicano conserva en su inconsciente. Ante la seriedad y el valor, el relajiento cae en un comportamiento grotesco. Portilla lo explica de la siguiente manera:

"La significación o sentido del relajo es suspender la seriedad. Es decir, suspender o aniquilar la adhesión del sujeto aun valor propuesto a su libertad y no, simplemente, provocar a risa ni simplemente reír, por más que esa suspensión se presente a menudo, aunque no necesariamente como estímulo de risa" (Portilla, 1966: 18)

El mexicano es propenso, siempre, a "echar relajo", porque al retar el valor de los principios de sus semejantes, los hace víctimas de su burla cruel y se niega a tomar nada en serio que denota con ello su falta de compromiso, volviéndose autodestructivo. Es un mecanismo grupal para llamar la atención de su inseguridad existencial.

Al respecto, Portilla nos comenta:

"El relajo en soledad es impensable o, mejor dicho, inimaginable. Siguiendo el hilo conductor de la expresión "echar relajo" puede decirse que en soledad no hay donde echarlo. El espacio existencial donde el relajo "se echa" está acotado por la comunidad de los presentes. Hay en él una doble intencionalidad: está constituido por mi desolidarización, como por mi intención de comprometer a los demás en ella creando un ámbito común de despego frente al valor". (Portilla, 1966:23)

El relajiento adquiere una doble personalidad: rehuendo su realidad o condición social y enmascarándose en el "pelado" en donde también trata de olvidar sus raíces indígenas, pero siempre las saca a flote; su idiosincrasia jamás la puede olvidar, queriendo hacerse pasar por macho y violento, recurre en colocarse una máscara exterior. El "pelado" es una síntesis del campesino desengañado y del urbano sin esperanza.

En su comportamiento desde la época Colonial, el mestizo sintiéndose despreciado por los criollos, pierde en este instante la grandeza de su identidad y se mimetiza entre el relajo y la solemnidad. Fanfarronería, machismo, exhibicionismo, violencia y crueldad serán sus armas para defenderse de sus semejantes.

En relación con la mujer, da un amor excesivo a la madre a la vez que practica el importamadrismo:

"La inseguridad del mexicano se ilustra mejor con su constante temor a que las mujeres lo traicionen y da la idealización de lo femenino, ejemplificado en la imagen doliente, abnegada, "pura" Virgen de Guadalupe y personificado en la madre de cada mexicano, considerada fuente de la vida y por ende, incapaz de traicionar" (Riding, 1985:18)

Humilla a la esposa y ésta a su vez, en un acto de defensa y de poder, se convierte en madre posesiva: la mujer se apodera de la voluntad de los hijos, usándolos como arma para defender su dignidad femenina:

"Los amantes ofrecen al hombre la oportunidad de conquistar y traicionar antes de ser traicionados, El resentimiento de la mujer contra su marido se traduce así en un abrumador cariño por su hijo a quien a su vez, lo eleva al nivel ideal femenino, pero quien como esposo sigue el ejemplo del padre" (Riding, 1985:19)

El complejo del macho mexicano es sentirse seguro de su personalidad y arremete sobre la mujer considerándola como mero objeto sexual:

"La esposa, quien como objeto sexual es considerada una aberración de la perfección femenina, ha de ser humillada, toda vez que la fidelidad o el afecto excesivos del esposo implicarían vulnerabilidad o debilidad y crea un dicho: "A la mujer, ni todo el amor, ni todo el dinero". (Riding, 1985: 18)

Es por esto que la marca del mestizaje ha dado distintas formas de ser y de vivir en el alma del mexicano, que se debate entre la algarabía del placer, que disimula su rencor y la tristeza y crea un falso rasgo de poder sexual, dando como resultado una visión enfermiza en sus actitudes. Al respecto, Argüelles ha tratado el tema del machismo, el lesbianismo y la homosexualidad en obras como: *"El ritual de la salamandra"*, *"Escarabajos"*, *"La galería del silencio"*, en donde sus personajes abordan situaciones dramáticas que rayan en lo grotesco.

3.2.5 La relatividad del tiempo

El mexicano sentimental, recurre a esta manera de ser para justificar sus errores; de ahí que sea propenso a dejar las cosas a medias, sin que las termine al momento y prefiera dejarlas para mañana.

Moreno Villa, nos dice que:

"La figura mítica del indio acurrucado, que en otras culturas significa tormento, en el mexicano es una manifestación de quietud de pasividad y de ensimismamiento. Es un misterio. Mientras en el hombre occidental existe la voluntad puesta en marcha, en el mexicano su pasividad solitaria no es otra cosa que el surgimiento de una energía llena de voluntad y de emprendimiento" (Moreno, 1976: 100)

El mexicano cree imponerse ante las circunstancias que considera idóneas a su personalidad y utiliza el tiempo manejándolo a su libre albedrío, dando características de ser un hombre sin porvenir a quien tampoco le importa el pasado. En su vida cotidiana vive sin importarle el paso del tiempo, mientras que para los occidentales pragmáticos, el tiempo significa dinero. Si le da valor al tiempo pasado, tiene inseguridad en el presente y desinterés en el futuro, creando expresiones como: el "Ya ni modo", el "Aí se va".

"Los desastres que le acontecen a los mexicanos no son desengaños importantes, puesto que están considerados como inevitables, el "ni modo", es la respuesta normal ante un error o un accidente" (Riding, 1985: 17)

Su consuelo lo determina la expresión: "Aí otra vez será". Para el mexicano la puntualidad no es importante; se caracteriza por el desorden, la anarquía, el relajo y la malicia; de ahí que aunque sean:

"inmensamente creativos e resulta imposible organizarlos" (Riding, 1985: 14)

La seguridad que tiene el mexicano para realizar sus actividades cotidianas o para crear obras artísticas, radica en este manejo del tiempo en donde siempre esta al filo de la navaja, pero que a su manera sabe darle una trascendencia absoluta.



*"Gran fandango y franchela de todas las calaveras"
José Guadalupe Posada*

3.3 Lenguaje

Respecto al empleo del lenguaje, el mexicano, además de utilizarlo para comunicarse con sus semejantes, también le da un uso premeditado en donde su destreza mental, su imaginación y su ingenio, se vuelven potenciales y crea una serie de códigos con un lenguaje florido, a señas y metafórico, con los cuales se defiende y ataca a sus semejantes, provocando, a través del lenguaje, la agresión hacia el sentido común de las cosas.

Es un tipo de lenguaje que irrumpe la cotidianidad de su vida y trasciende en lo extraordinario, expresando por medio de las palabras, lo espontáneo, lo galante, lo iracundo y lo agresivo, según las circunstancias que le rodean. Se adueña del rumor y del mitote para señalar el interés que lo afecta en una determinada situación; su carácter participativo lo induce a compartir de cualquier manera, todo tipo de sucesos para constarse como ser vivo y presente consigo mismo y con la sociedad en general.

Una de las cualidades en el comportamiento del mexicano es la finura, es:

"Una actitud propia que se adopta con relación al ser, y que refluye sobre las expresiones artísticas, sobre el funcionamiento de las pasiones, sobre la urdimbre del idioma y de la idea" (Reyes, 1952 : 12)

También existe el deslizamiento emotivo a través del idioma, a tal grado que el mexicano lo alambica y lo enriquece en imágenes de cuyos matices o determinaciones, surgen las expresiones finas e ingeniosas que maneja en vaivenes de ternura y de agresión. Es entonces cuando nacen los refranes populares, los dichos, el color y el albur; de igual forma el circunloquio y las expresiones en diminutivo, esta última derivada de la cultura indígena nahuatl. Así mismo, se escuda detrás de la formalidad del lenguaje y emplea los signos gestuales para agredir y demostrar poderío; o en todo caso, recurre a sus dotes poéticas para crear las ingeniosas y punzantes calaveras literarias.

3.3.1 Los Refranes

El refrán sugiere una experiencia, una reflexión y una filosofía del comportamiento humano.

El refrán es antiguo y se encuentra aún en los clásicos. Cada cultura ha creado esta forma de expresión vertiéndola sobre la sabiduría popular que los ha amalgamado en el uso de sus costumbres :

"Has el bien y no mires a quién"

"Más sabe el diablo por viejo que por diablo"

"Una golondrina no hace verano"

"Más vale pájaro en mano que siento volando"

"Candil de la calle y oscuridad de su casa"

En diversos pasajes de sus obras Argüelles se nutre con las expresiones populares, como en la siguiente escena de *"Los amores criminales de los vampiros Morales"*:

Fulvia: "Lo del agua al agua"

Adelfa: "Y al César lo que es del César"

Fulvia: "Y al no haber gato no hay ratones"

Adelfa: "O todos coludos o todos rabones"

Fulvia: ¡Ay del que se atreva!

Adelfa: Más le valiera no haber nacido

Fulvia: "Y ojos que te vieron ir"

Adelfa: "Jamás te volverán a ver"

Fulvia: "Hay muertos que no hacen ruido"

Adelfa: "Y otros que se han de encoger"

(P. 146)

En ocasiones recurre a canciones y corridos populares como en *"Los prodigiosos"* en que se vale de la leyenda del *nahual*:

*Una nochi en el poblado
cuando estábamos soñando
se oyó de pronto un gritote
que a todos dejó temblando.*

*En casa de Domitila
en donde había pasado
aquella endina tragedia
que nos tiene acogotados...*
(P. 25)

En "*El tejedor de milagros*" los personajes cantan *La Rama* una expresión musical muy popular en el puerto de Veracruz:

(Todos se preparan, se forman en fila, Pascual empieza a rasguear la guitarra y los demás poco a poco, a cantar: "Naranjas y limas, limas y limones", el coro sube: "Naranjas y limas, limas y limones, más linda es la virgen...". Van saliendo conforme se alejan va disminuyendo el canto). (P. 149)

3.3.2 Los Dichos

El dicho es una frase pintoresca, graciosa pero no aparece en el la enseñanza moral o práctica:

"Ábranla que lleva bala"
"Al fin que para morir nacimos"
"A mi la calavera me pela los dientes"
"Buscarte ruido al chicharrón"
"Borracho, pero compracho"

3.3.3 El Color

El uso del color, que el mexicano aplica en sus expresiones, determina su condición social: un albañil no se expresará como un político, ni una doctora utilizará las palabras que emplea una verdulera. Estas expresiones coloridas y coloquiales, dan paso al uso de los apodosos y son de arraigo popular en cualquier ámbito social:

A un automovilista se le llama generalmente: chafirete, cafre del volante.

A una mujer que presta sus servicios domésticos en la casa, la denominan: gata.

Al bombero: tragahumo.

Al médico: matasanos.

Al flojo: baquetón, molón, conchudo, desobligado, bolsa.

El lenguaje carcelario al igual que en otras partes del mundo, emplea una serie de expresiones llamadas "caló" y el cual únicamente entienden los presos y también es una forma de color literario:

"Que milanesas"

"Vamos a darle el beso negro"

"Llegarle a la mostaza"

"Una cuera con hinchazón de luz"

3.3.4 El Albur

Un lenguaje más rico aún, aunque exclusivamente para mentes ágiles, es el albur: Es un diálogo entre dos personas que se enfrentan a un juego de palabras con referencias sexuales en doble sentido, quedando uno de ellos vencido por el ridículo. De acuerdo a lo que Roger Batra manifiesta:

"Cuando el mexicano se siente derrotado, sufre el complejo de inferioridad; entonces recurre al empleo de los albures para tratar de compensar su inferioridad y al tratar de conservar su virilidad, necesita chingar, sin ser chingado." (Batra, 46)

De ahí que el albur siempre estará referido al aspecto femenino y a ciertas características homosexuales que permite al mexicano utilizarlo como un mecanismo de autodefensa. Los albures denotan la satisfacción y el orgullo machista del que sabe manejar la mente con agilidad, determinando al vencedor como el chingón agresivo.

Juan Lomas, (1976:53-54), nos brinda el siguiente ejemplo de dos personas albureándose:

- | | |
|--|---|
| -¿Conoces el perro cojo de las nalgas negras? | -Ta' lloviendo y no es abril. |
| -No te canses, siéntate. | -Sacudo por no barrer. |
| -¿Te gusta el zumo de verdolaga? | -Zacoalco le dijo a Torres. |
| -Me torcí un pie. | -Eh, chocante. |
| -A flojo nadie me gana. | -Hazme una valona. |
| -Ah, viento el de México. | -Si tienes calentura, yo te la curo. |
| -¿Es cierto que afuera de tu casa hay un letrero que dice: "¿Fríó con gas?". | -Bonito tu saco amarillo. |
| -Dame las buenas noches | -¿Te gusta ver gotas y no mojarte? |
| -San Buto te favorezca. | -Rompo la amistad por menos. |
| -Puedes hacerme una chaqueta, aunque no seas sastre. | -Sóbame la mano que me la torcí ayer. |
| -Quítame el cebo por lo que te debo | -El pico de gallo es muy bueno. |
| -Con éstos terregales no se puede vivir. | -Eres un echador como no hay otro. |
| | -Agárrame la palabra ahora que estoy de buenas. |
| | -Mejor te cojo lo que tú sabes. |

En tal caso, el relajo permite al individuo, a través del lenguaje, apropiarse de la voluntad de su contrincante provocándole la burla sobre el orden y el valor.

Según nuestro recopilador de albures, (Lomas, 1976:60-61), existe otro tipo de albur, denominado: "No es lo mismo".

Veamos algunos ejemplos:

No es lo mismo : "Fríó con gas", que freír congas.

No es lo mismo: "Los puños de Enriqueta", que hazme una chaqueta.

No es lo mismo: "Ledesma quiere limones y nabos", que le des mamones al nabo.

No es lo mismo: "Voy a darle ahora que está chiquito", que voy a darle por el chiquito.

No es lo mismo: A la cocinera se le pegan los huevos en el traste", que pegarle a la cocinera los huevos en el traste.

No es lo mismo: "Consulado General de Chile", que un general con su chile de lado.

No es lo mismo: "Enterrar un ala de pájaro en la noche", que en la noche te entierro el pájaro.

No es lo mismo: "Tener un barco de buena envergadura", que tener una buena verga dura.

De esta manera, el mexicano alburero derrocha simpatía en su lengua viperina y no dudará en derramar su veneno sobre un contrincante ingenuo, haciéndolo quedar en ridículo ante los demás. Este escarnio, es una diversión cruel, pero también es una característica de la capacidad de defensa del mexicano al utilizar el lenguaje en diversas situaciones.

3.3.5 El Circunloquio

En el uso del circunloquio, se dan rodeos a las palabras sin llegar inmediatamente a lo directo del mensaje; el mexicano es un maestro en el uso de la palabra indirecta. Posee la cualidad de imprimir al lenguaje el suficiente ingenio transformándola en sorpresa verbal. Por ejemplo, cuando tiene la urgencia de hacer una necesidad fisiológica, manifestará a su interlocutor:

"Orinita vengo"

"Voy a mi arbolito"

"Voy a donde el rey va solo"



El tono cantadito, al utilizar el lenguaje, lo resuelve irremediamente con expresiones lentas, melosas, recalcadas y cuya entonación y pronunciación resultan emotivas, cálidas, que a veces saltan de la humildad a la maledicencia, envueltos en giros verbales que producen desconcierto. El más claro ejemplo de éste tipo de expresiones lo supo trascender el cómico Cantinflas que externa el lenguaje de los desprotegidos socialmente; pero que detrás de ello se oculta el reflejo del mexicano que manifiesta su ser y no ser, entre una caterva de responsabilidad y de evasión al mismo tiempo. Como dice Carlos Monsiváis:

"Cantinflas aporta la integración de un idioma no muy seguro de sus significados, de una dicción y un ritmo verbal extraordinarios y de un movimiento corporal que dice irreverencia, desparpajo, incredulidad ante las jerarquías sociales, asombro porque le piden que entienda lo que no es de su incumbencia" (Monsiváis, "La Jornada", 1997:2)

Sirva el siguiente ejemplo de la manera en que Cantinflas utiliza el circunloquio en su película, *"Ahí esta el detalle"*, en transcripción de Miguel Covarrubias:

¡Pos ahí esta el detalle! Que trais joven- resulta que de momento dice que cada cosa quién sabe entonces... porque eso si ni modo y hay donde ves, la emancipación propia del mismo pero luego, cada quien ve las cosas según el... mire baboso peludo... ¡Aguántese! Total – pero no, porque eso si ni modo. Ora que tú no te das cuenta, pero tenemos hartas vacilaciones, l' otro día me agarró uno en el teléfono, mira como serás... porque total cuando se encuentra uno luchando por la unificación proletaria que necesidad había d' eso, porque tú y yo, pues no, pero lo que tú, total...
(Covarrubias, "La Jornada", 1997:2)

El albur y el circunloquio, crean una picardía en el mexicano proletario ante la clase dominante. El pueblo la utiliza para burlarse de la pedantería de los poderosos, enriqueciendo las expresiones propias de su cultura.

La picardía en los diálogos de diversas revistas teatrales populares y carperas fueron un estilo acertado que sirvió para hacer crítica social y de fuerte impacto en la cultura popular de los años cuarenta como afirma Ali Chumacero:

"El pueblo emplea otras jergonzas que disfrutan de mayor espacio de acción entre los demás estratos sociales. La carapa teatral en las ciudades y el cine han ayudado a popularizar palabras o frases de sentido equivoco u oculto, que antes eran privilegio de la delincuencia. (A. Jiménez: 225)

3.3.6 Las Expresiones en Diminutivo

Con una agudeza que campea a su favor, el mexicano se dirige a su interlocutor en diminutivo porque es una manera de suavizar, relativamente, el trato social y lo aplica en los momentos en que una situación es de impacto sentimental:

"Eres re bonita"

"Te veo en la nohecita"

"Ya salió el solecito"

"Espérame un ratito"

"Oríita vengo"

"Lueguito"

"Que tanto es tantito"

3.3.7 La formalidad en el lenguaje y el uso de signos gestuales

El mexicano al verse desposeído de sus raíces culturales y al enfrentarse al sistema establecido, se manifiesta camaleónicamente y emplea la formalidad en el lenguaje, haciéndose pasar como educado y decente.

Según Moreno Villa (1976:16) , en la formalidad del lenguaje, el mexicano niega con cortesía y galanura:

"Evítame la molestia de decirte que no",

Matiza lo áspero con el tono que imprime a la frase, intercambiando adverbios mitigantes:

"Estoy medio enfermo".

"Fulano es medio ladrón".

En el encabezamiento de las cartas, media la cortesía formularia española-mexicana:

"Estimado y fino amigo".

Las palabras las formaliza, transformándolas en mentira, enmascaramiento y demagogia, de esta manera se protege de sus emociones reales y evita el riesgo del compromiso, actuando con cautela. Este tipo de formalidades habitualmente se emplean en las relaciones de altos y medios mandos burocráticos, a su vez, los súbditos se valen del mismo lenguaje para sobrellevar las relaciones de dependencia en que establece un juego de desconfianza:

*"El lenguaje formal y oscuro probablemente sea el arma principal de auto-defensa del mexicano, sobre todo en la política en donde existe un lenguaje disfrazado de porvenir y cae en la desilusión de la confianza".
(Riding, 1978:22)*

También ha formulado una serie de signos gestuales que resultan suficientes para comunicarse por medio de ciertos ademanes con las manos. Moreno Villa, (1976:76-78), ha descubierto que el mexicano emplea gestos con las manos para determinar algunas similitudes comunes entre las personas y las cosas. Por ejemplo:

Si quiere dar a entender que algún objeto vale cierta cantidad de dinero, lo indica con los dedos índice y pulgar, marcando la redondez de la moneda.



Cuando pide que se le aguarde por un momento o desea la medición del tiempo o de alguna cosa, estira paralelamente los dedos índice y pulgar dejando un pequeños espacio entre ellos.



Si agradece un favor, simplemente levanta la mano abierta con los dedos unidos, a la altura de los ojos, mientras el dorso de la mano va hacia adelante.



Para señalar la altura de los seres humanos, apiña los dedos, sobresaliendo, unidos, el pulgar y el índice hacia arriba.



Para señalar la altura de los animales, muestra la palma de las manos con lo dedos unidos, girándola de manera vertical como si cortara o frenara el espacio con la mano.



Para señalar la altura de las cosas, usará la palma de la mano unida con los dedos hacia abajo, como si frenara la gravitación del espacio.



Además, existe el insulto con ademanes y por lo regular se utiliza en situaciones en donde no es necesario explicarse por palabras, sino que el mensaje va implícito con el ademán. Los siguientes signos agresivos, utilizados por el mexicano, los dejamos sin ilustraciones para que el amable lector, con su mente en blanco, saque sus propias conclusiones:

Pereza: Se hace el gesto con el hueso de la mano como si se sopesara un huevo gigantesco. Perezoso.

Mentada: El brazo, con el puño cerrado, se mueve de adelante hacia atrás vigorosamente. *Mentada de madre.*

La higa: Se pasa el dedo gordo entre el índice y el medio. Significa: "Toma".

De burla: Se mueve la mano derecha de arriba hacia abajo como si se tocara una guitarra.

Los cuernos: Con el puño derecho cerrado y levantando el dedo meñique y el índice. Al engañado.

La mano caída: Para burlarse de los homosexuales. Se deja caer la mano con la palma hacia arriba, ejecutándolo con delicadeza y elegancia.

Codo: El codo derecho se golpea con la mano izquierda. Es un insulto a las personas ahorrativas.

Arañar: Se araña al vacío con los dedos. Acusa a alguien de ladrón.

Reto: Con la mano cerrada frente al sexo, haciendo una masturbación imaginaria. Indica que se es superior a cualquiera.

3.3.8 Las Calaveras Literarias

Las calaveras literarias son un género literario característico en México que sirve para realizar una especie de juicio popular a los políticos, los artistas, los deportistas y otros personajes populares, con un contenido irónico y crítico, escrito a manera de epitafio. La voz popular mata en vida al personaje de quien se mofa.

Ejemplos:

CALAVERA A LOS POLÍTICOS
*Estos nuevos ricos,
 antes moraban en un tapanco
 y ora levantan palacios
 en Chapultepec-Polanco.
 La muerte los sorprendió
 royéndole los huesitos
 indignada los cargó
 al infierno, por malditos.*

CALAVERA A CANTINFLAS
*Ya el infierno está sereno
 todo es risa, ya no hay muina
 y el diablo se ha vuelto bueno.
 Ya llegó Mario Moreno
 ¡con todo y su gabardina!*

Debido a que nuestro estudio se refiere al tema de la muerte, nos ocuparemos de algunos aspectos, en donde se manifiesta, literariamente, el lenguaje que utiliza el mexicano ingenioso para denominar a la muerte; según nos refiere Linares Arturo, (1976:148):

<i>La canica</i>	<i>La pepenadora</i>	<i>La amada</i>	<i>La cierta</i>
<i>La copetona</i>	<i>La pálida</i>	<i>inmóvil</i>	<i>La tía Quiteria</i>
<i>La catrina</i>	<i>La chirifusca</i>	<i>La hora de la</i>	<i>La blanca</i>
<i>La mocha</i>	<i>La chica hilaria</i>	<i>verdad</i>	<i>La polveada</i>
<i>La pelona</i>	<i>La jijuria</i>	<i>La parca cruel</i>	<i>La triste</i>
<i>La dientona</i>	<i>La tiznada</i>	<i>La dama de la</i>	<i>La patrona</i>
<i>La flaca</i>	<i>La tía de las</i>	<i>guadaña</i>	<i>La chicharrona</i>
<i>La descamada</i>	<i>muchachas</i>	<i>La regadora</i>	<i>La raya</i>
<i>La tembeleque</i>	<i>La Madre</i>	<i>La igualadora</i>	<i>La patas de</i>
<i>La tilica</i>	<i>Matiana</i>	<i>La apestosa</i>	<i>catre</i>
<i>La pachona</i>	<i>La guera</i>	<i>La chicharra</i>	<i>La tostada en</i>
<i>La afanadora</i>	<i>La novia fiel</i>	<i>La impía</i>	<i>persona</i>

Armando Jiménez ha recopilado en sus libros de "La picardía mexicana", (Jiménez,1978:161) otras acepciones hacia la muerte. Cuando alguien fallece, es común emplear estas expresiones:

Entregar el equipo

Alzar los tenis

Petatearse

Estirar la pata

Pelarse de gallo o de casquete

Se lo fildeó la pelona

Se lo cargó gestas

Se lo cargó patas de cabra



Se lo jaló la candinga

Se lo cargó la huesuda

Doblar el pico

Enfriarse

Colgar el teléfono

Entregar la zalea

Acompañar a la flaca

Exhalar el postrer suspiro



Si alguien se suicida, se emplean determinados sinónimos:

Desempadronarse

Auto recetarse su pildora de plomo

Despejar el campo

Retirarse a navegar

Darse de baja

Quitarse de enfrente



Si se trata de asesinar, se utilizan las expresiones siguientes:

Cadaverizar

Dar su agüita o su estate quieto

Apergollar

Bajar la guardia

Echar al plato

Poner a apestar a alguien

Dar sonaja

Dar chicharrón

Dar mastuerzo

Dar matarili

Dar cran

Poner en actitud de firmes pá

todita la eternidad

También existe un "catálogo de palabras" equivalentes al término morir.

(Jiménez, 1978:224-5)

Petatearse

Difuntesearse

Hacerle el mamerto pá siempre

Bajar a abonar el pasto

Quedarse con la vista cuata

Sacar con el ombligo pá arriba

Pelarse de casquete

Ver crecer los rábanos por abajo

Pepenarse o fildearse

Llevarse Dios pá su rancho

Devolver o entregar la tarjeta de circulación

Dar el chingadazo estirar las de galopar o las de batir lodo

Desencoger o estirar la pata

Afiliarse a la mortal cofradía

Anclar en el panteón

Cambiarse a la ciudad de los calvos

Hacerse calaca

Pelarse al país de los rapados

Salir en el periódico con su marquito negro

Entregar la zalea al divino Curtidor

Roncar con la catrina

Transmutarse en heces

Esta navegando en yate de cuatro velas

Volverse caca o mierda

Irse a la chingada

Quedarse quieto o firmes



Se encuentran otras variadas expresiones para los difuntos.

(Lomas, 1976:113):

Se lo llevó la tristeza

Se lo llevó la trampa

Se lo llevó la tostada

Se lo llevó la Mandinga

Se lo llevó Gayosso

Se lo llevó el furgón

Se fue a dar un recado a San Pedro

Se fue a casa de irás y te quedarás

Se fue a tocar el arpa con los angelitos

Se fue al otro barrio

Se fue al Valle de las calacas

De este modo, el mexicano ostenta en esta destreza verbal su idiosincrasia y conserva sus raíces culturales, enfrentando con picardía e ingenio su propio mundo. No tendría un valor esencial en su forma de Ser, sin el "importamadrismo", o cuando deje de ser un "jijo de la chingada"; ni cuando niegue que jamás se "raja" y se anule como empedernido Don Juan en donde evite cantarle a la luna sus amores mal correspondidos, solazándose en sus actitudes melodramáticas.

El mexicano siempre estará vivo y cuando esté muerto, seguirá viviendo con la premisa que él mismo se ha inventado: "A mí, la calavera me pela los dientes".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Hugo Argüelles en la plenitud de su creación dramática.

CAPÍTULO IV

LA IDIOSINCRASIA DEL MEXICANO EN *LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO* DE HUGO ARGÜELLES.

4.1 La obra y su estreno

Para Hugo Argüelles, su obra teatral, *Los cuervos están de luto*¹, significó el inicio de su consagración como dramaturgo profesional sobre los escenarios mexicanos. De ahí en adelante, con más de una treintena de obras estrenadas, consolidaría la validez de su presencia dramática consiguiendo rotundos triunfos artísticos; con el tratamiento de un tono propio, muy mexicano: el humor negro.

Rafael Solana, en su libro "*Noches de estreno*", reseñaba con beneplácito, aquella memorable noche del estreno de esta obra, al mismo tiempo que daba la bienvenida, al novel dramaturgo en los escenarios mexicanos:

" Obra tan admirable y magnífica, que viene a poner a Hugo Argüelles, de golpe y porrazo, en la primera fila de los comediógrafos en castellano. . ." (Solana, 1963:211)

Según declara el mismo periodista, *Los cuervos están de luto*, originalmente se llamaba *Velorio en turno*, después, el dramaturgo la denominó *Los nopos* y luego, *Los zopilotes*, decidiéndose finalmente por el título actual con el que se ha popularizado en el medio teatral mexicano.

De acuerdo con los estudiosos del teatro mexicano, Argüelles nos muestra en esta obra, una constante muy propia e identificable en la conducta del mexicano: sus fluctuaciones existenciales entre erotismo y tanatismo; el juego entre la vida y la muerte de manera festiva. De ahí que *Los cuervos están de luto*, sea considerado como uno de los textos imprescindibles de nuestro teatro y se haya escenificado miles de veces, tanto en los escenarios más modestos; como en los foros más importantes del país y del extranjero:

¹ Estrenada en el Teatro Jorge Negrete, el 22 de abril de 1960, bajo la dirección de Virgilio Mañiel.

"En Sogem se dejó llevar la cuenta de sus representaciones cuando en sus varias temporadas pasó de las 10,000. El público enloqueció y la crítica descubrió su talento". (De la Lama, 2001 :238)

4.1.2 ¿Los cuervos pueden inspirar una obra?

Un dramaturgo; de acuerdo a su imaginación creadora elige determinado material dramático en donde puede manifestar sus ideas objetivándolas o subjetivándolas según el tratamiento que le interese exponer; en el caso de Argüelles, cuando se propuso a escribir una obra como la que ocupa nuestro análisis, recurrió metafóricamente a los cuervos como elemento dramático logrando hacer una analogía entre la actitud instintiva de estas aves con la conducta de los seres humanos. El dramaturgo considera que:

No se trata de una actitud zoológica, zoomórfica o zooflica. Lo que ocurre es que me llama mucho la atención todo lo que la conducta del ser humano revela en lo que tiene de animal...Es una manera de 10 que puede llegar a ser, como misterio, el instinto". (Hernández, 2003.25)

Los cuervos, tradicionalmente han sido considerados como depredadores, aunque en diversas culturas ancestrales de la humanidad, el cuervo fue, simbólicamente, un animal lleno de heroísmo, según nos describe un Diccionario de Símbolos:

En los países orientales de China y Japón, es un símbolo de gratitud filial, y un pájaro solar.

El cuervo es un símbolo de perspicacia. En el Génesis 8, 7, es el ave quien se encarga de verificar si la tierra comienza, tras el diluvio.

En Grecia, el cuervo estaba consagrado a Apolo. Al parecer conjuraba la mala suerte.

En las leyendas célticas, el cuervo desempeña un papel profético. Los galos lo consideraban como un animal sagrado.

En la mitología escandinava, los cuervos posados sobre el asiento de Odin, representaba el principio de la creación.

Entre los indios Tlingit (Costa Noroeste del Pacífico), es una figura divina que también representa dinamismo y es el organizador del mundo.

En América del Norte, es el ser supremo celeste que se fusiona con la personificación mítica del trueno y del viento. Entre los Mayas, (Popol-Vuh), es el mensajero del Dios del trueno y del rayo.

En el Congo ☞ África lo consideraban como un pájaro que previene a los hombres del peligro que los amenazan.

Según Seutonio, el cuervo es un símbolo de la soledad y está ligado a la clarividencia. (Diccionario de símbolos. 198:1988)

Con este listado, podemos deducir que el cuervo fue una ave magnánima, aunque en nuestros días, prevalece como un pájaro tenebroso que anuncia desgracia y desolación sobre las cosechas, pues el cuervo es una ave de mal agüero. De ahí que, cuando el refrán popular nos advierte: "Cria cuervos y te sacarán los ojos", es por que estas aves están referidas a la avaricia y la astucia, comparables al comportamiento humano. Argüelles, refleja con aguda visión crítica, las actitudes instintivas del mexicano y dá inicio con esta obra, al tratamiento de sus temas, con una extensa serie de títulos a sus textos dramáticos donde alude la conducta del ser humano análogos a diversos animales.

El título de la obra *Los cuervos están de luto*, encierra una metáfora precisa, pues el plumaje de color negro de estas aves, pareciera que están, implícitamente de luto y en el desarrollo de la obra, el comportamiento de sus personajes, encierran misterio, oscuridad y crueldad. Nuestro dramaturgo, retorna a la esencia del uso y las costumbres populares, en un ámbito rural y nos ofrece una obra llena de colorido nacional donde los mexicanos nos contemplamos; descubriéndonos con asombro y desconcierto, por nuestra particular manera de ser.

Los cuervos están de luto, gira en torno a la muerte, en una presencia macabra y simbólica; con un tratamiento de realismo-costumbrista, en donde el humor negro, que corresponde al universo del mexicano, se vuelve relajo y jolgorio; característica propia de su identidad nacional. Por esta razón, Usigli dijo:

"El humor negro estaba ahí, nos pertenecía a todos, pero entonces vino Hugo Argüelles y lo esencializó para el beneficio del teatro mexicano, dándole un rotundo perfil de identidad. (Monge, 1977:603)

La obra está inspirada en dos situaciones literarias, que corresponden al género épico: *Un Hijo* y *El duelo*, que el autor acredita a Guy de Maupassant y a Ramón Rubín, respectivamente, adaptándolas para escribir un ejercicio de composición dramática en una clase de Emilio Carballido, a quien por cierto, está dedicada la obra.

De acuerdo con Espinosa, S. Manuel:

"Del cuento de Maupassant lo que más sobresale en Los cuervos están de luto, es el tema del hijo que ignora quien es su verdadero padre. Del otro cuento saca la idea de dolientes pobres para llenar de gente el velorio de Don Lacho". (1977:199)

Argüelles también se inspiró en el caso real de una mujer conocida que se atrevió, antes que su suegro muriera, a adelantarle su velorio.

Éste es el origen literario de *Los cuervos están de luto* en donde Argüelles plasma todos sus conocimientos y observaciones acerca de la vida y las costumbres del pueblo mexicano, traduciéndolos en un certero lenguaje dramático.

4.1.3 Sinopsis de la obra

La obra se desarrolla de la siguiente manera:

Primer Acto: En Orizaba, Veracruz, la noche de un domingo de octubre y al siguiente día en casa de don Lacho, viejo moribundo que agoniza en vida y Piedad, su nuera; ayudado por Gelasio, su marido y primogénito de don Lacho, desea adelantar el funeral para quedarse con la herencia del viejo. Gelasio, ha conseguido el acta de defunción con el médico del pueblo y de paso, avisó a los vecinos que su padre ha muerto.

El cura del pueblo está al pendiente del desenlace fatal del moribundo y le ha traído los Santos Oleos.

Mateo, el segundo hijo de Don Lacho, al enterarse de la fatal noticia, llega con Mariana, su mujer y su pequeño hijo en brazos. A Mateo le desagrada el plan

macabro de Piedad -velar a su padre que aún no ha muerto- pero su indignación se le pasa pronto por el interés de la herencia.

Enrique, el tercer hijo de Don Lacho, da muestras de un sincero cariño filial hacia su padre, preocupándose de que cuando éste fallezca su entierro sea de óptima manera y sin darle importancia a la herencia. Don Lacho, antes de morir llama a sus tres hijos a su cuarto para confesarles un secreto: uno de ellos, sin especificar quién, es hijo bastardo, producto del desliz de su mujer y por lo tanto, ése no tendrá derecho a compartir la herencia con los otros dos hermanos.

Segundo Acto: Las nueras, interesadas por la herencia obligan a sus maridos a indagar quién de los tres hermanos es el hijo ilegítimo. Los vecinos llegan a acompañar el duelo. Mariana, deseando enemistar a Piedad con los vecinos, les revela que don Lacho aún no ha muerto y por lo tanto, velarán un vivo. Los vecinos se indignan ante la noticia; pero Piedad los persuade, argumentando que era necesario adelantar el funeral de su suegro ya que, por atenderlo, han descuidado las cosechas y sus animales. Les ofrece caldo de pollo y café. Los vecinos aceptan la comida y después de calmar su apetito se retiran ofendidos. La tensión de la obra crece cuando cada pareja, por su lado, conjetura contra el hijo bastardo. Don Lacho muere.

Tercer Acto: El Cura recrimina la actitud codiciosa y mezquina que manifiestan ambos matrimonios, entregándoles una carta donde se aclara que Enrique es el hijo ilegítimo. Ambos matrimonios se reparten la herencia. Piedad se encarga de hacerle saber a Enrique que él es el hijo bastardo. Enrique, impotente ante el malévolo proceder de sus familiares, les reprocha su comportamiento y al enterarse que los vecinos ya no acudirán al duelo, contrata a un grupo de campesinos desarrapados quienes se encargarán de celebrar el velorio y el entierro con algarabía inusitada. Finalmente, Enrique abandona la casa de sus familiares; yéndose a la ciudad en donde emprenderá, libremente, sus propósitos de trabajar y de estudiar.

La obra, de corte aristotélico, expone, desarrolla y concluye una historia dramática. Es una comedia de situaciones, en donde el dramaturgo desarrolla su interés por la comedia de caracteres, en que destacan Piedad, (personaje protagónico), y Enrique, (personaje antagónico), y critica aun determinado núcleo social con sarcasmo utilizando el humor negro. Piedad quedará en ridículo con todo y sus chantajes al ver que Enrique decide alejarse de la familia; ya que la comedia, según señala Luisa Josefina Hernández, (1977:7), tiene las siguientes características:

- a) Es un género crítico de la vida en común o de la sociedad.
- b) Cuyos personajes presentan vicios.
- c) En que el vicioso es castigado con el ridículo y no con el dolor físico (declaración de Lessing)
- d) y un género realista con situaciones moralizantes.

4.1.4 Nivel interno y nivel superficial de la obra

La obra dramática tiene dos niveles de significación: el nivel interno y el nivel superficial. Para encontrar el nivel interno de la obra, las fuerzas que mueven la acción dramática, aplicamos el modelo actancial propuesto por Anne Ubersfeld.

Recordemos que en este esquema:

El Destinador (D1), motiva la acción del sujeto.

El Destinatario (D2), tiene la función de receptor o detentador de la acción del sujeto.

El Ayudante (Ay) Auxilia al Sujeto a la obtención del Objeto.

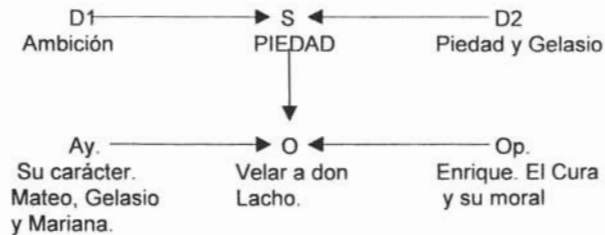
El Oponente (Op) se opone al deseo del sujeto en relación al Objeto.

Y según Román Calvo (2001:47):

Cuando el sujeto desea conseguir el objeto y los demás elementos intervienen surge el conflicto del sujeto para conseguir su deseo y de esta manera se desarrolla la historia dramática.

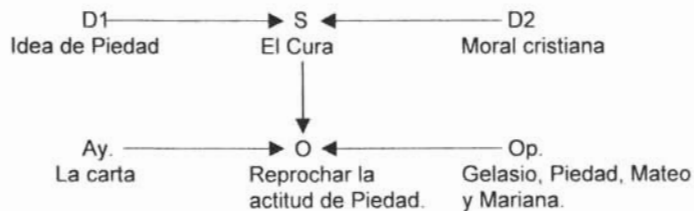
En Los cuervos están de luto, encontramos tres modelos paralelos:

1).-



Piedad, impulsada por la ambición desea velar a don Lacho para beneficio de ella y de Gelasio, ayudado por su ambición y por la codicia de sus familiares. Enrique y el Cura se oponen a este desacato.

2).-



El Cura, representante de la moral cristiana les reprocha a Piedad y sus parientes, su ambición mostrándoles una carta de don Lacho donde revela que Enrique es el hijo bastardo.

3).-



El deseo de conocer quién es el hijo bastardo de la familia.

4.1.5 Acotaciones de escenografía

En el nivel superficial nos hallamos con:

- 1).- Acotaciones de escenografía
- 2).- Personajes
- 3).- Diálogos y situaciones

Cuya observación nos dan los aspectos de la idiosincrasia del mexicano que es necesario contemplar y distribuir de la siguiente manera:

a).- De Escenografía

El dramaturgo establece, en la primera acotación, la escenografía de una casa provinciana, que a pesar del mestizaje y del urbanismo, conserva su aspecto rural. Esta escenografía exalta la cultura y el amor que el mexicano tiene por las flores y las aves, remitiéndonos a los poemas de Nezahualcoyotl, así como la tradición que los indígenas usaban en sus atavíos, en sus penachos y escudos llenos de plumas multicolores:

(En la pequeña porción que corresponde al patio; están colocadas algunas macetas y macetones, unas sobre el piso, otras sobre una especie de huacales que se utilizan como jardineras. Los macetones están hechos de lozas, platos rotos y vidrios. En ellos como en las macetas, hay plantas con flores. Colgado de un alambre, hay una jaula con ceniztli. Hay otras jaulas al fondo) [P.97]

El interior de la casa es el de un decorado provinciano que resulta atractivo y tradicional, construido, antaño, con el sudor y los sueños de manos campesinas:

(En la sala, las paredes están pintadas de azul, ya manera de guardapolvo, hay una franja al temple, de color café rojizo, que ocupa la tercera parte inferior. Está descascaradas y por varias partes se asoman los ladrillos) [P.97]

Una casa sencilla y acogedora que refleja la cotidianidad de la vida pueblerina:

(En segundo término derecha, una cómoda de madera blanca, barnizada Encima de ella un florero de cristal, con flores de zempuasuchill, un tapete hecho a mano y encima de él un botellón de barro) [P.97]

4.1.6 Personajes, diálogos y situaciones

El machismo y el matriarcado.

En la idiosincrasia del mexicano su actitud machista se transforma en tiranía avasallante y con ello obtiene un falso poder. La lucha por el poder, psicológicamente o socialmente es un arma que utiliza para ostentar de lo que carece: la seguridad en sí mismo. En el hombre se convierte en machismo con todas sus agravantes y en la mujer, la práctica del matriarcado por medio de la simulación o de la abnegación; enfrentan un choque de fuerzas donde saldrá ganando el más fuerte. Para el macho:

"Una manera de defenderse del propio dolor y crítica de los demás es adelantándose y zahiriéndose se si antes de ser atacado por el otro"
(Ramírez:69)

En la obra nos encontramos con algunos ejemplos de actitudes machitas y matriarcales:

Mateo, que estalla violentamente ante cualquier situación, sin dejar de ser condescendiente con Mariana, su mujer.

Gelasio: (Triste) Mamá murió al nacer él.

Mariana: Pues es que también andaría por los cuarenta y luego con "eso". Si yo nomás me acuerdo las que pasé cuando nació mi...

Mateo: (Dándole un bofetón terrible) ¡Te dije que te callaras!
(Mariana se talla la mejilla. Piedad la ve con burla y ríe) [P.154]

Para Mateo, sus reacciones violentas la dan resultado y las utiliza como arma principal, traducidas en un complejo de machismo y de inseguridad; pues:

"El machismo del mexicano no es en el fondo sino la inseguridad de la propia masculinidad; el barroquismo de la virilidad" (Ramírez:62)

Mateo: (Tratando de contenerse) ¡Por favor, Mariana, no Empecemos a "trasquiversar" las cosas! (Gritando)
¡Estoy hablando de mi padre!

Mariana: (Gritando) ¡No grites que despiertas al niño!

Mateo: (Más alto) ¡No me levantes la voz! (Pausa) ¿Puedo pasar a ver a mi padre?

Piedad: (Indiferente) Si quieres...

Mariana: *(Alarmada)* ¡Espérate, Mateo! *(Mateo deteniéndose)* No...es que yo decía...Debes tener cuidado. A lo mejor lo de tu padre es algo contagioso y... piensa en el niño.
 Mateo: *(Furioso)* ¡El niño! ¡Guárdatelo en las nahuas! ¡No lo tocaré! [P. 106]

Piedad, se muestra explosiva y "seria", seca y calculadora:

Piedad: ¿y las ventajas no cuentan? Piensa también en ellas.
Al fin que a más tardar, tu padre se morirá hoy. Ya ves que ni puede respirar. Todo el tiempo con el ruido ese en la garganta. Y si se muere -como espero en Dios- esta noche, ya mañana lunes podremos ir al solar. ¡Todo esta descuidada por culpa de su maldita agonía que no termina nunca. [P. 99]

Mariana es más flexible con su esposo, y con diplomacia lo manipula pero tiene la dureza en sus imposiciones femeninas:

Mariana: ¿Habrá algún documento en donde se aclare lo del hijo que no es hijo?
 Mateo: Quien sabe. No me late bien esto.
 Mariana: Pues entonces, antes que sea tarde, aprovecha. Otra vez estamos solos. ¡Anda entra al cuarto y pregúntale a tu padre.
 Mateo: Pero si es que casi ni oye.
 Mariana: ¿Tienes miedo? [P. 140]

Si tradicionalmente la familia mexicana se destaca por la unión de convivencia y de beneficios comunitarios, que giran en un eje tribal, los integrantes de esta familia viven en una catástrofe: están desunidos. Es más fuerte el interés y la ambición por repartirse la herencia de don Lacho, sin importarles la armonía familiar que bien podrían disfrutar en el porvenir.

El carácter agrio y duro de Piedad se impone sobre los demás miembros de la familia, quienes viven en el conformismo y la mediocridad abyecta, pensando, que al obtener la herencia mejorarán sus vidas y obtendrán poder económico. Piedad ejerce el poder de mando; su fuerte carácter, seco y reacio, crea una tensión agresiva.

Argüelles, considera que es dentro del seno familiar, donde surgen las disputas por el poder:

"De los parientes y el sol entre más lejos, mejor...La familia, ya lo dijo Freud, es el principal núcleo de neurosis, por tanto tiende a que sus miembros se devoren entre sí. La familia opera como catalizador para probar cuál es el fuerte y cuál es el débil. El fuerte siempre se va del núcleo y el débil se queda a ser devorado, se inmola" (De Mauleón, 1994:164)

La desunión familiar esta determinada por la neurosis de Piedad; Las mujeres, (Piedad y Mariana), mandan sobre sus maridos, (Gelasio y Mateo), quienes se conforman con obedecer y vivir bajo la dependencia femenina. Enrique será el único personaje, diferente a sus hermanos, quien manifiesta respeto y amor hacia su padre y se opone al criterio de Piedad.

Si el personaje de comedia, es un personaje con vicios, Piedad recurre al chantaje, como arma principal, para someter a sus familiares y lograr sus propósitos:

GELASIO: Tenemos que atenderlo... El nos necesita. Tenemos que cuidarlo.

PIEDAD: ¿ y qué hemos hecho? ¿Qué he hecho yo? ¡Dios mío! Noches y noches, desde que cayó enfermo, quedándome aquí, dándole su comida preparada por mí. Cambiar la ropa de su cama, lavar sus cochinas. [P.100]

Piedad, como mujer castrante, -nos remite al símbolo prehispánico de la Coatlicue- ella cobija, protege y devora a su marido, debajo de su falda de serpientes a su marido. Es un matriarcado que arrastra y contamina a todos con represión y autoritarismo; sin importar la opinión de los demás integrantes de la familia:

PIEDAD: ¡Ningún misterio! Lo que sucede es que el viejo... tu padre, don Lacho, ya lleva agonizando dos días; y Gelasio y yo, llevamos dos meses cuidándolo. En ese tiempo hemos tenido que descuidar el solar...y ya no se puede mas. Mañana es lunes, o sea: día que se trabaja. [P. 104]

Piedad manifiesta una profunda frustración al carecer de un hijo propio que pudiera realizarla como mujer plena y satisfecha:

PIEDAD: Si hasta he tenido que cambiarlo como si fuera un niño. ¡No he cambiado todavía al hijo que quisiera tener, y ya me he ensuciado las manos con las porquerías del viejo! [P.100]

La imposibilidad maternal en Piedad, denota la irrefrenable furia hacia la vida y sobre quienes la rodean. Piedad, sin embargo, a pesar de su amargura manifiesta ciertos rasgos de ternura con instinto maternal, hacia su sobrino, el pequeño hijo de Mariana:

MARIANA: ¡Mira que bonito se ve durmiendo! (Va a tapar al niño)

*PIEDAD: (Quitándole bruscamente la mano con que iba a tapar al niño)
¡Lo tapo yo! [P. 109]*

Por su parte, Gelasio también adopta una actitud paternal y cariñosa hacia su sobrino, deseando algún día en convertirse en padre de familia. Aunque esto solamente es una lejana pretensión:

(Gelasio se acerca al niño dormido. Lo ve. En su rostro aparece una sonrisa y después una expresión de ternura. Está en ello, casi dispuesto a hacerle una caricia, cuando se abre la puerta y sale Mateo)

MATEO : Pues ya era tiempo que se preocuparan por tener hijos.

GELASIO: Ganas no nos faltan, no creas... [P.112]

La maternidad implica juventud y alegría, elementos de los que Piedad carece y que contrastan con el carácter de su suegra cuando nació Enrique:

GELASIO: Con casi cuarenta, una mujer puede tener hijos todavía. Ya ves mamá, que a esa edad tuvo a Enrique.

MA TEO: Pero mamá era alegre y Piedad es amarga.

*GELASIO : Si es cierto. Mamá siempre estaba riendo o cantando.
[P.113]*

Mariana, a diferencia de Piedad, es una mujer joven, alegre, sofisticada en su mundo rural. Gusta de vestirse a la moda y tiene presunciones de elegancia femenina. Se siente plenamente realizada como madre de familia y se derrochando seguridad:

PIEDAD: (A Mariana) ¡Déjame que te abrace! (Viéndola) ¡Qué bien estás! Hasta has crecido desde que vives en Sumidero.

MARIANA: No soy yo, son mis tacones. (Orgullosa) ¿ Te gustan?

PIEDAD: No.

MARIANA: A mi tampoco, no puedo caminar con ellos, pero me hacen bonita figura, ¿ verdad? Ni parece que soy madre.

PIEDAD: Nunca tendrás el tipo. [P. 103]

Aunque en la obra no conocemos físicamente a don Lacho, ni a su mujer, podemos darnos una idea de cómo fueron en sus años mozos cuando los demás personajes se refieren a ellos y por medio de una fotografía color sepia que cuelga en una pared de la habitación, como lo mandan las tradiciones familiares:

*(El hombre, maduro, con bigotes a lo "Zapata". Ella dulce y gorda, aún joven)
[P. 97]*

Don Lacho es el prototipo del hombre de campo: recio de carácter, tradicionalista, autoritario y cerrado a las ideas progresistas. De acuerdo con Octavio Paz, según la referencia que hace del macho:

"Es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía" (Paz: 166)

A don Lacho le preocupa cuidar sus propiedades y defenderlas ante cualquier circunstancia:

PIEDAD: Se subía al techo a tirarle de piedrazos a los chamacos porque según él, se metían al traspatio para robarse las guayabas y las granadas.

MARIANA : Si, de plano, que siempre fue re egoísta. p. 109

Don Lacho es calculador y usurero: a la madre de Piedad, le cobro caro sus intereses cuando le hizo cierto préstamo económico:

PIEDAD: ¡Viejo mondrigo! ¡Y luego tan exigente pa' cobrar! A mi pobre madre -que Dios tenga en su gloria- le hizo ver su suerte. Como a veces le pedía unos dineritos prestados, se los cobraba con un interés re subido. Y eso sí, apenas se llegaba el vencimiento de la letra, ahí estaba ya cobrando pero sí al segundo. (Truena los dedos) Nomás me acuerdo de aquel ropero que se llevo de mi casa y que valía veinte veces más de lo que mi mamita le debía. "

MARIANA: ¡Es un viejo de lo peor! Yo ya no me aguanto el coraje que le tengo acumulado ende hace años al muy pérpero. [P. 109-110]

Para don Lacho, las cosas deberían hacerse bien y si no se respetaba su consentimiento, esto le ofuscaba. Se opuso al casamiento de su hijo Mateo con Mariana:

ENRIQUE: Acuérdate como se puso papá con él, desde que se hizo novio de Mariana...

Ya ves que le dejó de hablar y luego lo mandó para Sumidero...

Como si no fuera hijo suyo. ..y luego ya viste que los maldijo a los dos, cuando se fueron

juntos... Ya ves que a papá le gustaban las cosas bien hechas. [P. 148]

Mariana tiene un pasado sospechoso: en el pueblo se comentaba que en alguna ocasión había abortado, por este motivo don Lacho no la acepta como su nuera, y aunque Piedad le pide a Mariana que confidencialmente le diga la verdad, acerca de este asunto, Mariana se muestra renuente:

MARIANA: ¡Ningún cuéntame que no hay nada que contar. Eso lo inventaron las malas lenguas de las viejas cuzcas. Yo solo me entregué a Matero y eso, porque vi, que si lo quería, no podía tenerlo de otro modo. Ya vez que hasta por eso tuvimos que irnos a Sumidero. [P. 110]

Muy a su pesar, su hijo Mateo se casó con Mariana.

4.1.7 Apego a las tradiciones

(Velorio, siembras y religiosidad)

Aunque don Lacho aun no ha muerto en el primer acto de la obra, los preparativos de su velorio están listos. Es una ceremonia luctuosa que le servirá a Piedad para deshacerse de su viejo suegro. El velorio, como una tradición de los pueblos que conservan el sincretismo de la religiosidad y de la tradición pagana.

En el aspecto moral existe la posibilidad de que la gente del pueblo vea con beneplácito la honra que se le atribuye a los muertos dándoles cristiana sepultura. En el caso de Piedad, además de salir del paso podrá dedicarse a atender las cosechas de la tierra. Ella prefiere cuidar las siembras y los animales del campo y es una manera de sustituir la carencia maternal con la abundancia de cosechas que brinda la madre naturaleza:

PIEDAD: ¿ Y qué vamos hacer entonces? ¿Dejar que el maíz y el frijol se pierdan con la lluvia? ¿No proteger los naranjos, no cuidar las vacas y las gallinas, no regar la hortaliza? ¿Eso es lo que quieres, que mientras más tiempo pase, mas se eche a perder todo? ¿Qué nuestro trabajo de años se malogre. porque tenemos que estar aquí, atados a esa cama, esperando que él se muera? [P. 100]

Para ella al atender las siembras también significa ganancia y bienestar para su casa, y con ello manipular a sus familiares y vecinos:

PIEDAD. (Se prepara a una fingida escena de llanto) Ustedes no se dan cuenta, no pueden darse cuenta...Han sido días y días de agonía. No, no se ha muerto. Don Lacho esta' agonizando...Sí, es cierto, Pero nosotros les hemos avisado porque necesitamos su compañía...Porque queremos que se den cuenta. ¿Quién de ustedes no sabe lo difícil que es la vida y 10 que cuesta cada día? Nosotros hemos tenido que abandonar todo para cuidar a don Lacho...y eso ha sido todo

este tiempo. ¡Por favor, comprendan! ¡Solo somos mi marido y yo, mi marido y yo solos para todo el trabajo!

Ustedes saben lo que es eso... Algunos de ustedes trabajan en el campo... Nadie nos ha ayudado... Yo comprendo, ustedes tienen sus labores, su tiempo ocupado y no nos podrían ayudar... Yo lo comprendo. Por eso les pido comprensión para nosotros... Dense cuenta... (Los vecinos se van aplacando) Mientras la casa se nos está cayendo (Gelasio ve asustado el techo) y no podemos repararla porque todo se nos ha ido en médico y medicinas... Ya no podemos más. El frijol se nos echó perder, las vacas están secas, porque apenas les podemos comprar pastura... Ayer se me murieron seis gallinas... (Murmullos) ¡No, nos son las que les serví en el caldo! Esas con fresquecitas.

Las otras las tire en las ortigas... (Llora en el hombro de Gelasio. Este no ha soltado la olla. Ve a Piedad, deja la olla en la mesa y la abraza, fingiendo consolarla. En tanto, Piedad sigue llorando, y se aleja hacia la ventana, donde tapándose a medias el rostro con el chal, espía a los vecinos y nota que los ha convencido. Emite todavía más gemidos y luego se dedica a observarlos. Gelasio no sabe que hacer. Mariana toma la olla y lo llama) [P. 136]

Respecto a la religiosidad el Cura del pueblo representa una moral cristiana y tradicional en decadencia y es el símbolo de un respeto establecido que ninguno de los integrantes de la familia ni los habitantes del pueblo acatan. La religión cristiana no es respetada por los personajes argüellanos. Para Argüelles, el Estado, la Iglesia y la Iniciativa Privada son malestares de la sociedad porque ostentan y determinan su poder impositivo sobre los desvalidos y éstos, en un acto de defensa, los satirizan hasta el extremo de señalárseles sus fallas por medio de la burla. El dramaturgo nos declara su anticlericalismo:

"A mis personajes no les interesa cómo es Dios... No les importan los dogmas ni las explicaciones religiosas, saben que la religión es el gran truco para manipular". (Quemáin: 31)

Aquí la autoridad cristiana es parte de esa cotidianidad rural que se vuelve vana; tal vez por eso nos muestra al Cura como un hombre entrado en años, vulnerable al igual que todos los seres humanos y que se conforma con cumplir con las más elementales tareas de su vocación: visitar a los enfermos, auxiliar a los seres en desgracia y preocuparse en dormir, después de su merienda:

*CURA: Sabes, yo decía, porque como antes me lo ofreciste.
Y es tan noche. Más de las doce... y aún no he tomado mi chocolatito.
MARIANA: ¿Qué va a querer padre, caldo o chocolate?*

PIEDAD: ¡No seas irrespetuosa, Mariana!

MARIANA: ¿Por qué?

PIEDAD: ¡Le estás diciendo gorrón al padre! [P. 120]

La autoridad del Cura se impone al reprocharle las malévolas intenciones de la familia, cuando esta se halla interesada por la herencia. El dramaturgo utiliza la autoridad cristiana como un personaje catalizador:

CURA: ¿Qué quieres que comprenda? ¿La avaricia de ustedes?

¡La poca consideración que les merece el cuerpo de ese hombre, apenas fallecido? ¡Peor que cuervos! ¡Si su padre supiera lo que estaba criando...! ¡Y eso es lo que quieres que comprenda? ¿La rapiña de ustedes, el falso luto con que tratan de ocultar su hipocresía? [P. 153]

4.1.8.- El relajo

(Conducta ceremoniosa, comida y música)

En cuanto a las actitudes de los personajes, en la obra encontraremos dos tipos de relajo: la conducta ceremoniosa y velada de los vecinos que echan relajo en medio tono y fingen ser respetuosos ante los demás así como la actitud de los personajes desarrapados, quienes sin importarles su paupérrima condición social, se comportan de manera casi animal, aunque el término sería infantil, pues no están involucrados por los convencionalismos de la sociedad y su relajo es una muestra del comportamiento inconsciente que regularmente distingue al mexicano.

Las atenciones que los dolientes hacen a los vecinos, cuando acuden a darles su pésame fingido es ofrecerles comida y bebida para sobrellevar la desvelada del velorio:

PIEDAD: Ya lo tengo preparado: les voy a dar un caldito y unas presitas de pollo

GELASIO: Ponle "pique" al caldo.

PIEDAD: Ya lo sé. No tienes que decirme cómo se reparte en los velorios.

GELASIO: Tu sabes que "los duelos con pan son menos".

PIEDAD: Este, con pan o sin él. [P. 110]

El café con piquete es una bebida que tradicionalmente no puede faltar nunca en un velorio:

PIEDAD: Vente Mariana. Ayúdame a sacar las latas para calentar el café [P. 147]

MARIANA: (Entrando) ¡Van a ser como quince litros de café. Le pusimos piloncillo para que agarre sabor. [P. 149]

Los vecinos, vestidos de riguroso luto, hacen comentarios que los unifica en una imprevista reunión social, más que de acompañantes. Las mujeres aprovechan para comentar los asuntos relacionados con las novedades del momento:

D. ROSACONCHA: ¡Que frío esta haciendo! ¿ Verdad?

D. CARITO: Dicen que el otro domingo va a ver feria en la Concordia.

D. TULA: ¡Pa' feria el manicomio que está junto!

D. ROSACONCHA: ¡Qué les parece mi vestido? Se lo compré en abonos a Salúm.

D. CARITO: ¡Lástima de gasto! Ahora tiñalo, ¿no? [P. 137]

Por su parte, los hombres comentan las minucias de sus labores sin dejar de agregarle el ingrediente de sarcasmo a sus comentarios:

D. CACHITO: Ayer vendí treinta kilos de chayotes.

D. RUTILO: Vieras que buen café se me esta logrando

*D. CACHITO: Oye, ¿ya sabes el del perico que llegó al cielo?
(Se aproximan. Cuchichean. Rien)*

*D. TULA: Oye, Mateo, ¿es cierto que ahora si te casas con Mariana?
[P. 137]*

Enrique ajeno a todo lo que ha pasado anteriormente, desea que los vecinos estén presentes en el velorio. Piedad y Mariana también así lo esperan y ante tal situación, es necesario contratar a unas plañideras, mujeres que se les paga porque lloren en los velorios:

(A lo lejos, se oyen unas voces aguardentosas que cantan acompañados por una guitarra, la canción de "La Llorona"?)

MARIANA: Esa canción me recuerda algo de mi tierra..."Las Lloronas"... "Las Plañideras", como les decimos en Oaxaca. [P. 156]

Ahora es necesario contratar a gente que llore en el velorio para que los vecinos piensen que hubo la suficiente conmoción humana y que sirviera para darle el último adiós a don Lacho a cambio de una módica tarifa:

MARIANA: Gelasio podría ir a decirles que su papá les pido que rezaran por él los pobres, porque sus oraciones son las que más pronto llegan al cielo.

Pero para que no vinieran nada más a perder su tiempo, les encargó que les dieran...digamos...un peso al que venga, dos al que lllore, y cinco al que se ataque... y con esa oferta, me canso que vienen. [P. 157]

Con esta misma idea Enrique les ofrece unos centavos a los indigentes pero la conciencia acerca de la muerte está tan enraizada en el mexicano que no tiene ningún precio y menos una comparación cuando la traduce y se identifica con el mismo sentimiento de tristeza y de misterio que les produce la muerte:

ENRIQUE: ¿Cuánto le debo, doña Hortensia?

D. HORTENSIA: No Enriquito...Nada...Pero aquí la tristeza me agarró en serio, de a buenas...No le atino si jué que me dio lástima el difuntito que me puse a pensar que todos hemos de morir un día con otro o... que ¡Por derecho traiba ganas de llorar y aquí encontré el modo...! y eso...¡eso, no se cobra! [P.171]

El velorio finaliza con música y algarabía:

(Se oyen gritos de entusiasmo entre los concurrentes y de inmediato, en la calle, estallan unos cohetes. En seguida, la banda de música empieza a tocar ruidosa y desaforadamente, "El Zopilote Mojado", en ritmo de marcha) [P. 172]

"El Zopilote Mojado", también ave de mal agüero, cierra el velorio, como parte de una presencia burlesca.

4.1.9 El lenguaje

(Dichos y Diminutivos)

Enrique se entera que los vecinos han asistido anteriormente al velorio, y que por la actitud de Piedad no regresarán; entonces sale en busca de sus amigos:

*ENRIQUE: ¡Mi padre tendrá quien le rece y yo me encargo de eso!
¡Voya buscar a mis amigos! (Sale) [P.149]*

Enrique regresa con un grupo de campesinos indigentes y desarrapados que rompen con el estatus social de la familia, pues estos campesinos se comportan peor que si fueran animales. A Piedad y Mariana en su condición de mestizos se avergüenzan y tratan de ocultar su origen indígena, criticando a los visitantes y esquivando la idea de sentirse indios y creyendo pertenecer a la gente decente.

Se considera que el mestizo pobre de provincia es el indio y el mestizo pobre de ciudad es el naco. Con la palabra naco se critica un estado racial y social.

Estos indios desarrapados son ingeniosos que entre sus bromas traen a flor de boca los dichos populares:

ROGACIANO: ¡Ora es cuando, hierbabuena, le has de dar sabor al caldo! ~

MUJER: ¡No te vaya a pasar lo que al perro de doña Gude, que la primera vez que ladró le rompieron el hocico!

ODILON: Ya no le busques ruido al chicharrón.

SABINO: ¿Sáquese como el mayate: con todo y mecate. [P. 163]

Entre la picardía, el jolgorio y los dichos, se mezcla la música:

CUCO: ¡A darle que es mole de olla!

ORESTES: Dicen que don Lacho agonizó dos días.

MUJER: Dicen que se la pasaba como planta marchita.

ROGACIANO: "Dicen que no comía que nomás se le iba en puro tomar".

Pudiera pensarse que estos menesterosos han asistido al velorio por el interés del dinero que obtendrán a cambio de que lloren o se ataquen, sin embargo, existe una revelación metafísica ante la muerte, como parte de su cultura ancestral: la continuidad de la vida mas allá de la muerte, en un concepto filosófico popular, lleno de colorido mexicano relacionándola de manera mágico realista en torno a la muerte:

HORTENSIA: La muerte es como la escoba.

CUCO: Al que le toca, le toca. ..

ODILON: La vida no vale nada [P. 167]

Ante una situación de incomodidad, el mexicano recurre al uso de los diminutivos para dosificar los momentos ríspidos:

MARIANA: (Indiferente) Gelasio, ayúdame a servir el caldo. (Gelasio ayuda repartir las tazas) Tome usted el caldito... que no se diga que hay rencor.

D. GUDE: Si, después de todo, no está mal.

D. TULA: Yo sí se lo acepto...a usted, Marianita. [P.137]

En otras ocasiones, utiliza el diminutivo con desplantes donjuanescos, aunque disfrazado de amabilidad:

D. CACHITO: ¡Que bien le está el negro, Marianita! [P. 137]

HOMBRE 1: Reciba mi más sentido pésame, Marianita. [P.133]

El diminutivo puede ser utilizado para descargar una antipatía contenida:

D. GUDE: (Recalcando Las palabras) ¿Esta segura de haber matado al pollo, Piedacita? , porque me parece que la pechuga brinca todavía.

D. TULA: Yo creo que todavía no está muerto.

PIEDAD: (A la defensiva) No, todavía, no, pero lo estará apenas le llegue el aliento de ustedes. [P. 135]

El diminutivo sirve para unificar amistades...aunque falsas:

D. TULA: (Como quien da una receta de cocina) Marianita chula, si usted quiere que se alivie don Lacho, le aconsejo que le de unas frieguitas de hierba de Santa María, con hinojo y zempasúchil, todo frío y colado... [P. 138]

Esta aparente amabilidad se desvanece cuando Mariana desea evidenciar el mal talante de Piedad haciendo saber a los vecinos la realidad del velorio:

MARIANA: Los han invitado a velar un vivo.

LAS DOS: (Horrorizadas) ¿Qué?

MARIANA: Si, don Lacho no ha muerto.

LAS DOS: ¿Cómo?

MARIANA: Eso, no ha muerto. No hay difunto que velar.

VECINA 1a. : ¡Que horror! ¡Que infamia! ¡Que atrocidad! [P. 132]

Las vecina, encolerizadas, no pierden la oportunidad de descargar su coraje ante el engaño del cual se consideran víctimas:

VECINA 1a: ¡Zopilotes!

VECINA 2a: ¡Eso! ¡Zopilotes! [P.133]

En medio de maledicencias los vecinos abandonan el duelo con actitudes de cuervos, en donde, simbólicamente, se han picoteado entre ellos.

4.1.10 El humor negro

El humor, como característica humana, es agresiva cuando señala la conducta moral de la sociedad y nos hace ver nuestras fallas y torpezas que en actos de comicidad cometemos entre nuestros semejantes y es por medio del humor que nos liberamos de nuestras inhibiciones y ejercemos un criterio con visos de inteligencia; pues como señala Bergson:

"El hombre es el único animal que ríe". [P. 41]

En la obra de Argüelles lo cómico pasa a un segundo plano para arremeter hacia el humor, valiéndose de la ironía, que trasciende hacia la libertad. El hombre adquiere la capacidad de reírse de sí mismo, pues con ello se desprende de una liberación interna, una catarsis que limpia sus actitudes herméticas y abre sus posibilidades de ser. Portilla, coincide con esta idea, pues, considera que:

"Lo trascendido por el humor es la existencia en total y aquello hacia lo cual trasciende el movimiento del humorista es la apertura de la libertad"
(Portilla, 1984:72)

Cuando se aborda el humor negro, entramos a un tipo de humor extraordinario. El humor negro, abarca lo misterioso, lo macabro y lo absurdo y sobre todo, al burlarse de la muerte y traspasar los límites de lo metafísico, el humor negro se vuelve irreverente, incisivo y trasgresor y aflora en el inconsciente. Esta característica la tiene nuestro pueblo, que en sus aspectos rituales y festivos de sus costumbres cotidianas, se entrelaza con los juegos macabros e inesperados logrando con ello una diversión inusitada que en ocasiones raya hasta en el absurdo.

Argüelles maneja este tipo de humor en sus obras y difiere del humor negro que los surrealistas, encabezados por André Bretón, consideraban como una:

"Emoción o explosión de condiciones atmosféricas en las que puede producirse entre los hombres el misterioso intercambio del placer humorístico, que está vinculado a un precio ascendente que tiende a convertirlo en norma del único comercio intelectual de gran lujo." (Balmori, 2001:190)

Si André Bretón se inclina por el humor negro intelectual y elaborado; Argüelles se interesa por el humor negro que surge espontáneamente de la

creatividad y de la improvisación del mexicano; en donde los triunfos y las derrotas, el sacrificio, el poder y la solemnidad, se celebran con chistes sardónicos y crueles que lo reafirman como un ser vital. El dramaturgo declara a este respecto :

"El humor negro es una afirmación...Nuestro pueblo es una llaga viva; sin embargo tiene la capacidad de reírse de su propio dolor y por supuesto del ajeno..." (Rosas, 2001 :550)

En la primera situación dramática con que inicia la obra surge el humor negro: velar aun vivo. La preocupación de Piedad es que esa noche muera don Lacho, su suegro y como el viejo aún agoniza, determina velarlo en vida y ordena a su marido que avise a los vecinos de tan funesto acontecimiento:

PIEDAD: Anda y vete a casa de nuestras amistades y diles que esta noche es el velorio. Que los esperamos por acá.

GELASIO: Pero...

PIEDAD: (Enérgica) ¡Con que les digas: "tenemos a papá tendido", ellos vendrán! [P. 101]

Dentro de esta situación macabra, Piedad, valiéndose de la débil voluntad de Gelasio, su esposo, ha conseguido el certificado de defunción de manos del médico del pueblo:

GELASIO: (Mostrándole una hoja) Éste es el certificado. No tienes idea de cuanto trabajó me costó sacárselo) [P.99]

Piedad ha preparado lo necesario para las vísperas del velorio:

MARIANA: ¡Ay, tú! Oye, ¿qué de veras ya lleva dos días agonizando?

PIEDAD: ¡Y más también! Si ya le tenemos comprada la caja desde antier!

MARIANA: y de seguro que ya se la has de haber puesto en el cuarto, a ver si se anima viéndola.

PIEDAD: Pues sí, que quieres. No había donde dejársela y se la puse en un rincón. [P.109]

La anécdota acerca de la muerte se ha expuesto con las diversas características que conforman la idiosincrasia del mexicano y Argüelles no ha perdido el punto de vista de la dos anécdotas: Enrique, en una actitud de franca rebeldía y de satisfacción personal, termina reafirmando su ética, que es, así

mismo, el estudio del carácter que tanto le interesa desarrollar a nuestro dramaturgo.

*ENRIQUE: ¡Lo que me consuela es no tener nada que ver con ustedes!
¡Que ya no tendré que soportar a sus malditas viejas! ¡Me alegro de que
así sea, porque ya no podrán mandarme ni hacerme nada! ¡Porque con
esto estoy libre de hacer lo que quiera. [P. 160]*

Este diálogo contrasta con el humor negro de la obra, pues si por un lado, el mexicano tiene a flor de piel la magia de la antiolemonidad, también posee el compromiso de superación consigo mismo. y de lograr metas con toda su capacidad de raciocinio. Enrique como personaje antagónico dentro de la obra, hace una toma de conciencia con la que determinará su futuro.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

CONCLUSIONES

En la obra *"Los cuervos están de luto"*, encontré diversas situaciones dramáticas relacionadas con la idiosincrasia del mexicano:

El machismo tan arraigado que el mexicano emplea para cubrir su inseguridad frente a los demás anteponiendo sus deseos de carácter impositivo, como lo hacen don Lacho, Piedad y Mateo.

El humor negro que está presente durante toda la obra y que consiste en utilizar el chiste cruel con la intención de mostrar la otra cara de la realidad en forma macabra y que el mexicano sabe aplicarlo con absoluta crueldad. Así ocurre durante el velorio de don Lacho: ante la seriedad de este acontecimiento se utiliza el humor negro como una válvula de escape; en donde el mexicano demuestra su profundo tanatismo, a la vez le sirve para constatar su vitalidad existencial. En esta obra, lo macabro se convierte en algarabía y sirve de pretexto para que los vecinos y los desarrapados echen relajo, que es una de las características en el mexicano.

La actitud que el mexicano tiene ante la muerte; a la que considera parte de su vida, a la que ama ya la vez desdeña burlándose de ella con antiolemonidad y desparpajo, como parte de su ancestral cultura prehispánica y difiere de la presencia metafísica, significativa en la cultura occidental y que representa el término del devenir del Ser y la Nada. Nuevamente, la situación dramática del velorio, que es un momento de respetuosa solemidad, se transforma en una reunión social llena de humor negro y de jolgorio grotesco.

El relajo para el mexicano es sinónimo de "importamadrismo". La nada sustituye la soledad del mexicano y se sirve del relajo para reclamar con voz estridente y ponzoñosa su presencia perdida desde la conquista. Cuando el mexicano echa relajo hace más llevadera su desgracia de colonizado.

La dualidad que existe en el sentimiento del mestizo que no es lo uno, ni lo otro y sigue en busca de su identidad, contrastando con el de los personajes desarraigados quienes al asistir al velorio muestran con orgullo su origen indígena y que pertenece a otro mundo: el del arraigo a la magia de los ritos así como la expresión a lo inesperado.

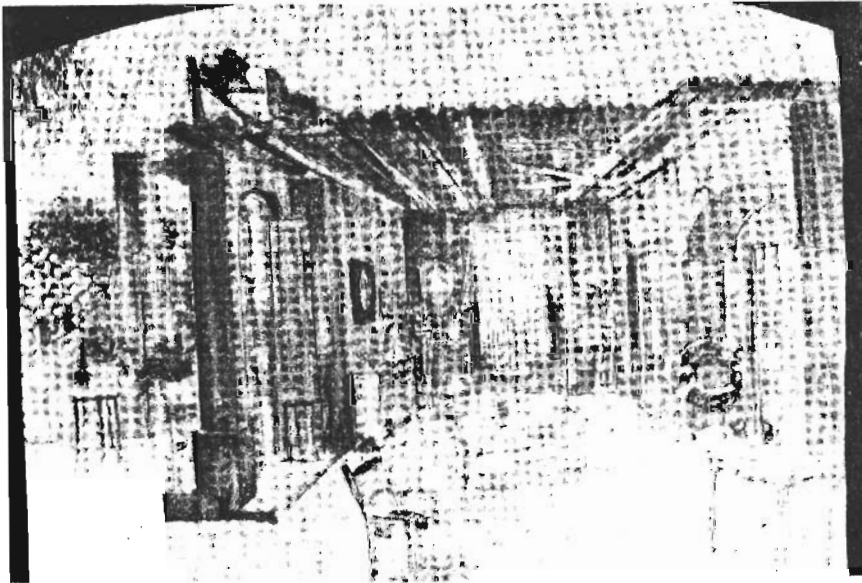
Otra característica de la idiosincrasia del mexicano la encontré en la exaltación del sentimiento expresado a través del ingenioso lenguaje que Argüelles utilizan en el uso de los diminutivos, de los dichos y de las canciones que se cantan.

En la obra se aprecia el manejo de los usos y costumbres; lo mismo en una receta herbolaria, como en la idea de contratar a las "plañideras", voces que se convierten en sentimentalismo teatral durante el velorio, llevado a sus últimas consecuencias hasta toparse con su inconsciente amor por la muerte.

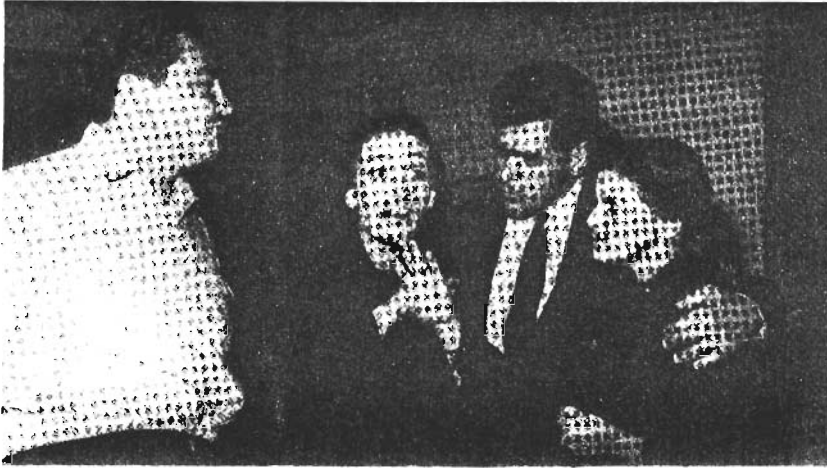
Con estas características, mostradas en la obra, podemos concluir que Hugo Argüelles resalta su interés por mostrarnos la conducta de nuestra nacionalidad.

Su dramaturgia señala los vicios y las costumbres de nuestra cultura; así como los móviles en donde sus personajes oscilan en un mundo real; y que a partir de esta realidad -aceptando su cultura propia y menospreciando su colonialismo- se encuentran con lo inverosímil de su existencia rayando en el realismo mágico.

Esta forma de vida, tan desconcertante de la idiosincrasia del mexicano, nos da un especial perfil ante el extranjero.

ESCENAS FOTOGRÁFICAS DE *LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO*

Escenografía de José Cava para *Los cuervos están de luto*.



Piedad: Y no encontramos nada... (Acto II)

(Fernando Fernández, Alicia Montoya, Eric del Castillo y Carmen Montejo como "Gelasio", "Piedad", "Mateo" y "Mariana")



Piedad: Mientras, las vacas se nos estaban secando... (Acto III)

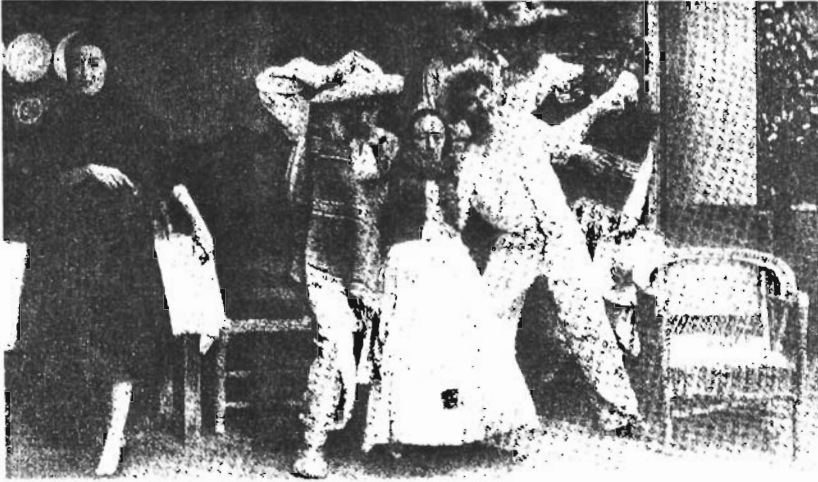
(Fernando Fernández, Alicia Montoya y Carmen Montejo como "Gelasio", "Piedad", y "Mariana")



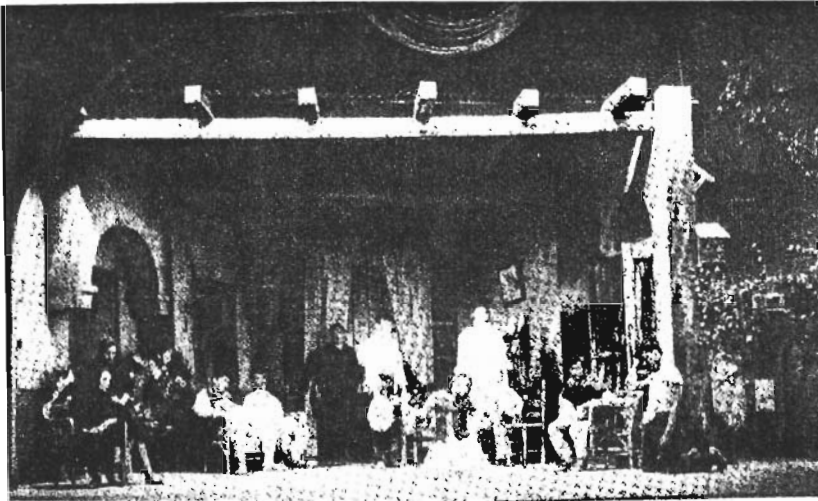
Enrique: ¡Porque con esto no podrán hacerme nada! (Acto III)
 (Alicia Montoya, Héctor Gómez y Carmen Montejo)



Cura: Esto es lo que tanto les interesa. (Acto III)
 (Alicia Montoya, Armando Velasco y Carmen Montejo como "Piedad", "El Cura" y
 "Mariana")



Doña Hortensia: ¡Ora es cuando yerbabuena...! (Acto III)
 (Carmen Montejo y Lupe Carriles, como "Doña Hortensia")



Doña Hortensia: ruega por él, ruega por él... (Acto III)

Las reproducciones fotográficas fueron copiadas del libro: Teatro de Hugo Argüelles: *Los prodigiosos, Los cuervos están de luto y El tejedor de milagros*. Editorial OASIS, S. A. 1961.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz, José Antonio
 "...las trece de la noche. (Fanfarrias para Hugo)",
 en *Estilo y Dramaturgia I*, 1974: 15- 76.

Argüelles, Hugo
Teatro de Hugo Argüelles
 Los prodigiosos, Los cuervos están de luto
 y El tejedor de milagros.
 Mex, Ed. Oasis, S. A. 1961.

Artaud, Antonin
El teatro y su doble
 La Habana, Instituto del libro, 1966.

Balmori, Maria y Virginia Quintana
 "Argüelles y la televisión"
 en *Estilo y Dramaturgia III*, 2001: 190.

Bartra, Roger
La jaula de la melancolía
 Identidad y metamorfosis del mexicano
 México, Grijalbo, 1987.

Bergson, Henri
La risa
 España, Plaza y Janes, 1976.

Blanco, Jose Joaquin
La literatura de la Nueva España
 Mex. Cal y Arena, 1989.

Bonfil Batalla, Guillermo
México Profundo
 Mex, Sep/CIESAS, 1987.

De Mauleón, Héctor
 "Los juegos del fatum o la imagen en el espejo"
 en *Estilo y Dramaturgia I*, 11997: 164

De la Lama, Felipe
 "Una viñeta desde la memoria"
 en *Estilo y Dramaturgia Ili*, 2001: 238.

Carbonel Iturburu, Dolores
"El dramaturgo entre cuatro telones"
 en *Estilo y Dramaturgia II*, 1994: 265 -334. }

Caso, Alfonso
"El pueblo del sol"
 en *Lecturas Universitarias*
Antologías Universitarias, UNAM, 1977:557-562.

Chevaher, Jean
Diccionario de los símbolos
 Herder, Barcelona, 1988.

De Sahagun, Bernardino
Historia General de las cosas de la Nueva España
 Mex. "Sepan cuantos..." No.15, 1977.

Estilo y Dramaturgia de Hugo Argüelles , Tomo I
 Comp. Edgar Ceballos. Mex. Escenología/ INBA, 1994.

Estilo y Dramaturgia de Hugo Arguelles, Tomo II
 Comp. Edgar Ceballos. Mex, Escenología/ INBA, 1997.

Estilo y Dramaturgia de Hugo Argüelles, Tomo III
 Comp. Edgar Ceballos. Mex, Escenología/ INBA, 2001.

Gran Atlas Enciclopédico Aguilar.
 España, Aguilar, 1979.

Hernández, Juan
Homenaje al poder femenino.
 Temporada de Las pirañas aman en cuaresma.
 Periódico Independiente. Cultura. Pag. 25
 9 de noviembre de 2003.

Hernández, Luisa Josefina
 Un enfoque teórico de la farsa en *Los Calzones*
 de Karl Sterheim.
 UNAM, 1977. Primera edición.

"Hechizo de un país acogedor"
 en *Gran Atlas Enciclopédico*
 Aguilar, España, 1979:4-9.

Jiménez, Armando
Picardía Mexicana
 Mex. Costa-Amic, 1978.

Jiménez, Armando
Nueva Picardía Mexicana
 Mex, Emusa, 1971.

Jiménez, Armando
Dichos y refranes de la picardía mexicana
 Mex, Diana, 1982.

Laviada, Iñigo
Los caciques de la sierra
 Mex., Jus, 1976.

Linares Juárez, Arturo
Como el mexicano no hay dos
 Radiografía del comportamiento social
 Mex, Col. Duda semanal, Posada, 1976.

Lomas, Juan
Teoría y práctica del insulto mexicano
 Mex, Col. Duda semanal, Posada, 1976.

Magaña Esquivel, Antonio
Teatro Mexicano del siglo XX T. V
 Mex, C.F.E. 1970.

Magaña Figueroa, David
"Variaciones sobre el tema del humor"
 en *Estilo y Dramaturgia I*, 1994:675- 687.

Marias, Juliana
"El dramaturgo entre cuatro telones" en *Estilo y Drama-*
en Estilo y Dramaturgia II, 1997:265 -34.

Matos Moctezuma, Eduardo
Muerte al filo de obsidiana
 Los Nahuas frente a la muerte
 Mex, Sep-Setentas, 1975.

Meyer, Juan
 La travesía mágica de Hugo Argüelles
 Cuarenta años de dramaturgo
 Mex, Escenología, 1997.

Miller, Walter
Cuentos mixes
 Mex, INA, 1956.

Mondragón, Magdalena
México pelado... ¡pero sabroso!
 Mex, Diana, 1974.

Monge, Rafael Pedro
 "¡Peculiar, aun para los yanquis!"
 en *Estilo y Dramaturgia II*, 1977: 603.

Reyes Nevarez, Salvador.
El amor y la amistad en el mexicano.
 Mex, Porrúa y Obregón, 1952.

Moreno Villa, José
Comucopia de México
 Mex, Sep-setentas, 1976.

Moreno Villa, José
Nueva Comucopia Mexicana
 Mex. Sep-setentas, 1976.

Partida, Armando
Dramaturgos mexicanos 1970-1990
 INBA-CITRU, primera edición, 1988.

Partida, Armando
 "Un acercamiento al estilo de Hugo Argüelles", en
 en *Estilo y Dramaturgia I*, 1994 :249 -264.

Paz, Octavio
El laberinto de la soledad
 España, Cátedra, 1988.

Portilla, Jorge
Fenomenología del relajo y otros ensayos
 Mex. Biblioteca joven, Crea, 1984.

Quemain, Miguel Ángel
 "Entrevista con Hugo Argüelles",
 en *Teatro de Hugo Argüelles.*
 Editores Mexicanos Unidos, 1985: 19- 32.

Ramírez, Santiago
El mexicano. Psicología de sus motivaciones
 Mex. Pax, 1970.

Ramos, Samuel

El perfil del hombre y la cultura en México
 Mex, Col. Austral, 1972.

Reyes-Valerio, Constantino

"El arte indio-cristiano o Tequitqui",
 en Historia del Arte Mexicano. Arte Colonial T. I
 México, Sep-Salvat, 1986, 2a. Edición.

Riding, Alan

Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos
 Mex, Mortiz-Planeta, 1985.

Rosas, Susana Alicia

"Prefiero los peligros de mi propia libertad"
 en Estilo y Dramaturgia III, 2001: 550.

Román Calvo, Norma

"La identidad del mexicano "
 en Estilo y Dramaturgia I, Mex, 1994: 377 -403.

Román Calvo, Norma

Para leer un texto dramático.
 Del teatro a la puesta en escena.
 Mex. UNAM-Árbol. 2001.

Seligson, Esther

"El animalario divino. Aproximación a la dramaturgia de Hugo Argüelles"
 en Estilo y Dramaturgia I, 1994: 553 -558)

Sten, María

"...las trece de la noche. (Fanfarrias para Hugo)"
 Estilo y Dramaturgia I/1, 1994: 15 -76.

Solana, Rafael

Noches de estreno
 Mex, Oasis, S.A. 1963.

Soustelle, Jacques

El universo de los aztecas
 Mex, Biblioteca Crea, 1983.

Ubersfeld, Anne

Semiótica Teatral
 España, Cátedra, S.A. 1989.