



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**ZOOMORFISMO EN TRES TEXTOS
DRAMATICOS DE HUGO ARGÜELLES**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
ARMIN GOMEZ BARRIOS

TUTORA PRINCIPAL: **DRA. NORMA ROMAN CALVO**

COMITE TUTORAL:

**DRA. ANA GOUTMAN,
DR. CARLOS SOLORZANO FERNANDEZ,
DR. OSCAR ARMANDO GARCIA GUTIERREZ
DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLE GOYRI**



MÉXICO, D. F.

2008



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.

Dedico esta tesis doctoral a:
Elvia E. Barrios López, mi madre,
José Armín Gómez Covarrubias, mi padre,
con todo mi afecto.

Agradecimientos

Agradezco a la doctora Norma Román Calvo, mi tutora principal, toda su paciencia y apoyo, a ella le debo el sustento principal de mi formación como investigador.

Con mucho aprecio recuerdo las sesiones de trabajo con el doctor Carlos Solórzano Fernández en su sala poblada de libros. Fue la primera persona con quien leí en voz alta las primeras versiones de esta investigación.

Agradezco al doctor Oscar Armando García sus indicaciones precisas que me permitieron reorganizar la investigación y precisar sus partes.

Agradezco a la doctora Ana Adela Goutman el tiempo que dedicó a leer mi trabajo. Me quedo con su idea de desarrollar la investigación aplicando la intuición y sintiendo amor por la obra analizada.

Agradezco al doctor Alejandro Ortiz Bullé Goyri su apoyo y el dedicar tiempo a revisar mi trabajo de investigación.

Para el doctor Alfredo Tenoch Cid Jurado todo mi agradecimiento por haberme proporcionado bibliografía esencial, y haber proyectado a nivel internacional mi trabajo de investigación semiótica.

Al doctor Víctor Francisco Grovas Hajj le agradezco su apoyo y los espacios para exponer mi investigación sobre el zoomorfismo en el teatro.

Agradecimientos

Agradezco a mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, quienes me compartieron con generosidad sus conocimientos: doctoras Margarita Peña, Margo Glanz, Eugenia Revueltas, Carmen Leñero y Fabianne Bradú; maestro José Luis Ibáñez, y doctores Antonio Alatorre, y Jorge Alcázar.

Agradezco a mis compañeros de clase en los seminarios de posgrado y en el grupo de investigación de la UNAM, especialmente a: Ángel Eduardo Díaz Pérez, Mónica Correa y Dante del Castillo.

Agradezco a mi familia, especialmente, a mis primos todo su apoyo: Anabel, Adriana, Joel Iván, Alexandro y Beatriz. Doy gracias por el afecto de Stephanie Alejandra y Roberto Ricardo León Reyes, mis ahijados. Agradezco a mis amigos de Saltillo, Monterrey y la Ciudad de México su compañía y su cariño.

Agradezco muy especialmente a mi amigo, el dramaturgo Víctor Hugo García Rodríguez, por compartirme su visión y su bibliografía sobre la obra argüelleana.

Finalmente, dedico este trabajo a la memoria de mis abuelos: Consuelo, Manuel, Rafael e Ignacia.

Índice

Introducción	7
PRIMERA PARTE	
Capítulo 1. El animalario de Hugo Argüelles	
1.1 Datos biográficos de Hugo Argüelles	20
1.2 El animalario argüelleano y los textos que lo conforman	22
1.3 Conocimiento precedente sobre los animales en el teatro de Argüelles	
Textos ensayísticos	24
Tesis universitarias	27
Capítulo 2. Zoomorfismo y antropomorfismo	
2.1 Características etológicas de la especie humana	37
2.2 Perspectiva antropológica de la relación entre el hombre y los animales ...	43
2.3 Zoomorfismo en la antropología cultural y el teatro	48
2.4 Zoomorfismo y antropomorfismo según la zoosemiótica	63
SEGUNDA PARTE	
Capítulo 1. Elementos para la clasificación del zoomorfismo	
1.1 Síntesis y reflexión sobre conceptos zoomorfos.....	69
1.2 Configuración de un cuadrante de elementos zoomorfos de clasificación	
Sistema signifiante del zoomorfismo	73
Sistema signifiante del antropomorfismo	73
1.3 Análisis de los textos dramáticos	
1.3.1 Primera aproximación	75
1.3.2 Aplicación del modelo actancial	75
1.3.3 Manifestaciones de superficie	77
Capítulo 2. <i>Los cuervos están de luto</i>	
2.1 Primera aproximación	
Resumen de la intriga	78
Características fisiológicas y simbólicas del referente animal	78
2.2 Aplicación del modelo actancial	80
2.3 Manifestaciones de superficie	
El título	80

Revisión de escena por escena	81
Recuento de elementos zoomorfos y antropomorfos observados ...	96
Conclusiones parciales	97
Capítulo 3. <i>Los gallos salvajes</i>	
3.1 Primera aproximación	
Resumen de la intriga	100
Características fisiológicas y simbólicas del referente animal	100
3.2 Aplicación del modelo actancial	101
3.3 Manifestaciones de superficie	
El título	103
Revisión de escena por escena	103
Recuento de elementos zoomorfos y antropomorfos observados ...	121
Conclusiones parciales	122
Capítulo 4. <i>Los coyotes secretos de Coyoacán</i>	
4.1 Primera aproximación	
Resumen de la intriga	125
Características fisiológicas y simbólicas del referente animal	125
4.2 Aplicación del modelo actancial	127
4.3 Manifestaciones de superficie	
El título	128
Revisión de escena por escena	128
Recuento de elementos zoomorfos y antropomorfos observados ...	151
Conclusiones parciales	152
Conclusiones finales	155
Bibliografía	159
Anexos	167
Tablas de elementos zoomorfos y antropomorfos	

Introducción

Cuando la humanidad prosigue su avance, el hombre deja entrar al animal en él. Absorbe al animal: los insectos, las ranas, los tigres, los leones, los leopardos, las arañas... o sea, el tótem animal [...] aún hoy en día perdura la incorporación del tótem animal a nuestra vida cotidiana: utilizamos expresiones como “ser un rapaz” o “hacer la guerra como depredadores”. Hemos incorporado al animal a nosotros. (Jodorowsky, 2004:302).

En la creación dramática del escritor veracruzano Hugo Argüelles, es posible advertir a primera vista un rasgo distintivo: la mención de especies animales en sus títulos. Ese fue el estímulo que despertó mi curiosidad al leer el anuncio de *Los cuervos están de luto*, y me hizo acudir a la representación de esta obra escenificada por un grupo de teatro regional en 1982, en el Teatro de la Ciudad de Saltillo, Coahuila. En la función me di cuenta que el designar con el nombre de un animal a un conjunto de personajes antropomorfos le servía a su autor para denunciar la hipocresía de las convenciones sociales.

Posteriormente, en 1993, tuve oportunidad de conocer en la Ciudad de México al maestro Argüelles y fui alumno de su taller de dramaturgia. Al adentrarme más en el conocimiento de su obra, advertí que muchos otros de sus títulos también mencionaban especies animales; algunos eran muy eufónicos y barrocos, y aparecían no sólo en el teatro sino también en el cine nacional. Eran la causa de que se denominara “animalario” al conjunto de la obra argüelleana.

En alguna sesión de clase, el autor mencionó que, en su dramaturgia, él se proponía representar al hombre por medio de rasgos animales ya que todos tenemos una alteridad animal, según la creencia olmeca del *nahual* o “doble mágico animal”. En otra ocasión, el escritor me dijo que el investigador y dramaturgo Miguel Sabido le había propuesto un estudio profundo de los animales en su teatro, sin que hasta entonces éste hubiera cobrado forma. Así, yo me interesé en realizar ese estudio.

La referencia a Sabido me llevó a localizar su libro *El Tono*, editado por la UNAM en 2002, donde expone su teoría de dirección escénica basada en las

características etológicas de la especie humana. Sabido señala que el cuerpo humano posee un conjunto de siete nodos o centros de energía cuya vibración se proyecta durante la escenificación. Esa energía determina el fenómeno de la recepción teatral, al entrar en contacto con diferentes centros cerebrales del espectador y detonar en él diversas reacciones físicas y anímicas.

Esta relación entre etología y teatro me pareció un enfoque singular para estudiar el animalario de Argüelles con la posibilidad de generar una aportación distinta, puesto que se trata de un tema sobre el que existen numerosas y muy serias investigaciones publicadas e inéditas.

A partir del hallazgo de la teoría del tono, partió mi búsqueda de información sobre zoomorfismo y antropomorfismo. Luego, desarrollé también: a) la revisión de las investigaciones precedentes sobre teatro de Hugo Argüelles, b) la delimitación de mi investigación, c) la elección de la semiótica teatral como metodología para el estudio del texto dramático, y d) los aspectos a describir por medio de esta investigación. A continuación apunto los aspectos principales de cada inciso como breve introducción al tema: *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles*.

a) Investigación precedente

La bibliografía que consigna análisis sobre el teatro argüellano es abundante, y está compuesta principalmente por conjuntos de ensayos que discuten perspectivas míticas, psicológicas, sociológicas y filosóficas de los textos dramáticos, y describen sus componentes técnicos. Por ejemplo, en los tres volúmenes titulados: *Hugo Argüelles. Estilo y Dramaturgia*, publicados en 1994, 1997 y 2001 por Escenología, se reúnen numerosos artículos y ensayos de investigadores académicos, artistas y críticos teatrales.

Pero también existen cinco tesis universitarias que profundizan la investigación sobre el autor veracruzano y su obra, dos de ellas dadas a conocer en el extranjero. Las anoto a continuación, en orden cronológico:

- (1985), *Teatro de Hugo Argüelles*, tesis para obtener el grado doctoral que sustentó Manuel S. Espinosa, en la Universidad de California en Irving.
- (1994), *La relación edípica en dos obras de Hugo Argüelles*, tesis para obtener la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas que sustentó Raquel Juárez Albarrán en la UNAM.
- (1997), *La travesía mágica de Hugo Argüelles*, tesis para obtener la licenciatura en Ciencias de la Comunicación que presentó Juan Meyer Arce en la Universidad Iberoamericana.
- (2003) *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*, investigación doctoral de Rosario Alonso Martín, defendida en la Universidad de Salamanca, España.
- (2004) *La idiosincrasia del mexicano en "Los cuervos están de luto", de Hugo Argüelles*, tesis para obtener la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro que sustentó Filadelfo Sandoval Figueroa en la UNAM.

En la investigación de Manuel S. Espinosa, *Teatro de Hugo Argüelles*, se aplica el análisis estructural funcional de Adam Schaff y Jean Piaget a un *corpus* de catorce obras. Su principal aportación es el estudio de la dimensión filosófica de los personajes de Argüelles, en los que reconoce una actitud escéptica vital discordante con las formas de pensar deterministas y fatalistas presentes en el contexto mexicano. También revisa los procedimientos técnicos del escritor y constata que su obra sigue el estilo realista. El autor dice que Argüelles manifiesta una conciencia crítica de la sociedad que le sirve de escenario al escenificar una "concepción degradada del mundo" (Espinosa, 1997, p.225). Sin embargo, Espinosa afirma que el dramaturgo incorpora también procedimientos surrealistas y expresionistas para dotar de un ambiente mágico a sus tramas. Esta tesis doctoral, defendida en los Estados Unidos, representa la primera descripción científica de las características de la obra dramática de Hugo Argüelles, basada en un estudio extenso, profundo y organizado con una

metodología académica, aunque el autor no especifica el criterio que utilizó para seleccionar las obras que integran su *corpus* de análisis. En México, este trabajo se publicó en 1997, al incluirse en el segundo volumen de *Estilo y Dramaturgia* (Cfr. Espinosa, 1997, pp. 85-225).

En la investigación inédita de Raquel Juárez Albarrán, *La relación edípica en dos obras de Hugo Argüelles*, se analizan los personajes y las tramas de los textos dramáticos *Escarabajos* y *El ritual de la salamandra*. La autora asume desde el inicio que, en ambos textos, se escenifica el complejo de Edipo, fenómeno psíquico que describió Sigmund Freud, relacionado con la elección de la madre como objeto amoroso. Así, Juárez Albarrán se dedica a explicar la forma en que se plasma dicho complejo en ambos textos, y llega a la conclusión de que aparece “debidamente fundamentado”. La autora señala que: “Argüelles recrea acertadamente el mito de Edipo al recalcar la profunda significación social y psicológica del mismo en sus obras *Escarabajos* y *El ritual de la salamandra*; en ellas desfila el animalario con perspectiva mitológica, entremezclado macabramente con el humor negro” (Juárez, 1994, p. 128). En esta investigación se consigna que el teatro argüelleano utiliza el estilo naturalista con tintes realistas, y que posee características de universalidad puesto que sus temas trascienden fronteras. También ilustra la utilización del humor negro, la magia, el estudio de caracteres, y los géneros dramáticos de tragedia y tragicomedia.

La investigación de Juan Meyer Arce, *La travesía mágica de Hugo Argüelles*, abarca por primera vez la totalidad de la obra argüelleana –treinta textos dramáticos hasta ese momento– y basa su análisis en aspectos filosóficos, psicológicos y sociológicos. Meyer asume, como punto de partida, que existe una conciencia crítica en la obra argüelleana, y afirma que el autor “ha plasmado con genialidad y beligerancia la realidad de México” (Meyer, 1997, p. 11). Esa presuposición sirve al investigador como directriz de su análisis, en el que señala las coincidencias entre la ficción argüelleana y la realidad de México y del mexicano. La revisión de las treinta obras está conformada por breves ensayos, que se organizan según sus constantes temáticas. Meyer concluye que los personajes de Argüelles escenifican las pasiones humanas al límite y

exponen la rebelión del hombre contra su entorno degradado. “El autor nos muestra un país devastado, enfermo de ambición, de hipocresía, de egoísmo, de brutalidad y represión” (Meyer, 1997, p. 11), y afirma que la obra argüelleana se vuelve universal por ahondar en el conflicto del espíritu humano. Esta investigación fue publicada por Escenología y se volvió referencia obligada para los investigadores del teatro de Argüelles.

Así lo reconoce la española Rosario Alonso Martín, cuya investigación doctoral titulada: *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*, fue igualmente publicada por Escenología. Alonso se declara “deudora” de aquella travesía mágica en alusión al trabajo de Meyer (Alonso, 2003, p.14). Su trabajo parte del antecedente, constatado en las investigaciones anteriores, de que el teatro de Argüelles es de “carácter social”. Alonso especifica que la crítica social se conforma cuando el autor retrata el comportamiento de los mexicanos y hace de sus tramas “un fascinante paseo por la identidad mexicana” (p. 16). Así, llega a la conclusión de que Argüelles se propone “enfrentarnos a la verdad con crudeza” (p. 252). En seguida, proporciona otra característica científicamente sustentada del teatro de Argüelles, en el cual “la metáfora zoomorfa no sólo está en el título, es el eje de una obra” (p. 44), al equiparar el comportamiento humano con el de los animales y representarlo escénicamente.

Finalmente, en la tesis inédita de Filadelfo Sandoval Figueroa, titulada *La idiosincrasia del mexicano en “Los cuervos están de luto”, de Hugo Argüelles*, se toman como punto de partida cuatro características de la obra argüelleana consignadas en la investigación precedente: el humor negro, la crítica social, el estudio de caracteres y el realismo mágico. Así, el autor hace una reflexión sobre la obra *Los cuervos están de luto*, en la cual señala aspectos de identidad mexicana previamente sustentados en el marco teórico. Sandoval localiza en la obra teatral la representación de actitudes propias del mexicano como: el machismo, el matriarcado, la religiosidad, el relajó y el “importamadrismo”, la dualidad del mestizo que no es “ni lo uno ni lo otro”, la visión prehispánica de la muerte como una transición hacia otro mundo, el lenguaje ingenioso y los refranes, el humor negro y la crueldad. “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 donde sus personajes oscilan en un mundo real y que a partir de esta realidad –aceptando su cultura propia y menospreciando su colonialismo– se encuentra con lo inverosímil de su existencia” (Sandoval, 2004, p.81). El investigador concluye que *Los cuervos están de luto* escenifica aspectos definitorios de la identidad mexicana y ofrece un perfil cultural que diferencia lo mexicano de lo extranjero.

Es posible observar que estos cinco estudios destaca la preocupación por demostrar la conciencia crítica y social del teatro argüelleano, al revisar cómo la ficción dramática evoca a la realidad de México y la identidad del mexicano. Para Espinosa, Argüelles denuncia un mundo degradado, que es su propio país; para Juárez, el dramaturgo incide en los aspectos psicológicos familiares que afectan a sociedad en México; para Meyer, el dramaturgo plasma enfermedades psíquicas y morales de los mexicanos; para Alonso, el escritor enfrenta al público con un retrato crudo de su identidad; para Sandoval, el dramaturgo escenifica aspectos decisivos de la identidad nacional. En resumen, la investigación precedente ha profundizado en el conocimiento de la identidad mexicana representada por el teatro de Hugo Argüelles.

La investigación de Rosario Alonso es la única que destaca con precisión el aspecto de las metáforas zoomorfas plasmadas en los títulos argüelleanos, considerándolas como “eje de la obra” y no sólo como estrategia retórica del autor. Esta importante apreciación me da la pauta para transitar del estudio de la identidad mexicana al estudio de la identidad animal en la obra dramática de Argüelles. Así, me dedicaré a abordar de lleno el zoomorfismo y a estudiar la representación escénica del hombre y los animales en el teatro argüelleano.

Es así como la primera parte de esta tesis está dedicada a proporcionar información relevante al objeto de estudio. En el primer capítulo revisaré con mayor detenimiento el conocimiento precedente sobre la obra argüellana relacionado con la representación de animales. En el segundo capítulo, desarrollaré el marco teórico conformado por información sobre la dimensión animal del hombre y su relación histórica con los animales, proporcionada por

las ciencias de la etología, la antropología física y la antropología cultural, dentro de la cual incluyo el origen del teatro.

b) Delimitación de la investigación

El siguiente paso fue restringir mi estudio al ámbito de la literatura dramática, diferenciada del teatro como espectáculo. Esta diferenciación no podría ser tajante, puesto que el texto dramático es un artefacto inspirado por la práctica teatral, destinado a la representación escénica, por lo que también me propuse identificar los rasgos de teatralidad codificados en el texto.

Luego, advertí que no podría abarcar la totalidad de la obra argüellana si quería lograr profundidad. Debía seleccionar algunas de las obras del autor para poder analizarlas en detalle y, de las dieciocho cuyos títulos mencionan una especie animal real o mítica, que representan un subconjunto del total de treinta y un textos dramáticos de Argüelles publicados en diversas ediciones y que conforman el *corpus* completo de la obra del escritor veracruzano, decidí escoger solamente tres.

El criterio que utilicé para sustentar esa selección partió, en principio, de la opinión del director teatral José Luis Ibáñez, quien nos decía a sus estudiantes que podía vislumbrarse la trayectoria de un escritor al enfocar la primera y la última obra de su producción: “Se verifica así cómo empezó y hasta dónde llegó”, nos dijo Ibáñez en una de las sesiones de su seminario, impartido durante el año 2003 en la Facultad de Filosofía y Letras.

Mi selección inició con arreglo a esta idea. Siguiendo el orden cronológico, la primera obra escrita por Argüelles que menciona una especie animal fue *Los cuervos están de luto*, dada a conocer y representada en 1957. Treinta y nueve años después, en 1996, Argüelles escribió *Los coyotes secretos de Coyoacán*, texto publicado y escenificado en 1998. Así, *Los cuervos están de luto* y *Los coyotes secretos de Coyoacán* son el primero y el último texto dramático del animalario argüelleano. Sin embargo, para evitar una excesiva polarización del estudio, me pareció necesario seleccionar una tercera obra que representara un punto medio en la trayectoria de Argüelles. Entonces, tomé en consideración el texto *Los gallos salvajes*, seleccionado en la antología *Teatro*

Mexicano Contemporáneo, editada por el Fondo de Cultura Económica, del cual se menciona:

Si *Los cuervos están de luto* (1960) marca el debut profesional de Argüelles, bien puede considerarse como cumbre de su labor teatral *Los gallos salvajes* (1984).

(De Ita, 1991, p. 875).

Al seleccionar estos tres textos dramáticos, yo podría revisar el inicio, el apogeo y el final de la trayectoria artística del autor veracruzano, y podría describir la representación del hombre y los animales con base en tres obras representativas de la dramaturgia argüelleana.

c) Semiótica teatral

Para dotar de una metodología científica pertinente al estudio del texto dramático me aproximé a la semiótica teatral¹, a partir de la cual pude precisar las preguntas que podría responder con esta investigación. Mi razonamiento fue el siguiente: en los títulos de las obras dramáticas argüelleanas, los animales se evocan a modo de metáfora del ser humano, puesto que las intrigas teatrales escenifican la acción dramática de personajes antropomorfos. La especie animal deviene *signo* de la especie humana puesto que el signo se define, en general, como “todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referírsele.” (Beristáin, 2004, p. 462). La evocación de la especie animal es un elemento del texto dramático que se semiotiza al transformarse en signo, e integrarse a un sistema significante que, en este caso, es el conjunto textual. El sentido final del signo animal se construirá de forma dinámica por medio de la actualización del sistema significante (texto dramático), al desarrollarse una puesta en escena, real (por medio de la escenificación) o

¹ “Semiótica y semiología se emplean, en general, como términos sinónimos que nombran la joven ciencia interdisciplinaria que está en proceso de constitución y que contiene, por una parte, el proyecto de una teoría general de los signos [...] y por otra parte un inventario y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí”, dice Beristáin (2004, p. 453). La semiótica aplicada al teatro, deviene “método de análisis del texto y/o de la representación que centra su atención en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración de sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público”, apunta Pavis (1990, p. 440).

virtual (por medio de la lectura), que da origen a una interpretación del mundo real, al cual representa el teatro.

Mi perspectiva semiótica parte de la concepción del signo como una entidad binaria, originada por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1916). Saussure definía al signo lingüístico como la relación entre una imagen acústica o significante y un concepto mental o significado, que se realiza de manera arbitraria. Por ejemplo, diversas palabras (significantes) en diversos idiomas refieren un mismo concepto como *casa* o *house* para designar el sitio donde habitamos. No se trata de una imagen acústica real sino de la huella psíquica que queda en la mente del usuario, así como tampoco remite a un único concepto o significado, sino a la idea general de lo evocado.

Posteriormente, la composición dual del signo lingüístico fue ampliada por la teoría glosemática del lenguaje (1943) del danés Louis Hjelmslev, que redefinió al signo lingüístico como una función compuesta por dos *funtivos*, denominados “plano de la expresión” y “plano del contenido”, entre los cuales existe interdependencia y solidaridad:

Siempre habrá solidaridad entre una función y sus funtivos: no puede concebirse una función sin sus terminales, y los terminales son únicamente puntos finales de la función y, por tanto, inconcebibles sin ella [...] Hay también solidaridad entre la función de signo y sus dos funtivos, la expresión y el contenido. Jamás habrá una función de signo sin la presencia simultánea de estos dos funtivos; y una expresión y su contenido, o un contenido y su expresión, jamás aparecerán juntos sin que esté presente entre ellos la función de signo. (Hjelmslev, 1971, pp.74-75).

Para Hjelmslev, el plano de la expresión incluye tanto el significante como el conjunto de significantes que constituyen la manifestación superficial del objeto de estudio; a su vez, el plano del contenido abarca el conjunto de los significados que sustentan la estructura interna de dicho objeto. Desde esta perspectiva, el modelo biplanar me permitiría describir la organización del elemento textual devenido signo y, a la vez, me ayudaría a describir los

elementos constitutivos del sistema de significación denominado texto dramático en que cobra sentido el signo animal.

En el texto dramático, el plano del contenido está conformado por las estructuras subyacentes de la obra; y el plano de la expresión, está integrado por sus manifestaciones de superficie como acotaciones, diálogos, personajes e intriga (Cfr. Pavis, 2002, pp. 9-34). Para describir la significación final de la obra, es decir, para interpretarla, es necesario retornar hacia su dimensión semántica y demostrar “a qué cosa de la realidad remiten los elementos del espectáculo o del texto, cómo el producto puesto en escena supera sin cesar sus límites estructurales, paga su deuda con el mundo y modifica, a su vez, nuestra visión de éste”. (Pavis, 1990, p. 449).

e) Aspectos a describir con esta investigación

Después de definir el marco teórico general y la metodología específica para el análisis, llegó el momento de precisar los aspectos de la obra dramática argüelleana que pretendo describir por medio de este trabajo:

En primer término, me parece necesario descomponer el texto dramático en sus planos de contenido y expresión, es decir, localizar las estructuras subyacentes al discurso dramático y diferenciarlas de las manifestaciones textuales de superficie. Para esto, me apoyaré en el modelo actancial², originalmente desarrollado en la semiótica estructural de Algirdas J. Greimas y

² Los estudios formalistas de Vladimir Propp (1928) dieron a conocer la existencia de una estructura inmanente que subyace al discurso narrativo, al señalar siete *dramatis personae* invariantes en los cuentos maravillosos: el héroe, el bien amado o deseado (la princesa), un donador o proveedor mágico, un mandatario o destinador, un ayudante, un villano o agresor y el falso héroe o traidor. Etienne Souriau (1950) precisó que en el drama también existen elementos invariantes, los redujo a seis y les dio otros nombres: el Sol, la Tierra, Marte, la Balanza, el León y la Luna. En su “Semántica Estructural” (1966), Algirdas Julien Greimas caracterizó a los elementos invariantes del relato como *actantes*, término tomado del *Modelo Formalista de la Estructura de la Frase*, de Lucien Tesnière, en donde actante es el sustantivo y circunstante es el adverbio. Greimas visualizó un modelo actancial con seis casillas cuya interrelación origina una sintaxis narrativa: destinador, sujeto, destinatario, objeto, ayudante y oponente. “La estructura actancial aparece cada vez más como susceptible de explicar la organización de lo imaginario humano, proyección tanto de universos colectivos como individuales [...] Los actantes de una dramatización revelan una gramática narrativa independiente de las manifestaciones discursivas.” (Greimas, 1989, p. 58).

modificado para su aplicación al estudio del teatro por Anne Ubersfeld³, por medio del cual se pueden describir las estructuras inmanentes de la obra. Además de describir las fuerzas interiores que mueven al drama, esta aplicación me facilitará la segmentación del texto en secuencias significativas de acción dramática.

En segundo lugar, me propongo describir los principales rasgos semánticos que configuran el signo animal en tres textos dramáticos argüelleanos, para lograr entender cómo se escenifica la identidad animal que constituye el eje dramático de cada obra. Para eso, desarrollaré un inventario de rasgos semánticos con base en la revisión de conceptos de etología y antropología cultural presentados en el marco teórico, sintetizados y planteados a manera de elementos de clasificación del zoomorfismo. Procederé a clasificar las manifestaciones superficiales de la obra (acotaciones, diálogos, intriga y personajes), considerando la división escénica tradicional⁴, para poder describir cómo se configura el signo animal a lo largo de la obra y cómo se genera el sentido final en relación al zoomorfismo.

Realizaré una descripción de principio a fin de las obras *Los cuervos están de luto* (segundo capítulo), *Los gallos salvajes* (tercer capítulo) y *Los coyotes secretos de Coyoacán* (cuarto capítulo), considerando los elementos zoomorfos de clasificación. Obtendré un recuento de dichos elementos y sustentaré una interpretación parcial de cada obra.

³ Al reelaborar el modelo actancial para aplicarlo al análisis del teatro, Anne Ubersfeld pretendió “mostrar cómo se articulan, en su funcionamiento concreto, texto y representación” en el nivel más profundo, por debajo de la “superficie” del lenguaje verbal.” (Ubersfeld, 1998, p. 47).

⁴ Los elementos básicos de la escena parten de la “ley de las tres unidades”, compuesta por la unidad de lugar, tiempo y acción (Cfr. Bobes Naves, 1997b, p. 16). Cuando cambia alguno de estos elementos, cambiamos de escena, se trata de cambios parciales en la configuración dramática (Cfr. Pfister, 1991, p.234). Sin embargo, escindir un texto dramático puede presentar el riesgo de “petrificar” su acción, cuando la constante del teatro es su teatralidad. Pero la aplicación de la herramienta del modelo actancial considera el vínculo entre texto y representación y evoca el dinamismo escénico al escindir en micro secuencias la acción dramática. (Ubersfeld, 1998, p. 48). Estos criterios norman el análisis que realizaré sobre los tres textos dramáticos.

Finalmente, siguiendo las percepciones de García Barrientos en torno a las formas para comentar obras teatrales⁵, procederé a elaborar conclusiones finales relacionadas con:

a) La construcción del signo animal y de la identidad animal en tres textos dramáticos argüellanos,

b) La descripción del fenómeno de recepción en relación con la fisiología cerebral del espectador, de acuerdo con la teoría del tono de Sabido,

c) La revisión de “cómo empezó y hasta dónde llegó” la dramaturgia del escritor en relación al zoomorfismo, según el planteamiento de Ibáñez.

⁵ “El análisis es, si se quiere, la base objetiva (en sentido literal) del comentario; éste no sólo admite sino que reclama la intervención subjetiva del comentarista, con sus aptitudes, saberes e intenciones.” (García Barrientos, 2003, p. 15).

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

El animalario de Hugo Argüelles

CAPÍTULO 2

Zoomorfismo y antropomorfismo

CAPÍTULO 1

El animalario de Hugo Argüelles

Hugo Argüelles ha creado todo un zoológico entre lo material y la nada [...] Y no es solamente que el recurso de equiparar a sus personajes con animales o engendros medio-humanos medio-bestias le haya resultado eficaz para intitular sus obras; el gran tema de sus obras principales es la caída del humano que se finge civilizado al estrato de su animalidad reprimida. (José Antonio Alcaraz, 1986, p. 5).

En este capítulo proporcionaré información relevante al objeto de estudio como algunos datos biográficos del autor, el origen de la designación de “animalario” y los títulos que lo componen; además, abundaré sobre el conocimiento precedente relacionado con la representación de animales en la obra argüellana.

1.1 Datos biográficos de Hugo Argüelles

Hugo Fernando Argüelles Cano nació en el Puerto de Veracruz el dos de enero de 1932. Fue el segundo hijo de la veracruzana Virginia Cano de la Miyar, y de Avelino Argüelles, teniente coronel de nacionalidad española. El hijo mayor, Gilberto, había nacido en 1928.

El escritor cultivó desde su infancia su vocación artística gracias a su afición a la lectura, la música y el teatro. Su primera actividad teatral fue dar funciones de títeres con sus amigos en 1943. El interés por los animales surgió también cuando era niño, ya que convivía con especies como “palomas, gatos, perros, víboras, caballos, burros, tlaconetes, mapaches, peces, loros y cotorras.” (García Martínez, 2001, p. 14).

Entre 1938 y 1944, el escritor estudió la primaria en el Instituto Cervantes del Puerto de Veracruz. Luego cursó la secundaria de 1945 a 1948. Comenzó a estudiar en la Escuela de Bachilleres del puerto, pero en 1951 se trasladó a la Ciudad de México, donde terminó la preparatoria en el Centro Universitario México. En 1952, se matriculó en la Facultad de Medicina de la UNAM donde

estudió la carrera de médico cirujano durante cinco años. Fungió como director de actividades culturales de esta facultad y realizó un montaje teatral que presenció el poeta Salvador Novo, quien invitó al veracruzano a estudiar la carrera de arte dramático en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

En la escuela del INBA, Hugo Argüelles estudió durante tres años con maestros como Sergio Magaña, Emilio Carballido, Seki Sano, Fernando Wagner, Raúl Dantés, Celestino Gorostiza y el propio Novo. En 1958 abandonó la Facultad de Medicina sin llegar a titularse, e ingresó al año siguiente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus primeros textos dramáticos comenzaron a obtener notoriedad a finales de la década del 50. En 1957, obtuvo el primer premio del INBA por *Velorio en turno*, que más tarde amplió y tituló *Los cuervos están de luto*. Esta obra se estrenó profesionalmente en 1960 en el teatro Jorge Negrete, y ganó el Premio Nacional de Bellas Artes.

En los años 60, el dramaturgo incursionó en el cine con el guión de *El tejedor de milagros* y la versión cinematográfica de *Los cuervos están de luto*. También escribió la telenovela de humor negro *Doña Macabra*. Durante las décadas de los 70 y 80, siguió estrenando obras teatrales en México y en el extranjero. En 1987, celebró treinta años como escritor. Para entonces, ya había fundado en su casa su propio taller de literatura dramática, del cual egresaron dramaturgos, actores y directores escénicos, entre los que destacan Norma Román Calvo, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Jesús González Dávila, Oscar Liera y Carlos Olmos. En los años 90, se realizaron los dos últimos estrenos teatrales de Hugo Argüelles. También, recibió la distinción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como artista emérito.

En el presente siglo, el autor recibió un homenaje del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Gobierno de Veracruz en el Palacio de Bellas Artes, en 2001. Luego, la Delegación Coyoacán celebró sus cuarenta y cinco años como dramaturgo en el año 2003. Finalmente, Hugo Argüelles dio a conocer públicamente que padecía de cáncer; y murió el 24 de diciembre de 2003 en el sanatorio inglés de la Ciudad de México.

1.2 El animalario argüelleano y los textos que lo conforman

La recurrencia del escritor veracruzano al evocar especies animales en su obra teatral ha sido señalada y comentada por diversos autores, pero fue Esther Seligson, crítica teatral de la revista *Proceso*, quien denominó “animalario” al conjunto de las obras argüelleanas ya que:

[...] zoológico recordaría demasiado a los estadounidenses Tennessee Williams y Edward Albee y sus bestiarios, en tanto que animalario, la muy particular zoografía de Hugo Argüelles se enmarca, con su propio realismo expresionista (valga el apareamiento) en el contexto mágico de nuestra fauna mexicana. (Seligson, 1994, p. 553).

En el artículo titulado *El animalario divino. Aproximación a la dramaturgia de Hugo Argüelles*, Seligson también especificó *a priori* la naturaleza del zoomorfismo desarrollado por el dramaturgo, quien equipara la conducta de los seres humanos con la de especies no humanas por medio de metáforas.

Quede claro que esta fauna revuelta que se humaniza, es decir estos humanos que se zoomorfizan, no tiene nada que ver con transformaciones al estilo licantropía, pues no se trata de las espectaculares conversiones tan afamadas en el folclor europeo medieval o en las mitologías. No. El *animalario* de Argüelles está constituido por seres que ya traen, digamos congénitamente, rasgos en su comportamiento que los identifican con las conductas de ciertas especies. (Seligson, 1994, p. 554).

La escritora sentencia que esta forma de plantear a los personajes con una identidad animal, representa un fenómeno de “amplio nahualismo” ya que el alma de la criatura animal se adueña de la personalidad humana. La referencia al concepto antropológico del nahualismo, propio de las culturas mesoamericanas antiguas, no se profundiza más, simplemente se asume su existencia en los personajes de Argüelles, puesto que “se relacionan en sus conductas defensivas o pasionales con los rasgos del espécimen al que su autor los compara.” (Seligson, 1994, p. 555). La importancia del reconocerse en un animal o actuar a su manera, permite cobrar conciencia de la propia identidad.

De ese modo, finaliza Seligson, los personajes trascienden su realidad y alcanzan la divinidad, yendo del animal al ángel y del ángel a Dios.

Específicamente, los textos dramáticos a los que se refiere Esther Seligson serían únicamente los dieciocho cuyo título menciona una especie animal, ya que hay otros trece cuya metáfora zoomórfica (si es que la tienen) no se evidencia a primera vista. Por lo tanto, considero que los textos dramáticos que conforman el denominado animalario teatral de Hugo Argüelles, son los siguientes, ordenados según la fecha en que fueron escritos:

1. Los cuervos están de luto (1957)
2. Escarabajos (1959)
3. La galería del silencio o las fantasías del mono doméstico (1962)
4. El ritual de la salamandra (1979-1980)
5. Los amores criminales de las vampiras Morales (1980)
6. El cocodrilo solitario del panteón rococó (1981)
7. Los gallos salvajes (1984)
8. Los caracoles amorosos (1986)
9. El cerco de la cabra dorada (1988)
10. La tarántula *art nouveau* de la calle de El Oro (1988)
11. El vals de los buitres (1989)
12. Las hienas se mueren de risa (1991)
13. La boda negra de las alacranas (1992)
14. Águila real (1992)
15. La noche de las aves cabalísticas (1993)
16. La esfinge de las maravillas (1994)
17. La fábula de la mantarraya quinceañera (1994)
18. Los coyotes secretos de Coyoacán (1996)

Tras de haber acuñado la denominación de animalario para la obra argüelleana, Esther Seligson creó también un término para designar a los personajes zoomórficos argüelleanos: “humanimales”, híbridos entre lo humano

y lo animal. Esta idea fue plasmada en un artículo publicado el 26 de diciembre de 1995 en *La Jornada*:

Humanimales, los monstruos que, detrás del espejo no son más que nuestra propia sombra [...] El animal no obedece a ningún código moral, invento de los hombres; por ello, digamos, no peca ni tiene culpas; cumple naturalmente con su ley, obedece a su instinto de supervivencia. No así los humanos y mucho menos en nuestra guadalupana sociedad, de ahí que les afloran, deformada, su parte animal.

(Seligson, 1997, pp. 551-552).

La designación de “animalario” de Seligson trascendió a otras investigaciones en se que denomina como tal al conjunto de la obra argüelleana, o con términos sinónimos como “bestiario” o “zoológico” teatral, aunque no todos los títulos contengan elementos zoomorfos. No tuvo el mismo eco en la investigación el término “humanimales” para designar a los personajes, pero la percepción de Seligson sobre la naturaleza de los personajes de Argüelles coincide con las descripciones consignadas en otros ensayos: el que éstos efectúan una representación escénica del ser humano por medio de rasgos de comportamiento similares a las conductas de las especies animales evocadas en el título.

1.3 Conocimiento precedente sobre los animales en el teatro de Argüelles

Revisaré primero las aportaciones de algunos textos ensayísticos que analizan lo animal en la dramaturgia argüelleana, y después consignaré la información relacionada con los animales que aparece en las tesis universitarias dedicadas al autor veracruzano.

En cuanto a los textos ensayísticos, es posible apreciar dos líneas de trabajo: a) textos que analizan la evocación de los animales como mito antropológico, b) textos que usan de modo metafórico los nombres de animales para elaborar sus títulos o su argumentación.

Evocación de los animales como mito antropológico. En primer término citaré el trabajo de la docente e investigadora de la UNAM, Reyna Barrera, quien señala que el recurso argüelleano de equiparar al ser humano con los animales

es metafórico y constituye una de las características de su estilo, es decir, de la estrategia retórica del autor.

[...] su primera obra de éxito, *Los cuervos están de luto* abrió para él una estrecha relación metafórica de personajes con representatividad animal, como si el dramaturgo pusiera de relieve ese tótem oculto que cada uno de ellos llevara dentro de sí; con ello Hugo Argüelles deja una impronta inmaterial, una biografía invisible, inscrita en la poética del animal que rige al personaje. (Barrera, 1994, p.72).

En este fragmento del artículo *Los fantasmas y los símbolos en la obra de Hugo Argüelles*, Barrera evoca al tótem como sinónimo de guardián animal del hombre, y asume que los personajes de Argüelles se comportan bajo el poder de un numen¹ animal individual. Pero Barrera no profundiza más en el concepto antropológico de tótem (que, en realidad, designa un emblema colectivo propio de un clan), y se dedica a localizar y describir aspectos fantasmagóricos y simbólicos en diversas obras.

El guardián animal o *nahual*, se menciona en el texto de Miguel Ángel Quemain: *Propuestas y vigencia del teatro de Hugo Argüelles*, cuando el autor refiere que la animalidad de los personajes de Argüelles está escondida en su interioridad, es mezcla de lo humano y lo animal, y determina su comportamiento. Pero este autor no amplía más el concepto de nahualismo, y se dedica a explicar la metáfora zoomorfa, asumiendo que el personaje antropomorfo evoca con su conducta al animal del título:

¿Humanos zoomorfizados, animales humanizados?, ni uno ni otro. No hay un asalto que convierta humanos en animales, tampoco pasa lo contrario. Sucede que una especie de destino ha trazado y escondido la animalidad en el interior de los seres. [...] en Borges esa animalidad o zoología es invención de la moralidad por venir, en Argüelles, reconocimiento del pasado y del futuro. La codificación animalesca amplía los horizontes de la conducta. (Quemain, 1994, p.105).

¹ *Numen* es otra denominación para el poder divino, o deidad. (*Diccionario Anaya de la Lengua*, 1991, p. 671). El numen creador es la energía divina representada por medio de códigos vegetales y animales en las diversas culturas humanas. (Cfr. Toporov, 2002, p. 23).

En el texto *Lo lúdico y lo ritual en el teatro de Hugo Argüelles*, la crítica teatral Olga Harmony acusa que se ha escrito mucho sobre la obra argüelleana y se han construido lugares comunes como el humor negro, el realismo mágico, la dualidad Eros-Tánatos, el ritual y la magia, cuya existencia se da por hecho. “He de referirme a muchos puntos de vista que ya se han expresado”, dice. (Harmony, 1994, p. 53). Entre esos lugares comunes, están la referencia al bestiario que conforman sus títulos y a la dualidad hombre-animal escenificada en la obra argüelleana, aspectos que la escritora también da por hecho. Así, Harmony inicia su reflexión sobre el teatro de Argüelles narrando el mito finlandés del hombre-dios oso Leibolmai, y propone que la obra del dramaturgo se compare con una leyenda animal puesto que es mágica, dual y evoca lo animal. Sin ahondar más en conceptos antropológicos (en este caso la dualidad divina del guardián hombre-animal), Harmony dedica el resto de su trabajo a destacar aspectos que define como lúdicos y rituales en diversas obras.

Textos que usan de modo metafórico los nombres de animales. El animalario ha interesado a los analistas más como recurso retórico que como directriz metodológica. Esta apreciación puede confirmarse en los dos siguientes estudios que citaré a continuación. En el texto titulado *Camaleón (d) escrito a seis voces*, los autores Edilberto Aldán y Ramón Saburit aceptan seguir la misma estrategia del autor estudiado, al denominarlo arbitrariamente con el nombre de una especie animal.

Siguiendo un poco el juego que Hugo Argüelles ha establecido al integrar un animal en la mayoría de los títulos de sus obras, debido a la multiplicidad de imágenes que se tienen de él, sería fácil calificarlo como un camaleón. (Aldán y Saburit, 1994, p. 429).

En el ensayo *El camaleón dramático. Lo cómico, lo trágico y lo tragicómico en el teatro de Hugo Argüelles*, el dramaturgo Luis Eduardo Reyes, revisa y comenta las particularidades de múltiples intrigas y personajes argüelleanos. El autor decide denominar “camaleón” a Argüelles evocando los títulos zoomorfos de las obras que ha discutido.

Por tanto, se podrá seguir escribiendo mucho sobre él; sin embargo, en esencia, sigue siendo inescrutable su estilo, porque Argüelles es un camaleón impredecible al ser fiel a su inspiración de cada día: característica inequívoca del barroquismo propio de su estirpe de poeta maldito. (Reyes, 1994, p. 425).

Los críticos teatrales aprovecharon también la misma idea, como Emmanuel Haro Villa, quien denominó al dramaturgo: “león del teatro”. (Haro Villa, 1999). Finalmente, en el ensayo titulado *La singular fauna dramática de Hugo Argüelles*, de Alejandro Hermida la referencia al animalario sirve solamente para construir el título, ya que el texto examina varias obras (no sólo las que evocan especies animales) y se enfoca a explicar la singularidad de los personajes, pero no las causas por las que los denomina *fauna*. (Hermida, 1994, pp. 115-132).

Tesis universitarias dedicadas a la obra argüellana. Citaré algunas ideas de Espinosa, Meyer, Alonso y Sandoval, en relación a las obras relevantes al presente estudio.

En la tesis titulada *Teatro de Hugo Argüelles*, Manuel S. Espinosa establece que la obra dramática del escritor veracruzano parte del realismo y escenifica situaciones y problemas de la sociedad mexicana concebida como un “mundo degradado”. Pero representa también una concepción mágica de la realidad mexicana, que resulta ambivalente. Desde un enfoque negativo, el pensamiento mágico se relaciona con la ignorancia del pueblo, por ejemplo en la obra *Los prodigiosos*. En su enfoque positivo, la concepción mágica argüelleana manifiesta la creencia en la existencia de poderes sobrenaturales tendientes a transformar el comportamiento o la existencia del ser humano y a insertarlo en una realidad ideal en la que todo es posible; recurso clasificado por Alejo Carpentier como parte del estilo denominado “real maravilloso” (Cfr. Espinosa, 1997, pp. 123-143). El enfoque positivo del pensamiento mágico se ejemplifica nuevamente en la obra *La ronda de la hechizada*, ambientada en la época novohispana, en que la muerte en la hoguera de un nativo se concibe como una transformación animal:

[...]. Para los españoles, Tecatzin muere en la hoguera. En cambio, los indios indican la experiencia de lo maravilloso al verlo transformado en un nahual o colibrí. [...] Argüelles se vale de la transformación de Tecatzin en animal para insinuar que el indio es una divinidad. (Espinosa, 1997, pp. 136-137).

La escenificación del nahualismo enfatiza la concepción mágica del mundo en la obra argüelleana, y sirve como atenuante ante la representación de la degradación social. Para Espinosa, Hugo Argüelles intenta manifestar su escepticismo hacia el pensamiento racional y empírico al presentar en su teatro acontecimientos inexplicables que alteran el comportamiento humano y desatan instintos reprimidos. Así, satiriza la realidad y efectúa una crítica social. Según Espinosa, esa visión crítica aparece también en *Los cuervos están de luto* cuando el autor representa un mundo degradado por la oposición entre los valores morales, defendidos discursivamente por la sociedad mexicana, y la práctica del egoísmo y la codicia humanas. La representación realista se minimiza por medio de la exageración de acciones y diálogos que detonan el humor, pero que muestran como trasfondo el problema de la inarmonía social.

[...] el mundo dramático no se ha transformado en uno ideal en que haya armonía moral, sino que ha quedado una discordia muy bien perfilada, al decidir Enrique alejarse de sus hermanos y cuñadas como gesto de rechazo por su voraz codicia. (Espinosa, 1997, p. 201).

En la tesis titulada: *La travesía mágica de Hugo Argüelles*, Juan Meyer Arce analiza a su vez *Los cuervos están de luto*, y pone de realce las conductas negativas que equiparan al ser humano con los animales, en particular, el comportamiento de las hembras:

En esta obra, las mujeres cumplen de forma efectiva y brutal con su papel de conservadoras de la especie: su comportamiento se torna verdaderamente animal, no hay lugar para el caído, el débil o el enfermo [...] lo curioso es que como animales su conducta no nos parecería reprobable del todo sino natural. Y en esta obra, gracias a la

habilidad del autor, la conducta de estos personajes termina pareciendo natural [...] (Meyer, 1997, p. 23).

El análisis de Meyer sobre *Los cuervos están de luto* coincide con la conclusión de Espinosa al señalar que existe la representación de un mundo degradado: “[...] los personajes de Argüelles se consumen en su propio deseo.” (p. 26). También consigna que se escenifica la inarmonía del universo referido: la sociedad mexicana. En cuanto a *Los gallos salvajes* (obra que no analiza la tesis de Espinosa), Meyer anota que es una continuación de la exploración del autor sobre “lo bestial en el hombre, de aquello que responde únicamente al instinto.” (p. 158). Al predominar en la obra la representación de conductas instintivas humanas y de la ley del más fuerte, se anticipa una tragedia. Los personajes viven un conflicto al límite entre sus instintos y las normas impuestas por la sociedad, que los conduce al caos y a la destrucción.

Como conclusión, Meyer afirma que la dramaturgia de Argüelles muestra al hombre “en toda su belleza y todo su horror” y logra fascinar al espectador quien se “mira al espejo.” (p. 253). La dimensión social de su objeto de estudio queda subrayada al decir el investigador que la obra dramática argüelleana “es una radiografía espiritual de nuestro México.” (p. 254). Al citar a Erasmo de Rotterdam, Meyer acepta que la locura es un límite al que llegan algunos personajes del autor veracruzano, así como la rebelión en contra de su entorno social: “No es para ellos la pasividad, de lo contrario serían escarabajos, condenados a ahogarse en un mar de mierda como le sucede a mediocres y pusilánimes” (p. 255).

En la tesis de Rosario Alonso, se concluye que el elemento central en la dramaturgia del autor es la representación de la identidad del mexicano, lo cual se asienta en el título: *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*. Esta investigadora española parte de la aseveración de Sara Sefchnovich de que México es un país que se ha pasado su historia buscando su identidad y afirma, de entrada, que el teatro de Argüelles responde a tal búsqueda al revelar aspectos de esa identidad mexicana desconocida. Por lo tanto, establece

Alonso, es un “teatro social” que proporciona un “fascinante paseo por la identidad mexicana” (Alonso, 2003, p.16). La autora guía su análisis por medio de algunas constantes de la dramaturgia del autor ya demostradas por sus antecesores como: la conciencia social, su concepción de la magia, la alusión a concepciones antropológicas como la del “nahual violador o yure caribeño” (p. 32), el mundo degradado y el uso de la técnica del realismo.

Reflexiona entonces sobre la construcción dramática de cada uno de los treinta y un textos dramáticos de Argüelles y describe los elementos que le causan mayor interés. Esta tesis se compone también, como la de Meyer, de acotados textos sobre cada obra teatral, localizando constantes dramáticas para sustentar las conclusiones generales. Tras analizar *Los cuervos están de luto*, Alonso realiza un recuento de varias constantes dramáticas que, a su juicio, aparecerán después en el resto de la obra, las cuales esquematiza así:

- El estudio de la unidad familiar como la contempló Octavio Paz: “Familia, nido de alacranes”.
- El reflejo certero a través del diálogo de la hipocresía social y el interés que mueve siempre a una colectividad que encarna todos los defectos.
- El análisis del papel discutido de la religión y sus representantes [...]
- El esbozo del personaje aquí moribundo pero dolorosamente vivo del patriarca que representa todos los defectos del macho mexicano, que encarnará perfectamente en “el Gallo Miranda” y que tiene como contrapunto a una mujer que no responde íntimamente a las características de la abnegación mexicana.
- La idea de la mujer como salvadora de la especie [...]. La existencia de un personaje descolocado de la colectividad dominante [...].
- El título que hace referencia a un animal. Los personajes se comportan como tales y su conducta se explica sobradamente en el resto de la obra; **la metáfora zoomórfica no sólo es el título, es el eje de una obra.** (Alonso, 2003, pp. 43-44).

Al abordar *Los gallos salvajes*, la investigadora advierte la presencia del mundo degradado al cual denomina “barbarie” y lo circunscribe a la representación descarnada del ejercicio del poder en México. Retomando una idea desarrollada primero por Norma Román Calvo en su ensayo: *La identidad*

del mexicano en el teatro de Hugo Argüelles, Alonso señala al cacicazgo como uno de los rasgos distintivos de la cultura nacional. Ya Román Calvo había acusado que, en *Los gallos salvajes*, el tema primordial era el del cacique y había definido que: “[...] el caudillo y el cacique ayudaron a superar las dificultades que prevalecieron luego de la emancipación política.” (Román Calvo, 1994, p. 390). También, Román Calvo ya había especificado que los caciques llevan a cabo la defensa del *status quo* dentro de un entorno rural, administran sus regiones con autonomía y se sujetan a sus intereses personales.

Alonso coincide con la idea de que, en *Los gallos salvajes*, se escenifica ante todo el conflicto causado por el cacique, cuyo primitivismo consolida el círculo vicioso del poder. Finalmente, el choque entre la civilización (representada por el hijo del cacique) y la barbarie (representada por el padre dominador y despiadado) detona la intriga, que se vuelve trágica porque en ella predomina el caos:

Una inacabable sucesión de poder que eterniza la barbarie. El sistema abyecto justifica a estos personajes que sólo aprovecharon las circunstancias al no poder cambiarlas, hasta que otro ser, igual o peor, los desbanque. [...] La relación entre ambos gallos parece llena de amor y viciada de crueldad. (Alonso, 2003, p. 154).

Rosario Alonso analiza por primera vez el último texto dramático argüelleano: *Los coyotes secretos de Coyoacán*. Afirma que nació “del teatro y para el teatro” y que es una ilustración por medio de hechos supuestamente históricos de problemas actuales como la corrupción, la pobreza y la desigualdad. Señala, de nuevo, que aparece la constante de la conciencia social del autor. Sin embargo, por tratarse de una obra artificiosa y teatral, *Los coyotes secretos de Coyoacán* se vuelve una abstracción que se dirige a la recreación espiritual más que a la mimesis realista: “hacer teatro es sobre todo una necesidad del alma.” (p. 243). Tras de revisar básicamente la intriga dramática de esta comedia, la autora identifica las constantes que encuentra ya reiteradas en el análisis precedente de la obra argüelleana: carga social, concepción mágica del mundo y personajes que se sublevan ante su entorno. Por tratarse

de la obra final de su autor, este capítulo dedicado a *Los coyotes secretos de Coyoacán* se denomina: “magistral recurrencia”. Finalmente, Alonso concluye que la obra dramática de Hugo Argüelles retrotrae al lector-espectador hacia una “profundidad ancestral” y le permite conocer su identidad, en la cual destacan rasgos como su individualidad, su responsabilidad, su libertad y su destino: “A través del teatro, siempre teatro, conozco el lugar en que me encuentro, sé que contiene el universo” (p. 254).

Finalmente, en la tesis *La idiosincrasia del mexicano en “Los cuervos están de luto”, de Hugo Argüelles*, Filadelfo Sandoval señala un prontuario de rasgos de identidad mexicana que son ilustrados por la intriga dramática y los personajes de esta obra. Por ejemplo, la escena en que Mateo abofetea a Mariana, su mujer, representa el machismo; mientras que la corrosiva actuación de Piedad representa el matriarcado. Sobre este personaje, abunda el investigador:

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. Es un matriarcado que arrastra y contamina a todos con represión y autoritarismo, sin importar la opinión de los demás integrantes de la familia. (Sandoval, 2004, p. 67).

Otros rasgos de la identidad del mexicano que acusa Sandoval en su investigación son: la referencia a las tradiciones cristianas –aunque éstas se satirizan y se desprecian–, el relajo y la fiesta, la concepción prehispánica de la muerte como una transición a otro mundo, el lenguaje ingenioso poblado de dichos populares y diminutivos, la actitud racista de los mestizos hacia los indígenas, y el humor negro e irreverente que sirve para mostrar “la otra cara de la realidad”. El autor precisa la forma como se escenifica la hipocresía social:

[...] 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 con los convencionalismos de la sociedad, y su

relajo es una muestra del comportamiento inconsciente que regularmente distingue al mexicano. (Sandoval, 2004, p. 72)

Sandoval concluye diciendo que en *Los cuervos están de luto* predomina el humor negro, el cual sintetiza la algarabía del mexicano en todas las situaciones, hasta la más macabra: el ritual de la muerte. Así, se escenifica la actitud ancestral del mexicano de restar importancia a la muerte y de celebrarla para paliar su soledad, aquella que se deriva de su mezcla de razas. Sólo los indígenas están exentos de esa ambigüedad del mestizo, pues conservan intacto su arraigo a la magia, a sus creencias y sus dioses. La dramaturgia de Argüelles enfatiza así la idiosincrasia del mexicano, incluyendo sus vicios y sus costumbres más distintivas.

De la investigación precedente puedo decir, en resumen, que:

- a) El conjunto de treinta y un obras de Hugo Argüelles fue denominado “animalario” por Esther Seligson, quien efectuó una generalización basada en los dieciocho títulos que mencionan una especie animal, y dio un sello distintivo a la obra del dramaturgo veracruzano.
- b) Rosario Alonso estableció que el recurso argüelleano de equiparar la representación de conductas humanas con el comportamiento animal es una metáfora zoomorfa que cobra vida en la escenificación, devenida alegoría teatral, y va más allá de una estrategia retórica expresada en los títulos.
- c) Manuel Espinosa acusa la concepción mágica del mundo presente en la obra argüellana, la cual abre la posibilidad de subvertir la mimesis realista y dar paso a la escenificación de hechos extraordinarios que cambian el comportamiento humano, como la metamorfosis animal.

- d) Otros investigadores (Meyer, Barrera, Harmony, Quemain) coinciden al decir que la evocación del animal en teatro rememora la idea ancestral del guardián animal del hombre, asociada a conceptos antropológicos como el tótem o el nahual.
- e) Filadelfo Sandoval precisa que el teatro de Argüelles retrata la mexicanidad sin concesiones, la mentalidad mágica prehispánica y el comportamiento “casi animal” de algunos individuos.

CAPÍTULO 2

Zoomorfismo y antropomorfismo

Docilidad o ferocidad, dulzura y aspereza, coraje o cobardía, temor u osadía, apasionamiento o malicia, y, en el plano intelectual, una cierta sagacidad, son semejanzas que se dan entre muchos animales y la especie humana.

(Aristóteles, 1992, p. 411).

La teoría darwiniana de la evolución de las especies ubicó al hombre como la cúspide del reino animal. A esta aproximación teórica se le denomina “gradualismo”, en contraste con la “discontinuidad”, en la cual los estudios humanos se apartan radicalmente del estudio de los animales. Desde una perspectiva gradualista, la notable evolución de la criatura humana y su éxito como especie –con más de seis mil millones de individuos vivos– fundamentan el liderazgo del hombre sobre el resto de los animales. Pero, desde el punto de vista discontinuo, se marca una tajante separación entre el hombre y los animales no humanos, postura a la cual se denomina “antropocentrismo”. Éste se evidencia en los dominios de la religión o la filosofía, de raigambre platónica, que consideran la existencia del alma inmortal¹ en el hombre, no así en los animales. Desde esta postura antropocéntrica, el describir a la criatura humana aludiendo exclusivamente a sus rasgos zoológicos equivale a zoomorfizarla.

La zoología (del griego *zoon*, animal) clasifica las especies del reino animal y consigna sus características físicas y comportamientos habituales. La descripción de la conducta animal constituye el campo particular de la etología. Etología se define como “Lo studio del comportamento degli animali aplicando i

¹ La teoría de las ideas de Platón, cuyos antecedentes se encuentran en la filosofía pitagórica, señala la existencia de un mundo de formas inmutables, de esencias inmateriales, realidad inteligible a la que sólo la razón puede acceder. El hombre es el resultado de la unión accidental entre el alma (o psique) inmortal y el cuerpo material, dos realidades distintas que se encuentran unidas de modo provisional. Lo más propiamente humano que hay en el hombre es su alma, a la que le corresponde la función de gobernar la vida humana. El alma es el principio del conocimiento, y su amor a las ideas eternas y divinas es el fundamento de su inmortalidad. (Cfr. Vassallo, 1979, pp. IX-XXXIII)

metodi propri delle scienze naturali.”² (Mainardi, 1992, p. 292). El *Dizionario di Etologia* define el zoomorfismo desde la perspectiva gradualista neodarwiniana, de la siguiente manera:

[...] lo zoomorfismo consistente nel considerare l’uomo un animale come gli altri, dando la maggior enfasi alle caratteristiche che la specie umana ha in comune con altre e sminuendo, o addirittura non considerando lo specifico umano. Un clamoroso esempio di zoomorfismo é statu il bestseller di Desmond Morris *The Naked Ape*, in cui la nostra specie veniva descrita non dando peso alla sua esénciale capacità di produrre e trasmettere cultura. (Mainardi, 1992, p. 48)³.

Por eso, cuando el zoólogo británico Desmond Morris se refiere al ser humano como “mono desnudo que se ha puesto a sí mismo el nombre de *homo sapiens*” (Morris, 2004a, p. 7) o “sencillo animal tribal” (Morris, 2004b, p. 12) articula una visión zoomórfica con propósitos de divulgación científica. Como contraste, en etología se habla de antropomorfismo cuando se estudian especies animales con forma humana: los simios antropomorfos, o primates más similares al hombre como chimpancé, bonobo, gorila, gibón y orangután. También se acusa de antropomorfismo al investigador que adjudica características humanas a especies animales al confeccionar la explicación de sus modos de vida. Antropomorfizar a los animales es una actitud propia de las fábulas antiguas, los cuentos maravillosos o el cine de ficción, pero impropia de la ciencia natural. Revisemos su definición:

Antropomorfismo: É la tendenza a interpretare il comportamento degli animali attribuendo loro motivazioni e finalitá proprie della specie umana. Talora ció ha portato anche,

² Etología es “el estudio del comportamiento de los animales aplicando los métodos propios de las ciencias naturales.” (Traducción del autor).

³ [...] el zoomorfismo consiste en considerar al hombre un animal como los otros, dando el mayor énfasis a las características que la especie humana tiene en común con otras, y disminuyendo, o bien, no considerando lo específico humano. Un clamoroso ejemplo de zoomorfismo se estableció en el *bestseller* de Desmond Morris, *El mono desnudo*, en el cual nuestra especie venía descrita sin darle peso a su esencial capacidad de producir y transmitir cultura (Traducción del autor).

erroneamente, a giudicare in chiave morale il comportamento degli animali, fino al punto di sottoporli a processi e condanne.⁴ (Mainardi, 1992, p. 48)

En resumen, en la etología se zoomorfiza al hombre para investigar las características mesurables y tangibles del comportamiento de la especie y describir su fenotipo y ciclo vital, en comparación con los otros animales no humanos, a los que la ciencia evita antropomorfizar. Revisaré a continuación algunas de las características etológicas del hombre.

2.1 Características etológicas de la especie humana

La existencia humana está regida por tres constantes de la vida animal: locomoción, sensibilidad e inervación⁵, que determinan al organismo a “actuar en consecuencia” dando respuesta a los estímulos endógenos, propios de su fisiología corporal, y a los estímulos externos que se producen en su medio ambiente (Cfr. Cabrera, 1972, p. 7). El comportamiento es, pues, una función o mecanismo complejo del organismo animal cuya finalidad suprema es la supervivencia y la conservación de la especie. Pero, al momento de describir el comportamiento animal, debe considerarse que éste es producto de “un conjunto de motivaciones y factores ambientales, y no debe confundirse su finalidad (para qué) con su causa (por qué)”, según dice el etólogo austriaco Konrad Lorenz (1986, p. 99).

En la descripción del comportamiento deben considerarse sus tres estados sucesivos: a) comportamiento apetitivo, b) acto consumatorio, y c) fase de quietud. El comportamiento apetitivo tiene una base pulsional o estado motivacional interno, derivado de la excitación del sistema nervioso (anteriormente denominada pulsión o *drive*). El comportamiento apetitivo conduce al organismo animal a buscar los estímulos apropiados para ejecutar la actividad consumatoria y lograr “descargar la pulsión” como diría William Reich

⁴ Antropomorfismo: es la tendencia a interpretar el comportamiento de los animales atribuyendo sus motivaciones y finalidad a lo propio de la especie humana. Esa postura ha llevado también, erróneamente, a adjudicar una base moral al comportamiento de los animales, hasta el punto de someterlos a procesos y condenarlos. (Traducción del autor).

⁵ Inervación: “Capacidad del organismo para darse cuenta de las impresiones del mundo externo y actuar en consecuencia, involucrando en la reacción a sus diversos órganos.” (Cabrera, 1972, p. 7).

(2000, p. 223). Finalmente, entra en una fase de quietud en la cual no responde más a estímulos similares. (Cfr. Mainardi, 1992, pp. 157-158, p. 504).

Los primeros estudios del comportamiento elaborados por McDougall (en el año 1908) y por Woodworth (en 1918) hablaron del instinto, concepto difuso que buscaba designar las conductas no aprendidas, irracionales y compulsivas comunes a las especies, diferenciándolas de las conductas producto del aprendizaje. (Cfr. Mainardi, 1992, pp. 615-616). Luego, el etólogo Konrad Lorenz desarrolló el concepto de pulsión o impulso incontenible para denominar un “estado motivacional espontáneo” que aparecía como origen de ciertos comportamientos. Lorenz distinguió cuatro grandes impulsos autónomos del comportamiento animal: hambre, amor, huida y agresión. (Lorenz, 1986, p. 113). Sin embargo, advirtió la posible conjunción de dos o más pulsiones como causa de un comportamiento, y más aún, de la injerencia de los llamados “movimientos ritualizados”⁶ que pueden confundir al etólogo en su descripción. Lorenz señaló que los instintos se conjuntan como en un parlamento para hacer posible la vida: “el mecanismo de los instintos se parece a un parlamento, que es un sistema más o menos completo de interacciones entre un gran número de variables independientes”. (p. 98).

En una entrevista realizada *ex profeso* para complementar el estudio del zoomorfismo en la obra argüelleana, el etólogo mexicano Alberto Tejeda Perea me explicó que las conductas innatas representan un tercio de la totalidad del comportamiento humano, mientras que las derivadas del aprendizaje representan otros dos tercios. Por ello, concluye que el ambiente en el que vive la criatura humana es fundamental para entender las motivaciones de su acción y sus manifestaciones:

⁶ Un movimiento ritualizado es aquél cuya finalidad principal ha desaparecido en el curso de la filogénesis, pero que el organismo animal sigue llevando a cabo como una ceremonia meramente simbólica. Lorenz descubrió que las hembras de algunas especies de patos realizan movimientos para rechazar a adversarios aún en ausencia de tales adversarios, como signo de vinculación hacia su pareja. “La cadena de acciones que originalmente servía para otros fines se convierte ahora en fin al hacerse rito autónomo”. (Lorenz, 1986, p. 78).

La conducta es una combinación de rasgos genéticos y de rasgos aprendidos [...], en prácticamente todos los animales, tanto uno como otro factor influyen. Si pudiéramos sacar un porcentaje de la influencia del aprendizaje podría ser como las dos terceras partes de la conducta de un animal adulto. (Tejeda Perea, 2006).

El especialista en comportamiento animal me dijo que, desde las investigaciones de Darwin hasta las de Lorenz, Tinbergen y Von Frisch⁷, se compara al hombre con las demás especies animales para obtener una visión etológica de conjunto y poder explicar las motivaciones, emociones y conductas sin sesgo antropocéntrico:

El efecto ambiental que se conjunta con la parte fisiológica-anatómica, aplica para muchas especies animales, no sólo en los humanos. Lo que pasa es que estamos sobrevaluados. Se sabe ahora que prácticamente todos los animales cordados tienen las mismas estructuras a nivel anatómico; simplemente aparecen con menor tamaño o distribuidas de diferente manera, entonces las reacciones (por lo menos a nivel etológico) pueden ser muy similares a nivel de sensaciones y emociones.

(Tejeda Perea, 2006).

Así, las conductas que tienen como propósito la supervivencia se consideran normales y útiles a una especie. Por ejemplo, en etología, la agresión es una conducta social “normal”, ya que sirve para establecer límites territoriales y para conseguir alimento. Tejeda Perea afirmó que la agresión está regulada socialmente, pero si el ser humano la enfatiza y la enfoca contra miembros de su misma especie, puede señalarse como una alteración individual de conducta.

Yo consigo ciertas cosas sólo con gruñirte o tumbarte, este comportamiento sí está regulado evolutivamente en animales sociales. Pero ¿qué pasa cuando ya hay mordidas y sangre, cuando se repite y se exagera la agresión? Se trata de una alteración, el animal no la controla, con las guerras pasa algo así. (Tejeda Perea, 2006).

⁷ Se trata de los ganadores del Premio Nobel de Medicina en 1973: Konrad Lorenz, Nico Tinbergen y Kart Von Fich.

El admitir que la vida humana parte de una filogénesis similar a las de otras criaturas animales del subconjunto “mamíferos, primates, homínidos” evitaría sobrevalorar al hombre y facilitaría comprender porqué la vida en una sociedad impersonal y con sofisticados recursos tecnológicos no es el ideal humano, en términos etológicos:

[...] a pesar de su gran erudición, el *homo sapiens* sigue siendo un mono desnudo; al adquirir nuevos y elevados móviles no perdió ninguno de los más vivos y prosaicos. Esto es, frecuentemente, motivo de disgusto para él; pero sus viejos impulsos le han acompañado durante millones de años, mientras que los nuevos le acompañan desde hace unos milenios como máximo... y no es fácil sacudirse rápidamente de encima la herencia genética acumulada durante todo su pasado evolutivo. (Morris, 2004a, p. 7-8).

Los “viejos impulsos” que menciona el zoólogo Desmond Morris, incluyen la herencia genética que conserva el hombre de su familia de primates –mamíferos cuadrumanos esencialmente frutícolas que habitaban en bosques húmedos–, modificada por la adecuación evolutiva de la cacería, con la que el animal humano varió su alimentación y se convirtió en carnívoro. Esta herencia genética surgió en la era cenozoica, hace 65 millones de años; se perfiló con la separación de las familias de primates, hace unos ocho millones de años, y finalmente, se delimitó con la humanización de la especie hace cerca de tres millones de años⁸.

Las adaptaciones de la criatura humana consistieron fundamentalmente en la ampliación de su capacidad cerebral, la postura erguida combinada con la liberación de sus manos (de lo que se deriva la elaboración y manipulación de herramientas), y la conformación de grupos o tribus para efectuar la cacería.

⁸ La “humanización” ocurrió durante la Edad de Piedra, dividida en paleolítico o edad de la piedra antigua, el mesolítico o edad de la piedra media, y el neolítico o edad de la piedra nueva. “El paleolítico inferior fue la época en que vivieron nuestros primeros ancestros conocidos como homínidos, familia *hominidae*, de dos especies halladas en África Oriental: el *australopithecus* (aparecido hace 3 millones de años) y el *homo habilis* (desde 2,2 hasta 1,6 millones de años). El *homo erectus* abandonó África hace un millón y medio de años, y dio lugar finalmente a la aparición del *homo sapiens* primitivo hace 500 mil años”. (Rudgley, 2002, pp. 22-23). La especie actual, el *homo sapiens sapiens*, permanece sin cambios sustanciales desde hace 30 mil años. (Masiá Clavel, 1997, p. 134).

Otras características distintivas de la especie como el lenguaje hablado, la flexibilidad de sus ciclos reproductivos y la conformación del núcleo familiar requirieron también millones de años en desarrollarse y estandarizarse.

En cambio, los “nuevos impulsos” del hombre son aquellos que ocurrieron en los últimos diez mil años, lapso de tiempo aproximado en que se ha desarrollado la civilización humana. El paso de cazadores nómadas a agricultores sedentarios, la transformación del cubil en casa, la posibilidad de acumular alimentos con la consiguiente aparición del tiempo libre, y la aglomeración en pueblos y ciudades de organismos que antes vivían en amplios espacios arbolados han sido condicionamientos “recientes” para la singular criatura humana. Sin embargo, la gran flexibilidad de la mente, su plasticidad e inventiva, y la habilidad neoténica⁹ son también adaptaciones biológicas que han permitido al mono desnudo sobrevivir en medio de una comunidad impersonal densamente poblada, denominada “súper tribu”:

Existe una intrínseca propiedad biológica del animal humano que consigue una profunda satisfacción en ser arrojado al caos urbano de una súper tribu. Esa cualidad es la insaciable curiosidad del hombre, su inventiva, su atletismo intelectual. [...] Así como las aves marinas son excitadas a reproducirse al concentrarse masivamente en densas comunidades procreadoras, así también el animal humano es excitado intelectualmente al concentrarse masivamente en densas comunidades urbanas. (Morris, 2004b, p. 31).

En medio del congestionado ambiente urbano actual y del aislamiento propiciado por el uso de la tecnología, el organismo humano demuestra una gran capacidad de supervivencia pero se halla siempre en el límite de su resistencia orgánica e intelectual. Como una consideración final, deseo anotar un rasgo que va más allá de la etología, pero que me parece fundamental en la explicación del comportamiento del animal humano. La intencionalidad de su

⁹ Una especie neoténica es aquella que conserva rasgos infantiles y juveniles en su etapa adulta, como el singular ajolote mexicano (*Ambystoma mexicanum*). Morris denomina al ser humano neoténico al referir que su cerebro sigue creciendo después de que su organismo alcanza la madurez sexual, lo que no ocurre en otros primates. También enfatiza que el hombre sigue comportándose como niño toda su vida al inventar “juegos” que lo motivan, tales como el arte, los negocios, los viajes. (Morris, 2004a, pp. 35-36). El animal humano muestra rasgos neoténicos como el beber leche a lo largo de su vida y no sólo en su etapa de crianza.

conducta, resultado de actos de su voluntad, es lo que permite al hombre sobrevivir, así se encuentre en circunstancias totalmente adversas. El psicoterapeuta austriaco Víktor Frankl explicó que tanto las concepciones etológicas como las psicológicas fracasan al describir el comportamiento, pues no toman en cuenta la intencionalidad humana. Al hablar de la agresión, por ejemplo, Frankl exige trascender los conceptos “inhumanos e impersonales”:

En el hombre existen, por supuesto, impulsos agresivos, ya lo interpretemos como una herencia procedente de nuestros antepasados subhumanos o como algo reactivo, con arreglo a las teorías psicodinámicas. Al nivel humano, sin embargo, los impulsos agresivos nunca existen *per se* en una persona sino como algo con respecto a lo cual dicha persona ha de adoptar una actitud, haya elegido identificarse con ello, o bien, alejarse. (Frankl, 2003, p. 78).

Frankl señala, entonces, que el odio es intencional y los impulsos agresivos serán convertidos en excusa o pretexto para odiar. Pero el hombre también podría reprimir el odio o darle otro cauce de conducta a la agresión. Por su parte, el impulso sexual sería el origen de una relación amorosa que puede llevarse a la práctica, o bien, reprimirse. Frankl concluye diciendo que la aspiración de trascendencia es capaz de sublimar todo comportamiento humano; pero también advierte que la actitud que adopta un individuo puede volverse en contra de sus semejantes por la intencionalidad negativa o perversa.

En resumen, el comportamiento animal está motivado por una combinación de impulsos internos y factores externos como el aprendizaje social. Lorenz señaló cuatro grandes y primigenias pulsiones: hambre, búsqueda de par, huida y agresión. Pero el comportamiento está motivado también por instintos filogenéticamente más recientes, llamados movimientos ritualizados. Por otra parte, el amplio desarrollo evolutivo del animal humano le ha permitido adaptarse a circunstancias artificiales de vida, en que predominan las convenciones sociales y tecnológicas. Además de los comportamientos comunes a otras especies enfocados a la supervivencia, la neotenia de la

criatura humana y la intencionalidad de su conducta son rasgos distintivos que han propiciado su permanencia y su dispersión por el mundo.

2.2 Perspectiva antropológica de la relación entre el hombre y los animales

Una breve perspectiva sobre antropología física me permitirá mostrar la relevancia de los animales para el hombre desde su prehistoria y cómo se implantaron en el imaginario colectivo.

Las especies de animales constituyeron: a) el reino natural del que surgió la especie humana, b) una fuente suplementaria de alimento, objeto de la cacería, c) una relación simbiótica con el hombre, como guardianes de la tribu o fuerza de trabajo, d) una pauta para la vida sedentaria, al criarse animales domésticos, e) una jerarquía mítica, antropomorfizada, considerada numen creador o espíritu guardián individual. Los cuatro primeros argumentos se pueden enfocar desde criterios de la antropología física, mientras que el último inciso (jerarquía mítica) corresponde al campo de la antropología cultural (cuyos conceptos revisaré en inciso 2.3).

a) Los animales como origen de la especie humana

En la antropología física¹⁰, se evidencia el zoomorfismo del organismo humano mediante los restos fosilizados de sus antecesores homínidos. Los fósiles demuestran cómo ocurrió la transformación de un remoto antepasado del hombre, física e intelectualmente inferior, hasta llegar a convertirse en una criatura ampliamente evolucionada, a lo largo de millones de años.

La recuperación de cráneos y esqueletos fosilizados de criaturas homínidas primitivas ha permitido documentar la transición de la forma puramente animal a la fisonomía humana, con estadios intermedios en que se presentan rasgos de ambas especies. En la reconstrucción gráfica o modélica de especies como *homo habilis* u *homo erectus*, se aprecia el vello corporal y facial, el prognatismo mandibular o la anchura nasal propias de los simios; mezclados con la postura erguida o la mayor capacidad craneana distintiva de los humanos. Según la evidencia fósil, la transmutación de nuestra animalidad

¹⁰ La antropología física se define como el “estudio sistemático y comparativo de las variantes de los grupos humanos, considerando tanto sus caracteres físicos como culturales.” (Rossi, 1981, p. 14).

ancestral requirió de prolongados periodos de tiempo para lograr alcanzar el fenotipo humano actual.

Los hallazgos paleontológicos indican que los primeros hominoideos aparecieron entre hace 23 y 14 millones de años (Cfr. Arsuaga, 199, p. 53). En la lejana época del mioceno inferior, en el África Oriental, apareció un animal cuadrumano, arborícola (hoy llamado el procónsul) cuya evolución daría lugar a los antropomorfos y, eventualmente, al hombre. El proceso de diversificación evolutiva sitúa al antecesor más antiguo del género homo hace alrededor de 2.4 millones de años y, desde hace 30 mil años, las razas fósiles no presentan diferencias significativas en comparación con las actuales (Cfr. Masía Clavel, 1997, p. 137).

Es importante recordar que la noción de evolucionismo fue consignada por Charles Darwin en 1859, cuando dio a la imprenta la primera versión de *El origen de las especies*. En este polémico libro Darwin planteó la existencia de un ancestro común entre diferentes especies, incluyendo al hombre. La raza humana “creada a imagen y semejanza de Dios” quedó emparentada desde entonces con chimpancés, gorilas y gibones, para disgusto de la mentalidad creacionista. Dando un giro a los estudios sobre la herencia iniciados por Lamarck, Darwin propuso la selección natural para explicar la descendencia de las especies. Se trataba de la persistencia de un tipo de organismo mejor dotado para ocupar puestos en las cadenas naturales de supervivencia. La selección natural ocurriría lenta y azarosamente, llegando a determinar ciertos cambios que modificarían progresivamente la fisonomía y el modo de vida de las especies animales, entre ellas el ser humano.

En la actualidad, los etólogos parten del concepto de selección natural para explicar la diversidad de las especies, en asumida postura neodarwinista. Además de la evolución del organismo humano, Darwin estudió la expresión de las emociones en los animales y el hombre, y comprobó que la mayoría de los gestos y movimientos relacionados al miedo, dolor o alegría son innatos y comunes a varias especies, incluyendo las diversas razas humanas, cuyas similitudes parten de “una misma forma parental que había adoptado ya un

carácter humano.” (Darwin, 1988b, p. 360). Pero mucho antes de que Darwin llegara a la moderna conclusión del ancestro común, existió una percepción similar en la antigüedad al considerar a ciertos animales “ancestros” del hombre. Esa mentalidad persiste en grupos humanos como los Ogala Siux, nativos norteamericanos. (Cfr. Brown, 1994, p. 39-70). Me parece esencial identificar la teoría de la evolución de las especies con el pensamiento antiguo ya que, en ambos casos, el hombre procede del animal.

b) Animales como alimento del hombre primitivo

Uno de los factores que propiciaron modificaciones de la raza humana tales como el crecimiento de su cerebro y el perfeccionamiento de su estilo de vida, fue el cambio en su tipo de alimentación. La sinapsis, o comunicación entre las células cerebrales, consume más energía que el resto de las células corporales; por lo que una mejor alimentación permite un mayor aprendizaje¹¹. Mientras la mayoría de los monos antropomorfos comen básicamente frutas e insectos, los primitivos homínidos comenzaron a consumir carne de todo tipo de animales. Al volverse carnívoros, desarrollaron también cambios en su hábitat y su organización social que, a lo largo del tiempo, llegarán a constituir características biológicas de la especie humana. (Cfr. Morris, 2004b, pp. 19-22).

El impulso de cazar y matar a otras especies ha sido representado como el momento supremo de la irrupción de la inteligencia en la vida del antropeide. La película *Odisea 2001*, de Stanley Kubrick, basada en la narración de Arthur C. Clark, dramatiza el instante donde la criatura prehumana se da cuenta que puede usar sus manos para sujetar una mortífera herramienta –un hueso– y atacar con ella a un indefenso antílope de cuya carne se alimentará toda su familia. En el libro *El zoo humano*, Desmond Morris disiente de que las primeras muestras de la inteligencia humana fueran violentas, pues atribuye a un instinto de cooperación social el avance del grupo humano: “El hecho de que el impulso cooperativo humano se reafirme tan intensa y repetidamente constituye el milagro de la supervivencia civilizada.” (Morris, 2004b, p. 21). Lo cierto es que

¹¹ Dato recuperado del sitio Etología.com, de Héctor Tocagni, con fecha: 4 de mayo de 2007. <http://www.etologia.htocagni.com/aprendizaje.html>

las proteínas que aportó la carne a la dieta de la especie fueron de gran utilidad en su nutrición y, a la larga, permitirán ampliar su capacidad intelectual.

Debido a su naturaleza exploradora y a su carácter oportunista, el hombre primitivo hizo presa de todo tipo de animales, y se convirtió en el animal dominante del territorio. Por el estudio de un yacimiento de restos prehistóricos ubicado en California se sabe que, hace unos 500 mil años, en un solo lugar, un colectivo humano cazó y comió “bisontes, caballos, rinocerontes, venados, osos, corderos, mamuts, camellos, avestruces, antílopes, búfalos, jabalíes y hienas.” (Morris, 2004a, p. 239). Su alimentación se seguía complementando con frutos y vegetales, así que finalmente llegó a ser omnívora.

Pero la coexistencia del hombre con los animales en su medio natural y el incluirlos luego como parte de su dieta, dejará huella indeleble en su imaginario colectivo a lo largo del tiempo. Un claro ejemplo de ello son las prohibiciones o tabúes que analiza el antropólogo norteamericano Marvin Harris sobre la ingestión de ciertos animales, algunos reverenciados como sagrados y ancestrales –la cabra, la vaca–, otros considerados espurios y malignos, como el puerco. La adaptación ecológica y sanitaria del hombre se relaciona directamente con los animales que selecciona para comer y con las restricciones que impone a aquellos que no forman parte de su medio ambiente natural, por ejemplo, comer puerco entre los pueblos de territorios con clima desértico constituye un tabú, mientras que para aquellos que viven en la selva constituye toda una celebración. (Cfr. Harris, 1974, pp. 15-60).

En síntesis, la necesidad de matar animales para hacer de ellos alimento constituyó para la criatura humana una adaptación biológica, expresada antiguamente en la práctica de la cacería y simbolizada en la actualidad con expresiones como “perseguir la chuleta”.

c) Animales en relación simbiótica con el hombre

No todas las especies animales fueron consideradas bajo la perspectiva de dominación. Algunas establecieron con el hombre una relación simbiótica, más equitativa, en que ambas especies obtienen beneficios mutuos. La más representativa es la simbiosis entre el hombre y el perro. Su colaboración quedó

evidenciada desde la más remota antigüedad, pues hay huellas fosilizadas de cazadores y cánidos en el mismo terreno, como miembros de la misma tribu. (Morris, 2004a, p. 241).

El perro es un animal que colabora con el hombre en la vigilancia del entorno y en otras actividades cotidianas, además de proporcionarle compañía, obteniendo a cambio alimento y resguardo. De hecho, las diferentes razas caninas fueron entrenadas para diferentes propósitos como rastrear, perseguir, olfatear, destruir alimañas, hasta la más singular utilidad del xoloescuintle:

El ejemplo más extraordinario es el perro lampiño de los antiguos indios del Nuevo Mundo, raza genéticamente desprovista de pelo y con un grado de temperatura cutánea anormalmente alto, por lo que fue empleado como forma primitiva de botella de agua caliente en los dormitorios de aquéllos. (Morris, 2004a, p. 243).

Otra forma de simbiosis quedó establecida con las especies corpulentas, que sirven como animales de carga. El hombre procura la preservación y cuidado de caballos, asnos, burros, bóvidos (como el búfalo y el yak) renos, camellos, llamas y elefantes. Algunas de estas especies como la llama o el bisonte también proporcionan su lana para el vestuario humano en el clima frío. Sin embargo, la relación de amo y esclavo es más evidente aquí, y la explotación de estos animales se realiza a favor de la especie humana.

d) Animales domésticos como pauta de la vida sedentaria

El nuevo régimen carnívoro de la criatura humana condujo, mucho tiempo después, a la domesticación de algunas especies para proveer al grupo humano continuamente de carne y no tener que sufrir hambre por las eventualidades de la cacería. Las cabras y los corderos fueron dos de las primeras especies domesticadas hace unos nueve mil años, de las que se obtenían varios productos (leche, lana) además de la carne. Según la región geográfica en que habitara el grupo humano, se criaron cabras o bueyes (clima caluroso), cerdos (clima húmedo), búfalos (clima árido) o hasta renos (clima frío). Cada grupo humano encontró una especie adecuada para la alimentación y estableció periodos de reproducción y aprovechamiento de cada animal. Especies que se

crían o se cultivan como alimento son también los conejos, las aves de corral, ciertas clases de peces y hasta insectos.

El cuidado de los rebaños en espacios determinados colaboró al sedentarismo de la criatura humana. También situó nuevamente a ciertos animales como poderosos símbolos del imaginario colectivo, como lo prueban los dioses zoomórficos de las religiones antiguas, relacionados con especies domésticas y nutritivas. En Egipto, la diosa Isis fue representada con grandes cuernos de vaca; mientras que en Grecia, los semihumanos sátiros ostentaban patas, rabo y cuernos de cabra.

2.3 Zoomorfismo en la antropología cultural y el teatro

La antropología cultural ¹² estudia la presencia de formas de animales o código zoomorfo en expresiones del pensamiento humano fundacional y en manifestaciones arquitectónicas, artísticas y religiosas. La supuesta unión sobrenatural entre el hombre y algunos animales en forma de hipóstasis misteriosa, es referida también por la etnolingüística, los mitos y leyendas del mundo antiguo. Creencias como el numen animal creador del mundo, el ancestro fundador de los grupos humanos, o el doble mágico animal del ser humano, existieron en diversas culturas antiguas. La decoración con motivos zoomorfos en edificios, utensilios o joyas antiguos, así como las historias de animales antropomorfos divinos se repiten en culturas de los cinco continentes. En este apartado revisaré aspectos de: a) el código zoomorfo, b) el tótem, c) el tonal y el nahual, d) la hipóstasis hombre-animal en el origen del teatro y e) las pulsiones y el teatro.

¹² La antropología cultural se define como “el descubrimiento de las leyes que gobiernan las actividades del intelecto humano, así como la reconstrucción de la historia de la cultura y la civilización humanas.” (Rossi, 1981, p. 31). La antropología sociocultural, llamada simplemente etnología, estudia al ser humano en su dimensión social o cultural, como “animal creador de cultura y creado por ella, animal simbólico y técnico.” (Masiá Clavel, 1997, p. 58). La cultura se considera resultado de las adaptaciones especializadas del organismo humano para relacionarse con su entorno natural que son aprendidas, distintas de lo instintivo o innato. Cultura se define como “learned aspects of behavior passed on from one generation to the next in human societies.” (Boaz & Alquist, 1997, p. 3).

a) Código zoomorfo

La más remota evidencia del código¹³ zoomorfo aparece en petroglifos y pinturas rupestres. Numerosas especies animales aparecen pintadas en escenas de cacería y se observan atributos zoomórficos en algunos personajes chamánicos. Antiguas tribus, clanes y hordas, propias del paleolítico superior, representaron sobre piedras y paredes cavernosas su afinidad fundamental con ciertos animales¹⁴, como el bisonte, en las cuevas de Altamira, España (fechadas en 12,000 a.C.); o el borrego cimarrón, en la cueva La Pintada de Baja California Sur (7,500 a.C.). También concibieron a hombres con testa de pájaro plasmados en las cuevas de Lascaux, en Dordoña, Francia (13,000 a.C.).

La recurrencia del componente zoomórfico en los mitos fundacionales está relacionada con la coexistencia del hombre y los animales en el estadio temprano de la humanidad, “cuando todavía no eran separados con toda precisión de la colectividad humana.” (Toporov, 1987, p. 23). Se trata de una variante del código mitológico, que podía recurrir también a aspectos vegetales, minerales, astrológicos, cromáticos u oníricos para conformar mensajes íntegros que ilustraban el origen del hombre o explicaban los fenómenos naturales. Estos códigos mitológicos se explican con ayuda del concepto de hipóstasis¹⁵ que denota la unión “misteriosa” o transubstanciación entre el hombre y los seres divinos, que podían adoptar la forma animal, vegetal o astral. Sin embargo, el uso del componente animal destaca a lo largo de la historia:

¹³ La noción de código fue introducida por Jakobson. “No sólo se denomina código al sistema de la lengua, sino también se aplica ese término a los sistemas de los signos propios del cine, la pintura, la escultura [...] Un código se basa en convenciones que poseen un doble carácter ya que, por una parte, son repertorios de unidades [...] y por otra parte son conjuntos de normas constitutivas, también sujetas a convenciones.” (Beristáin, 1985, p. 92).

¹⁴ De 986 representaciones de animales en la pintura rupestre de la región franco-cantábrica, 313 pertenecen al caballo, y 209 al bisonte; de los restantes animales: el mamut 79; la cabra montés, 78; el toro, 71; el ciervo noble, 68; el gamo, 64; el ciervo del norte, 36; el oso, 24; la gata, 23; los peces, 7; las aves, 5. (Toporov, 1987, p. 29).

¹⁵ Hipóstasis (del griego *hypostasis*: sustancia), designa a la sustancia como realidad ontológica, el “ser de un modo verdadero.” (*Diccionario Anaya de la Lengua*, 1991, p. 510). En el cristianismo, Plotino y otros autores llamaron hipóstasis la naturaleza de las personas de la Santísima Trinidad, quienes eran consustanciales, de la misma naturaleza divina, aunque una de ellas, el Hijo, adoptó la forma humana. Por lo tanto, la sagrada hipóstasis es la combinación de las sustancias divina y humana.

Dado que los distintos elementos del código zoomorfo poseen significados asociados de manera permanente a ellos –significados que, no obstante, puedan transmitirse también mediante otros códigos–, se establece un sistema de correspondencias entre los elementos isofuncionales de los diversos códigos. En este caso, los elementos concretos del código zoomorfo adquieren la capacidad de aparecer como clasificadores que describen de modo convencional o simbólico la situación dada y, además, pueden unirse en complejos enteros, que abarcan diversas esferas del ser. (Toporov, 1987, p. 24).

Los investigadores estonios de la Escuela Estructuralista de Tartu, explican la triple significación del código zoomorfo en la concepción del universo: 1) en un nivel sincrónico, que incluye la inserción de los animales en la jerarquía social y la idea de un antepasado animal; 2) en un aspecto diacrónico, considerando la existencia de un guardián mágico animal asociado al hombre; y finalmente 3) a nivel ontológico por medio de la idea de los animales como hipóstasis sagrada del hombre, numen creador o dios zoomorfo.

La dimensión sincrónica se aprecia en pueblos cuya actividad principal fue la cacería, a la que otorgaban un sentido ritual. Ciertos grupos humanos sacralizaban al animal objeto de la caza, considerándolo un aliado mágico ancestral de la tribu, que permitía consumir su carne o usar su piel o sus huesos. Así, el individuo se identificaba con su animal tribal, considerado fundador de una tribu, clan o grupo humano. Un ejemplo de sincronismo es la creencia de los indios Ogala Siux de Norteamérica, quienes veneraban al bisonte como jefe de todos los animales y lo creían “principio terrestre femenino y creador que da origen a todas las formas vivientes.” (Brown, 1994, p.22). Por lo tanto, el bisonte era su propio ancestro. Los Ogala Siux también solían evocar en los nombres propios de los jefes del clan, el espíritu tutelar animal proveniente de otras especies fundacionales: Toro Rojo, Zorro Negro, Águila Moteada u Oso Que Mira Hacia Atrás, son algunos ejemplos. (pp. 157-159).

La dimensión diacrónica del código zoomorfo se ejemplifica en la coexistencia del hombre con espíritus guardianes o animales mágicos, por efecto de invocaciones, danzas o personificaciones. Hay rastros del

pensamiento mágico –magia contaminante y magia simpatética¹⁶– en la idea de que el animal le otorgaba su poder a quien portaba sus atributos, como los caballeros águila en Mesoamérica, quienes vestían plumas de esta ave rapaz, o los caballeros tigre, quienes se cubrían con la piel del jaguar. (Cfr. Bernal, 1991; Luppó, 1999). La creencia mesoamericana del nahual, animal mágico que se fusionaba con el hombre; o del tonal, espíritu guardián asociado al día de nacimiento de un individuo, son ejemplos de diacronismo.

Finalmente, la dimensión ontológica del código zoomorfo se observa en civilizaciones en que se atribuye a un numen animal¹⁷ la creación del mundo y representan a dioses con cuerpo humano y rasgos animales. Los dioses zoomorfos fueron comunes en el antiguo Egipto como Thot, dios de las artes y las ciencias, con cabeza de ibis; Horus, dios solar, con cabeza de halcón; Anubis, guardián del reino de la muerte, con cabeza de chacal; Bastet, diosa protectora del hogar, con cabeza de felino. También en Asiria se presentaban querubines con rostro humano, alas de ave y cuerpos de toro. En Grecia se concibió a seres mitad hombre y mitad cabra: los sátiros; o mezclas de hombre con caballo, los centaurios. En la India se venera a Ganesha, dios con cabeza de elefante y cuatro brazos humanos, emblemático de la inteligencia. En todos ellos se reverencia la hipóstasis hombre-animal-divinidad.

b) El tótem

El antropólogo Claude Lévi-Strauss informa que la palabra tótem “ha sido formada a partir de Ojibwa, lengua algonquina de la región situada al norte de los Grandes Lagos de la América septentrional.” (Lévi-Strauss, 1997, p.33). El

¹⁶ En su obra *La rama dorada, magia y religión* (1890) James Frazer define a la magia simpatética como “un conjunto de operaciones que funcionaban por la semejanza o cercanía de los objetos aludidos.” (Frazer, 1982, p. 33). En el pensamiento mágico, lo semejante atrae a lo semejante, como imitar el movimiento de un animal para atraerlo y cazarlo (magia homeopática); o ponerse en contacto con partes del animal (magia contaminante).

¹⁷ La filosofía angular o zoomórfica explora la idea de dios como una *sub specie animalitatis* o súper animal: “Si la concepción humanista de la religión se desarrolla mediante la reconstrucción de la numinosidad animal como un proceso de *antropomorfismo*, la concepción angular se desarrollará mediante la reconstrucción de los númenes humanos y divinos como procesos de *zoomorfismo*. [...] Si el dios puro puede ser percibido como un numen vivo y envolvente, es porque (para la teoría zoológica), es percibido como una suerte de animal terrible (un súper animal, más que un súper hombre)”. Dato recuperado del sitio *Diccionario Filosófico* en línea, el 11 de enero de 2007.

<http://www.filosofia.org/filomat/df361.htm>

tótem servía como emblema colectivo para diferenciar un grupo poblacional de otro, e implicaba conductas específicas como la exogamia. Sin embargo, este término no debe confundirse, dice Levi Strauss, con del espíritu guardián animal que puede metamorfosearse con el hombre al que los Ojibwa designan como *nigouimes*. (Levi-Strauss, 1997, p.34).

La investigación precedente, realizada por el sociólogo Emile Durkheim, confundía la denominación de tótem con el animal tutelar que, por un acto heroico, se había transformado en hombre, o viceversa, con el chamán que adoptaba la forma del animal sagrado. Los nativos australianos se vinculaban con la especie ancestral por medio de una “unión misteriosa”, a la que Durkheim denominó tótem en 1912:

Cada miembro del clan está investido de un carácter sagrado que no es sensiblemente inferior al que hemos reconocido en el animal. La razón de esta santidad personal es que el hombre cree ser, al mismo tiempo que un hombre, un animal o una planta de la especie totémica. [...] Un miembro del clan canguro se llama a sí mismo un canguro; es pues, en un sentido, un animal de esa misma especie [...] el canguro es su tótem. Cada individuo tiene, pues, una doble naturaleza: en él coexisten dos seres, un hombre y un animal. (Durkheim, 2000, pp. 139-140).

A partir de los estudios sobre totemismo de Claude Lévi-Strauss publicados en 1962, se acepta que la palabra tótem es propia del vocabulario clánico, designa e identifica a un grupo y no considera una relación de parentesco entre el animal y el hombre. Se trata de una aplicación del código zoomorfo para diferenciar los clanes, y no representa una “forma primitiva de la religión” como decía Durkheim, sino un emblema social, el nombre de una colectividad. En cambio, el espíritu tutelar era individual y de él se derivaban creencias ancestrales y rituales. (Cfr. Lévi-Strauss, 1997, pp. 135-150).

c) El tonal y el nahual

La creencia en que ciertos individuos combinan la identidad animal y la humana, y se benefician de la protección de un espíritu guardián animal, predominó en el mundo antiguo mesoamericano. Se trata de una manifestación de la dimensión

diacrónica del código zoomorfo. La idea de la alteridad animal del hombre se expresa en la dualidad tonal (*tonalli*) y nahual (*nahualli*), y ha sido documentada por los antropólogos especialistas en las culturas olmeca, tolteca y mexicana. Respecto a la concepción del tonal, revisemos la siguiente definición:

Por lo que respecta al tonalismo, nos referiremos a la idea de que cada individuo, desde su nacimiento, mantiene una relación de coesencia espiritual (Hermitte, 1970) con un alter ego o doble animal (pero también, en algunos casos, con plantas o elementos y fenómenos de la naturaleza, como volcanes, piedras, rayos, etc.) que, con base en sus características específicas determina el carácter, la resistencia física y espiritual, y en última instancia, el destino de la persona. La existencia de los dos está ligada a tal punto que cualquier accidente que le sucede al animal, incluyendo la muerte, repercute de manera simétrica en la contraparte humana. (Luppo, 1999, p.17).

El tonal, señalado por la fecha de nacimiento del individuo, marcaba su destino; la coexistencia con su contraparte animal o fenomenológica determinaba su carácter y acciones. En las antiguas culturas mesoamericanas, especies como el jaguar, el águila, el tlacuache, el conejo o el venado constituían emblemas de los ciclos vitales y el calendario solar. La magia simpática se detonaba por el día del natalicio del individuo, cuyo emblema se asociaba a él y lo determinaba por el resto de su vida.

Mientras tanto, el concepto de nahual implicaba que un ser humano podía detentar, al mismo tiempo y en el mismo espacio, una alteridad animal. Requería de la magia contaminante, puesto que se portaban pieles, colmillos, plumas o huesos del animal sagrado, o bien, de la magia homeopática, ya que se imitaban sus movimientos en la danza ritual. A diferencia del tonal que se adquiría involuntaria o azarosamente, el encontrarse con un guardián animal o transfigurarse en él requería de la voluntad del interesado, chamán o sacerdote. El encuentro con el nahual ocurría durante una visión alucinógena, un sueño o un fenómeno sobrenatural.

Al hablar de nahualismo, nos referimos a la creencia de que determinados individuos (los cuales a menudo ocupan puestos sociales importantes), están investidos de poderes

espirituales particulares que les permiten transformarse asumiendo a su gusto semblanzas de animales y realizar bajo tales disfraces acciones prodigiosas. (Luppo, 1999, p. 17)

El fenómeno del nahual podía manifestarse de diferentes maneras. En la cultura olmeca, desde el hombre común hasta el sacerdote de la tribu podían ostentar animales guardianes mágicos:

Puede ser éste un animal míticamente tan asociado a un hombre en particular, que su vida dependa de la del animal; puede ser también el nahual de un dios o sea la forma animalística de su representación [...] A veces el nahual cuando es colectivo a un grupo se identifica hasta cierto punto con un tótem. Entre los olmecas evidentemente primaba el jaguar. En La Venta pudo ser al mismo tiempo el tótem y el nahual del jefe supremo. (Bernal, 1991, p. 75).

En resumen, las dimensiones sincrónica, diacrónica y ontológica del código zoomorfo se combinan y se repiten en las diferentes culturas antiguas del mundo. Las creencias en el numen animal, en la jerarquía que comparten animales y humanos, y en la capacidad de desdoblamiento o asimilación de una naturaleza animal, aparecen en pueblos de los cinco continentes. El animal guardián mágico adopta nombres como el nahual, en Mesoamérica, o el nigouimes de los Ojibwa. El ancestro animal se refiere entre los Ogala Sioux, al considerar al bisonte el principio de la vida. Los dioses zoomorfos aparecen en religiones antiguas de Egipto, Asiria, Grecia e India, entre otros muchos pueblos. Entre las variaciones del código mitológico para explicar fenómenos de la vida humana, destaca el código zoomorfo. Los animales han sido una importante fuente de inspiración en las diversas manifestaciones de la antropología cultural.

d) Hipóstasis hombre- animal en el origen del teatro

En la religión de la antigua Grecia, se referían las numerosas hipóstasis zoomorfas de Dionisos con distintas especies animales. Cuando nació, el dios protector del viñedo y signo de fertilidad, estaba “coronado de serpientes” y tenía en su cabeza cuernos de cabra, ciervo o toro. Luego fue transformado en chivo, más tarde se apareció con forma de león, toro y serpiente; y sus servidores eran

hombres con extremidades y cuernos de macho cabrío, los sátiros, y hombres mitad caballos, los centauros. (Cfr. Graves, 1998, pp. 125-135).

Las primeras manifestaciones teatrales derivaron del culto ritual a Dionisos, por lo que incorporaron naturalmente la idea de las transformaciones animales. El carruaje del artista ambulante Tespis recorría los caminos de Ática, mientras sus intérpretes entonaban coros ditirámicos a Dionisos, portando máscaras zoomorfas con cuernos de cabra. La palabra tragedia proviene de la voz *tragos*, cabra, “because a goat was sacrificed on the first day, or given as a prize on the last”. (Hartnoll, 1998, p. 11). El zoomorfismo se representó en tragedias como *Edipo rey*, de Sófocles (1992, pp. 83-117), en que el personaje antropomorfo de Edipo se enfrenta al monstruo mitológico de la Esfinge, fabuloso animal con rostro femenino y cuerpo de león¹⁸. También hay zoomorfismo en *Las Bacantes*, de Eurípides (1978, pp. 165-220), cuando Ágave y otras ménades adoradoras de Dionisos –quienes se cubrían con pieles de ciervo, lobo, león, tigre u oso– devoran ávidamente al rey Penteo. En el drama satírico *El cíclope*, del mismo Eurípides (1989, pp. 128-150), Ulises rescata al coro de sátiros del dominio de Polifemo, gigante antropófago con un único ojo.

Es en la antigua comedia ática donde aparecieron los primeros títulos zoomorfos, en la obra del comediógrafo ateniense Aristófanes¹⁹. Aristófanes parodió la vida humana por medio de la obscenidad y la escatología y ridiculizó a los poderosos, en especial, a gobernantes y poetas. Evocó también diversas hipóstasis hombre-animal ajenas al discurso religioso, devenidas más bien elementos satíricos y jocosos. Por ejemplo, el comediógrafo concibió coros formados por ranas parlantes, más sabias e ingeniosas que los personajes

¹⁸ La presencia de la esfinge no llama particularmente la atención de los críticos, plantea la investigadora Carmen Chuaqui, siendo un personaje zoomorfo que interactúa con contrapartes antropomorfas: “Es obvio que la esfinge era una figura muy conocida, puesto que ni los dramaturgos ni sus escoliastas sintieron necesidad de dar explicación alguna. Sin embargo, no por ello deja de resultar extraño que en las innumerables obras de filólogos y psicoanalistas, nadie se pregunte seriamente qué hace un animal fabuloso egipcio en una tragedia.” (Chuaqui, 2001, p. 31).

¹⁹ Aristófanes nació en Atenas en 450 a.C. Su primer título data del 427 a.C., pero su obra fue representada mucho más tarde. Se conservan 11 comedias completas y numerosos fragmentos de otras 26. Murió en el 387 a.C. (Cfr. Garibay, 1989b, pp. XIII-XVI)

humanos, con lo cual incorporó el antropomorfismo en la literatura dramática²⁰. También mostró a hombres zoomorfos transformados en pájaros o avispas, quienes representaban a individuos reprobables. Revisemos brevemente tres de sus obras teatrales con título zoomorfo:

En *Las ranas*, cuando Dionisos realiza su viaje al averno y cruza la laguna, un coro conformado por ranas parlantes se jacta de ser más querido y mejor que el hijo de Zeus y Semele. Su cómica onomatopeya (rac, rac, cuac, cuac) hace burla de Dionisos, quien termina croando a la par que el singular conjunto de anfibios antropomorfos. (Cfr. Aristófanes, 1989, pp.263-290).

En *Las aves*, dos personajes antropomorfos, EVELPIDES y PISTÉTERO, hastiados de la vida urbana y deseosos de iniciar una nueva sociedad, buscan a Tereo, quien, transformado en abubilla, encarna la hipóstasis de hombre y ave. Los dos amigos, guiados por grajos y cornejas, se encuentran por fin con este hombre zoomorfo, quien les ayudará a cumplir su propósito. Tras de fundar la nueva ciudad, aparecen otra vez conflictos e individuos parasitarios. Los dioses acuden para prestar su ayuda, pero las aves intentan suplantarlos. Finalmente, se hace un pacto de paz entre los ciudadanos. (Aristófanes, 1989, pp. 165-197).

En *Las avispas*, el coro de jueces ancianos apoyados en su bordón y “con una larga cola como si fueran avispas” representa la corrupción del poder, recibiendo sobornos para impartir justicia según les convenga. Se trata de hombres zoomorfos, que denigran su inteligencia y se venden al mejor postor, encajando el aguijón a quien lo permite. (Aristófanes, 1989, pp.101-130).

Es posible apreciar que los personajes zoomorfos y los animales antropomorfos sirven a un mismo propósito crítico en las comedias de Aristófanes: evidenciar los vicios y errores humanos, al degradar a la especie y equipararla con insectos, pájaros y anfibios, a la vez que se convierten en recurso humorístico.

²⁰ Por su parte, el fabulista Esopo (550 a.C.) desarrolló por primera vez el antropomorfismo en la literatura, al dotar de palabra y personalidad a las especies animales, como medio para enfatizar cualidades humanas.

Posteriormente, el zoomorfismo se observa en otros periodos de la tradición teatral. En el teatro latino aparecen títulos zoomorfos como *El gorgojo* (*Curculio*), de Plauto (254-184 a.C), cuyo personaje principal se describe como “parásito” de Fedromo. Se trata de un precedente del pícaro, hombre sin escrúpulos que vive de su astucia e ingenio. El comediógrafo latino utiliza la metáfora zoomorfa en el mismo sentido que lo hiciera Aristófanes, como forma de satirizar al ser humano al equiparlo con un escarabajo²¹ nocivo para las plantas. La comparación zoomorfa da a la obra un sentido social crítico. (Cfr. Plauto, 1998, pp.131-157)

En el teatro litúrgico medieval, aparece en medio de la escenificación de las historias bíblicas, un personaje zoomórfico cómico: el demonio, caracterizado con máscaras de cuernos largos y retorcidos, con orejas de burro, y cubierto con pieles de animales de rabo largo. Así se caracterizaban diablos como Satán, *Devill Bell* y *Astaroth*, quienes se enfrentaban a los personajes heroicos como Noé y Jesucristo. (Hartnoll, 1998, pp. 45-47).

En el teatro isabelino, encontramos títulos zoomorfos como *Volpone o el zorro* (*Volpone or the fox*, 1605) o *El demonio es un asno* (*The devil is an ass*, 1616) de las comedias satíricas de Ben Jonson. También aparece *La fierecilla domada* (*The taming of the shrew*²²), de William Shakespeare, en que va implícita la comparación de una mujer gruñona con la musaraña. En el teatro del siglo de oro español, Lope de Vega publicó *El perro del hortelano*²³, en 1618. Se trata de una comedia de equívocos inspirada en el refrán popular “el perro del hortelano, ni come ni deja comer”, en la que Teodoro es una suerte de pícaro,

²¹ La larva del gorgojo (*Otiorynchus sulcatus*) mina primero las hojas y tallos, pero luego acaba con la raíz de las plantas. Es especialmente dañino para los arbustos, plantas perennes y flores. Información recuperada del sitio *Infojardín*, el 25 de enero de 2008. http://articulos.infojardin.com/PLAGAS_Y_ENF/PLAGAS/Gorgojo.htm

²² *Shrew* se traduce como musaraña (*Crocidura russula*), pequeño mamífero placentario. Pero también, en inglés, esta palabra se usa como sinónimo de bruja, mujer violenta, regañona y pesada. En ese sentido la usa Shakespeare en *La fierecilla domada*.

²³ El perro del hortelano es una “comedia de delicioso argumento, refiere la historia de amor entre Diana, condesa de Belflor, y su secretario, Teodoro, un apuesto joven que no tiene más patrimonio que su ingenio, sus letras y su pluma.”, señala la ficha de esta obra, digitalizada para su consulta en el sitio *Cervantes en línea*, accesada el 12 de junio de 2006. http://cvc.cervantes.es/obref/perro_hortelano/

que hace gala de ingenio al salvar la distancia social que lo separa de Diana, condesa de Belflor, a la que ama. La comparación entre el personaje ávido de amores y la conducta del perro (*Canis lupus*) es evidente.

En Inglaterra, después de 1660, los teatros requerían de una licencia para escenificar dramas hablados serios, con lo que se convertían en *patent theatre*. En los siglos XVII y XVIII, los escenarios que no contaban con ese permiso, escenificaron modalidades espectaculares de pantomima y melodramas para llamar la atención del público, en que tradicionalmente presentaban personajes animales y especies vivas. En la navidad de 1811, en Convent Garden, se escenificó *Harlequin Padmanada, or The golden fish*, espectáculo en el que una rana gigante interactuaba con un arlequín, personificado por el actor Joseph Grimaldi. Los teatros Olympic y Princess montaron los melodramas con título zoomorfo: *The dog of Montargis*, cuya estrella era un can; y *Hyder Ali o The lions of Mysore*. De estos espectáculos se asienta que presentaban “an entire menagerie of animal performers; and both did spectacular pantomimes annually at Christmas”. (Hartnoll, 1998, p. 189).

Será ya entrado el siglo XIX, cuando el zoomorfismo cobre nuevo ímpetu en el arte literario con la aparición del naturalismo. En Francia, la novela *La bestia humana* (1890) de Emilé Zolá, ofrece una visión positivista y científica del hombre, y describe al mundo con escepticismo. El narrador elaboró una descripción detallada y sin emociones de sus personajes: “Escribir una obra es hacer un documento científico”, decía Zolá. (Avitia, 1996, p. 167). El naturalismo se desarrolló también en el teatro, con obras como el drama satírico *Los cuervos* (*Les corbeaux*, 1882) de Henry F. Becque, obra que escenifica una crítica brutal, directa y ácida de la sociedad de su época²⁴. Otros autores naturalistas franceses fueron Alejandro Dumas hijo y Augustin Eugene Scribe.

²⁴ Henry Becque (1837-1899) fue el fundador de la escuela naturalista francesa. Sus obras teatrales más importantes son *Los cuervos* y *La parisiense*, que dieron inicio al teatro libre francés en 1887. “Becque is a Naturalist because his characters are living beings, because they give the illusion of reality, and because his technique is subordinate to and of less importance than his characterization. He writes because he wishes to give us a “slice of life.” Cita tomada del sitio *Theatre Database*, el 27 de mayo de 2007.

http://www.theatredatabase.com/19th_century/henry_becque_002.html

Resulta importante mencionar también la novela con título zoomorfo del escritor y naturalista checo Karel Capek, *La guerra de las salamandras* (1936), sátira humorística sobre el poder que los humanos conceden a las salamandras, animales pacíficos que tomarán las riendas del mundo, en medio de un ambiente delirante y apocalíptico. El zoomorfismo aparece también en la obra dramática de Capek, en su obra *La vida de los insectos* (1921).

El realismo predominará como corriente teatral al final del siglo XIX e inicio del XX. Encontramos títulos zoomorfos en obras realistas enfocadas a la crítica social. El escritor noruego Henrik Ibsen publicó en 1884, *El pato salvaje*, drama psicológico en el que un pato silvestre es el símbolo de un individuo débil, acomodaticio e inútil, Hialmar Ekdal, que vive una “mentira vital” y termina por destruir su vida familiar. Ibsen se proponía recrear la atmósfera opresiva de una sociedad hipócrita, y escenificar hasta sus últimas consecuencias la toma de conciencia humana (Cfr. Ibsen, 2005, pp. 117-214). Por su parte, el ruso Antón Chéjov dio a conocer *La gaviota*, en 1896; *El canto del cisne*, y *El oso (Medved)* en 1888. En *La gaviota*, designada como “comedia” pero que es más bien un drama intimista, se escenifica la vida de unos artistas, a la orilla de un lago, cuya inmadurez los conduce al fracaso, a la huida y a la muerte. “El símbolo de la gaviota tiene dos facetas: la de un ave abatida de un tiro, inerte –faceta aplicable a Treplev- y la de un ave que despliega sus alas para emprender el vuelo: Nina.” (Vicente, 2000, p. 67). En Suecia, August Strindberg estrena en 1907 *El pelícano (Pelikanen)*, drama trágico que escenifica la actitud cruel de una mujer quien, haciendo gala de una pretendida compasión y afecto por sus hijos, les negaba el alimento cuando niños. Es una sátira de la imagen cristiana del pelícano que se auto flagela, símbolo de mortificación y penitencia; actitud totalmente contraria al egoísmo de Elisa, la madre viuda; que es equiparada irónicamente al pelícano por sus hijos Federico y Gerda. (Cfr. Strindberg, 2000, pp. 157-194).

En el teatro norteamericano contemporáneo aparecen más títulos zoomorfos. Destaca *El mono velludo (The hairy ape, 1928)*, “comedia de la vida antigua y moderna en ocho escenas” de Eugene O’Neill, que rompe con el drama naturalista e incursiona en el expresionismo. Se trata de una crítica al

hombre que ha perdido la armonía con su entorno natural, y se encuentra atrapado en un opresivo mundo material. La obra comienza mostrando a los fogoneros de la oscura caldera de un barco como hombres de Neandertal con “pecho velludo, largos brazos de tremenda fuerza y cejas bajas y sesgadas sobre ojos pequeños, salvajes, llenos de resentimiento.” (Cfr. O’Neill, 1960, p. 114). El agresivo personaje de Yank exhibe comportamientos violentos, exalta en su fuerza bruta y termina por equipararse con el gorila encerrado en un zoológico, al cual liberará para ocupar su lugar. El título zoomorfo de O’Neill será parodiado más tarde por el zoólogo inglés Desmond Morris en su obra de divulgación etológica *El mono desnudo*, de 1967.

Otras obras dramáticas norteamericanas con títulos zoomorfos son las de Tennessee Williams, en sus dramas y melodramas como *La gata sobre el tejado caliente de zinc*, *El dulce pájaro de la juventud*, *La noche de la iguana*, *No sobre ruiseñores*, *Un análisis perfecto dado por un loro* o *El zoológico de cristal*. Otras obras del siglo XX con títulos zoomorfos son: *El búfalo americano* (*American buffalo*, 1975) de David Mamet; *La cabra*, de Edward Albee, y *Vivir como cerdos* (*Live like pigs*, 1958) del británico John Arden. (Cfr. Grillo Torres, 1999).

En el teatro mexicano hay títulos zoomorfos como *Silencio pollos pelones* y *Zorros chinos* de Emilio Carballido; *Los arrieros con sus burros por la capital*, de Wilebaldo López, o *Los negros pájaros del adiós*, de Oscar Liera. Por supuesto aquí se inserta el animalario de Hugo Argüelles. Finalmente, quisiera agregar que la representación teatral del hombre como especie animal fue enfatizada en el siglo XX por directores y creadores escénicos como Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky y Alejandro Jodorowsky, quienes rompieron antiguos paradigmas teatrales con sus concepciones como “el teatro de la crueldad”, el “teatro pobre” y el “movimiento pánico”, respectivamente. Muchos de sus montajes hicieron énfasis en el teatro como “el arte del actor”, al eliminar la

escenografía para realzar la presencia del cuerpo desnudo²⁵; e incidieron en la crítica social al representar la irracionalidad, la violencia y la locura humanas.

e) Las pulsiones y el teatro

A continuación, revisaré la investigación que me proporcionó la primera pauta para esta tesis por su combinación de etología y teatralidad: la teoría del tono del director de escena Miguel Sabido, establecida con base en la idea de pulsión o impulso incontenible de Konrad Lorenz, y otras nociones etológicas.

Sabido afirma que las pulsiones son la parte más visible e identificable de la personalidad humana, de las cuales partirá la mimesis en el teatro al ser “las protagonistas fundamentales del devenir escénico, ya que conducirán a los protagonistas y antagonistas a su destino de manera ineluctable.” (Sabido, 2002, p. 40). La acción dramática estaría sustentada entonces por la representación de las conductas innatas, comunes a diversas especies animales, que prevalecen más allá de la socialización y pueden manifestarse súbitamente. Sabido emplea la clasificación de Lorenz sobre los cuatro grupos de pulsiones básicas: hambre, huida, búsqueda de par y agresión, sin considerar otros factores ambientales como motivadores del comportamiento humano. Estas pulsiones básicas llegarían a producirse simultáneamente y entrarían en contradicción con los usos y costumbres, adquiridos por medio del simbolismo sociocultural que propone estrategias para inhibirlas. Por ejemplo, la búsqueda de par contraviene a la monogamia establecida por el matrimonio; o bien, la agresión intraespecífica se opone a la ideología religiosa del amor al prójimo. Estas contradicciones, apunta Sabido, sustenta el conflicto, elemento indispensable para la intriga teatral.

Además, la etología interviene también en el fenómeno de recepción por parte del público teatral. Sabido expone que el cerebro humano está conformado por tres centros trasductores de energía, denominados cerebro reptil, cerebro mamífero y corteza cerebral, los cuales intervienen de modo particular al procesar los estímulos de la realidad. Hay estímulos que provocan una reacción inmediata, reptílica, cuando el organismo está en peligro o en una situación

²⁵ La escenificación en México de la obra “Zaratustra”, en 1976, dirigida por Alejandro Jodorowsky, presentó a los actores totalmente desnudos en escena, ya que el cuerpo era el estímulo escénico central. (Cfr. Jodorowsky, 2001, p. 201)

excitante y placentera; hay acontecimientos que estimulan los sentimientos, derivados del sistema límbico propio del mamífero; finalmente, hay información compleja o simbólica que requiere ser procesada por el neo córtex o áreas complejas del cerebro exclusivamente humanas. Los componentes de una escenificación, en particular el trabajo del actor, se “entonan” de determinada forma para estimular a alguno de esos centros trasductores por medio del direccionamiento de las energías. En el caso del teatro, los géneros dramáticos²⁶ sintetizan las intenciones comunicativas de un autor y sus constantes son recursos para estimular de diferentes modos el cerebro del espectador.

Así, las manifestaciones artísticas dirigidas al centro trasductor de energía más antiguo del hombre, su cerebro reptil (conformado por el bulbo raquídeo y la médula espinal) estimulan las reacciones instintivas, primitivas e incontrolables. Por ejemplo, el género fársico, basado en una comicidad extravagante y exagerada, puede estimular las pulsiones sexuales; mientras que la tragedia escenifica la destrucción del héroe, presenta asesinatos o incestos, y llega a estimular la pulsión de huida. Uno y otro género agitan los placeres y los terrores ancestrales del animal humano, hacen contacto inmediato con el inconsciente del espectador y provocan reacciones impredecibles. Sabido ejemplifica este tipo de recepción con el personaje trágico de *Medea* (de Eurípides) quien asesina a sus hijos, evoca el mito de la gran madre arcaica y estremece y conmueve al espectador.

El cerebro mamífero (compuesto por la glándula amígdala y la hipófisis) es un segundo centro más evolucionado del cual parte la sensibilidad que fundamenta las relaciones emotivas con otros miembros de la especie y los sentimientos filiales y amorosos. El género melodramático retrata la lucha entre el bien y el mal y exalta las emociones del hombre, por lo que produce alegría y enojo, amor y odio, base de una recepción muy generalizada ya que el

²⁶ De acuerdo con la investigación *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, se reconocen cinco géneros dramáticos cuya presencia se detecta a lo largo de la tradición teatral: tragedia, comedia, tragicomedia (que deviene drama), melodrama y farsa (Cfr. Román Calvo, 2007, pp. 33-184). Las constantes de cada género se describen aquí con precisión, y coinciden con algunos rasgos distintivos que aporta Miguel Sabido en su teoría del tono, que no es exhaustiva en relación a los géneros, más bien proporciona ejemplos de cada uno como modalidades del entretenimiento con beneficio social. (Cfr. Sabido, 2002, pp.37-52).

melodrama se considera un género muy popular. El personaje de Jean Val Jan de *Los Miserables* (de Víctor Hugo) quien sufre persecuciones injustas y padece dolor, estimula el cerebro mamífero y conmueve al espectador. Por su parte, la comedia, encargada de escenificar los vicios humanos en un contexto moral y social, hace uso del humor blanco y puede causar sentimientos de alegría y bienestar; aunque si el humor deviene burla y sátira de la realidad, se transforma en farsa y constituye más bien un estímulo reptílico.

Finalmente, la corteza cerebral humana, sello distintivo de la especie, ofrece la posibilidad del raciocinio, la comunicación simbólica y la intencionalidad de los actos que revelan la superioridad del género humano. Un género dramático complejo y serio como el drama (llamado pieza en México), que escenifica conflictos contemporáneos del hombre a nivel psicológico o social se dirige al raciocinio del espectador y su recepción se vuelve más elitista. Lo mismo sucede con el subgénero de comedia musical, abstracción e idealización de la vida humana, que estimula la capacidad racional del espectador, aunque también conjunta aspectos emotivos y pulsionales.

En resumen, la investigación de Sabido relaciona las manifestaciones teatrales con la fisiología del ser humano, y visualiza al drama como una experiencia trascendente y vital, que no sólo estimula el intelecto sino las reacciones corporales y emotivas del público.

2. 4 Zoomorfismo y antropomorfismo según la zoosemiótica

Dentro de la semiótica, ciencia que estudia la vida de los signos en el seno del sistema social, descubrí la existencia de un campo de investigación denominado zoosemiótica que se dedica a estudiar la semiosis al interior y a través de las diversas especies animales, incluida la humana.

El término zoosemiótica fue acuñado en 1963 por el semiotista de origen húngaro vecindado en los Estados Unidos, Thomas Albert Sebeock, quien trazó la historia de la semiótica en Norteamérica y documentó sus vínculos con el cognitivismo y la biología, entre otras ciencias. En zoosemiótica se analiza el proceso de semiosis, o cómo algo se convierte en un signo para cierto organismo en el mundo natural. La comunicación humana, en la cual los signos

se codifican y se transmiten intencionadamente, es un caso de semiosis. Pero otras especies que muestran signos producen también efectos comunicativos. Emile Benveniste (1980, p. 62) estudia la forma en que las abejas efectúan ciertos movimientos para indicar la existencia del alimento, declarándola un “código de señales” más no lenguaje. Sin embargo, Sebeock insistió en considerar a los intercambios de información en los animales como “comunicación animal”. Para él, la zoosemiótica es:

The discipline within which the science of signs intersects with ethology, devoted to the scientific study of signaling behaviour in and across animal species. The basic assumption of zoosemiotics is that, in the last analysis, all animals are social beings, each species with a characteristic set of communication problems to solve²⁷. (Sebeock, 1990, p. 26).

Mientras un área de la zoosemiótica se dedica a revisar exclusivamente los signos de la comunicación animal, la llamada zoosemiótica antropológica se dedica a estudiar la interacción del hombre con los otros animales. Su propósito es comparar en igualdad de circunstancias a las especies animales, desde el punto de vista de la generación de significado:

Zoosemiotics is interested also in another important semiotic phenomenon, that of signification, occurring when the receiver is the only subject taking part in the semiosis, and the true sender is missing. In other words, zoosemiotic also studies the way animal makes sense out of each other. A specific, vaste and important case of this type is the so-called anthropological zoosemiotics, the study of the human-other animal relationship²⁸. (Martinelli, 2007, p. 28).

²⁷ La disciplina al interior de la cual la ciencia de los signos se intersecta con la etología, dedicada al estudio del comportamiento señalizador dentro y a través de las especies animales. La asunción básica de la zoosemiótica es que, al final del análisis, todos los animales son seres sociales y cada especie (tiene) un conjunto de problemas de comunicación característico para resolver. (Traducción del autor).

²⁸ La zoosemiótica está interesada también en otro importante fenómeno semiótico, el de la significación, que ocurre cuando el receptor es el único sujeto tomando parte en la semiosis, y el emisor está ausente. En otras palabras, la zoosemiótica también estudia la forma como el animal hace sentido más allá de los otros. Un específico, vasto e importante caso de este tipo es la llamada zoosemiótica antropológica, que considera, por ejemplo, el estudio de las relaciones entre los animales humanos y no humanos.

Los zoosemiotistas hacen énfasis en mostrar al hombre como otra especie animal, y nos recuerdan que al hablar de los animales, se discute la alteridad del hombre. Martinelli afirma: “We compare other animals with ourselves, in order to construct our identity as humans.”²⁹ (Martinelli, 2007, p. 158). En el texto *Zoosemiotics, proposals for a handboock*, en la sección dedicada a la zoosemiótica antropológica, se sintetizan las actitudes antropocéntricas hacia lo animal por medio de un modelo de cuatro cuadrantes:

Criterio Científico- Pragmático			
Zoo- fóbico	Mecanicismo Utilitarismo Zoomorfismo	Conservacionismo Ambientalismo Zoofilia	Zoo- fílico
	Cristianismo Hedonismo Indiferencia	Antropomorfismo <i>New Age</i> Empatía	
Criterio Espiritual - Emocional			

Figura 1. Modelo que muestra las categorías de actitudes antropocéntricas. Traducción del autor del modelo de Martinelli (2007, p. 177).

El zoomorfismo aparece en el cuadrante superior izquierdo, el cual conjunta los criterios científico, pragmático y zoofóbico, de rechazo a lo animal. Está relacionado con posturas evolucionistas y positivistas. Básicamente, el zoomorfismo acepta el postulado científico de que el *homo sapiens* es, filogenéticamente, un miembro del reino animal. Sin embargo, más allá de esta referencia científica, el zoomorfismo sustenta estereotipos populares usados para describir conductas humanas de forma negativa:

²⁹ Comparamos a otros animales con nosotros para poder construir nuestra identidad humana. (Traducción del autor).

In its most extreme forms, zoomorphism is also an easy justification for less-civilised behaviour, because this would be the result of natural “animal” instinct. All in all, zoomorphism is mostly a peculiar refashioning of the “law of the jungle”, according to which life is an endless struggle for survival, in which the fittest live and the weakest die.³⁰ (Martinelli, 2007, p. 182).

Discursivamente el zoomorfismo se relaciona con “teoría del barniz”, o creencia de que el hombre siempre actúa instintivamente para satisfacer sus impulsos básicos, siendo su socialización una capa exterior que atenúa su conducta animal, la cual se desecha a la primera oportunidad (Cfr. De Waal, 2007, pp. 135). Según Martinelli, existen casos de zoomorfismo en la literatura, como la novela del escocés Robert Louis Stevenson *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hide* (1886), alegoría zoomórfica del hombre que se transforma en su contraparte monstruosa o animal. También hay zoomorfismo en las novelas de Ernest Hemingway que describen el instinto de supervivencia del hombre en la montaña o la jungla³¹. En narraciones míticas como la leyenda del *homo homini lupus*, hombre lobo, hay por supuesto, zoomorfismo. Finalmente, una actividad humana como la cacería es “zoomórfica por excelencia.” (Martinelli, 2007, p. 183).

Por otra parte, en el cuadrante inferior derecho que conjunta una postura denominada zoofílica³² y entendida como la aceptación de lo animal, con el criterio espiritual-emocional, aparece el antropomorfismo ubicado en contraposición al zoomorfismo. Es una tendencia idealista a atribuir características humanas a fenómenos o especies del mundo natural.

³⁰ En sus formas más extremas, el zoomorfismo es una justificación sencilla para las conductas menos civilizadas puesto que sería el resultado del “instinto animal” natural. El zoomorfismo es, sobre todo, una reformulación peculiar de la “ley de la jungla”, en que la vida es una batalla continua para sobrevivir, el que se adapta vive y el débil muere. (Traducción del autor).

³¹ Algunas de las novelas de Hemingway relacionadas con el zoomorfismo son *Las nieves del Kilimanjaro* (1952), *Muerte en la tarde* (1932), *Las verdes colinas de África* (1935), y *El viejo y el mar* (1952).

³² Hay otra acepción para zoofilia cuando designa las relaciones sexuales de un individuo humano con un animal (Diccionario Anaya de la Lengua, 1991, 999). En este caso, me referiré únicamente a la acepción de zoofilia como admiración o aceptación de lo animal que postula Martinelli (2007, p. 177).

In the case of anthropomorphism, the interpretation of non-human animal behaviour is based on exclusively human criteria, applied also in improper contexts. A typical example is the long tradition of fables, in which animals are mostly used as allegories of humans: dressed in clothes, living in houses with doors and windows, speaking human languages, dealing with human problems.³³ (Martinelli, 2007, p. 187).

Las apreciaciones de Martinelli sobre el zoomorfismo me parecen esenciales para describir las manifestaciones discursivas de este fenómeno en artefactos culturales como el texto dramático. Permite categorizar las intenciones zoomórficas o de rechazo a lo animal, basadas en una perspectiva científicista de que el hombre es la especie superior; o bien, refiere las intenciones zoofílicas o de aprobación a lo animal, fundamentadas en una perspectiva zoosemiótica que equipara el carácter social de todas las especies y, por tanto, su necesidad de desarrollar diferentes modos de comunicación.

En síntesis, el estudio de Martinelli sobre zoosemiótica me proporcionó un modelo en donde se esquematiza la posición del zoomorfismo y del antropomorfismo como posturas propias de la visión antropocéntrica. En este modelo podré ubicar algunos elementos extraídos del marco teórico expuesto que pueden convertirse en rasgos semánticos para sustentar el signo animal en un determinado sistema signifiante. En la segunda parte de esta tesis precisaré esos rasgos semánticos y procederé a aplicarlos al análisis de los tres textos dramáticos concebidos como sistemas de significación.

³³ En el caso del antropomorfismo, la interpretación de las conductas de animales no humanos está basada sobre criterios exclusivamente humanos, aplicados también en contextos impropios. Un típico ejemplo es la larga tradición de las fábulas, en las cuales los animales son utilizados preferentemente como alegorías de los seres humanos: vestidos con ropa, viviendo en casas con puertas y ventanas, hablando lenguajes humanos, lidiando con problemas humanos. (Traducción del autor).

SEGUNDA PARTE

Capítulo 1

Elementos para la clasificación del zoomorfismo

Capítulo 2

Los cuervos están de luto

Capítulo 3

Los gallos salvajes

Capítulo 4

Los coyotes secretos de Coyoacán

CAPÍTULO 1

Elementos para la clasificación del zoomorfismo

Y así llegamos, finalmente, a los flujos articulados simbólicos creados por el ser humano [...] Flujos simbólicos en los que entramamos pulsiones, emociones y juicios intelectuales, que emitimos vibrantes y que ellos, los arquetipos fisiológicos de nuestro grupo y todos aquellos diferentes al nuestro, sintonizan y en sus tres cerebros pueden transducir activamente de forma tal que perciban algo de nuestra propia cosmognórisis. (Sabido, 2002, p. 96).

Tras exponer en el capítulo anterior conceptos relevantes al estudio del zoomorfismo, en los campos de la etología, la antropología física, la antropología cultural, la tradición teatral y la zoosemiótica, a continuación desarrollaré tres secciones: 1.1 Cuadros de conceptos zoomorfos sistematizados y relacionados entre sí, 1.2 Cuadrante de elementos zoomorfos de clasificación, equiparables a rasgos semánticos del signo animal, 1.3 Forma de identificar dichos elementos en las manifestaciones de superficie de tres textos dramáticos argüelleanos.

1.1 Síntesis y reflexión sobre conceptos zoomorfos

Para la etología, el hombre es un organismo animal sumamente evolucionado que pertenece al grupo de los primates; un animal humanizado. Aunque, filosóficamente, el hombre se considera un ser trascendental, capaz de superar los límites de la materia, etológicamente está determinado por las exigencias de su fisiología y limitaciones corporales. En el animal aparecen cuatro pulsiones básicas o estados motivacionales internos que originan conductas o actos consumatorios: impulso sexual, hambre, huída y agresión. Estas funciones compartidas representan los primeros rasgos zoomorfos que tomaré en cuenta como elementos de clasificación puesto que son propios de todo animal, incluyendo el ser humano. Asumiré que el hombre, cuando cumple con estas funciones, se comporta como cualquier otra especie de animales superiores,

aunque su capacidad intelectual agrega una fuerte carga simbólica y sentimental a cada uno de sus actos.

Por tratarse de la oposición fundamental del zoomorfismo elaboraré también un recuento de elementos del antropomorfismo. La misma etología precisa especificidades humanas como el pensamiento simbólico, el lenguaje hablado y la neotenia, que también pueden incorporarse como elementos de clasificación. Desde el punto de vista de la psicoterapia humanista, otro rasgo será la intencionalidad de las acciones del ser humano. Estas características serían rasgos antropomorfos a tomarse en cuenta ya que inciden en la permanencia de la especie humana. Se puede, entonces, establecer dos cuadros de rasgos antropomorfos y zoomorfos de la siguiente manera:

<p style="text-align: center;">ZOOMORFISMO <i>Forma de lo animal</i></p> <p style="text-align: center;">Rasgos: Impulso sexual Hambre Agresión Huída</p>	<p style="text-align: center;">ANTROPOMORFISMO <i>Forma de lo humano</i></p> <p style="text-align: center;">Rasgos: Capacidad racional Lenguaje hablado Neotenia Intencionalidad</p>
---	---

Tabla 1. Cuadros que ilustran la oposición zoomorfismo- antropomorfismo. Rasgos de zoomorfismo basados en Lorenz (1986). Rasgos de antropomorfismo tomados de Morris (2004 a-b) y Frankl (2003).

Entre más rasgos antropomorfos se observen, más humano se considerará un comportamiento; entre más rasgos zoomorfos, más animal (brutal, salvaje, instintivo) será un comportamiento.

En el cuadro del antropomorfismo me hace falta incluir un rasgo más: la alteración individual de la conducta, o degradación al nivel patológico de un comportamiento, por ejemplo, la agresión que se convirtió en un acto ritualizado y con propósitos ulteriores a la supervivencia del organismo animal. En el ser

humano, por medio de la referencia a la psicoterapia de Frankl, podemos advertir que se trata del predominio de la voluntad, con cuya acción se puede sublimar o pervertir cualquier propósito, aún a costa de la actividad fisiológica. El ser humano practica su humanidad o se vuelve inhumano, peor que cualquier fiera, cuando así lo decide.

ZOOMORFISMO <i>Forma de lo animal</i>	ANTROPOMORFISMO <i>Forma de lo humano</i>
Rasgos: Impulso sexual Hambre Agresión Huída	Rasgos: Capacidad racional Lenguaje hablado Neotenia Intencionalidad negativa = <i>Lo inhumano</i>

Tabla 2. Cuadros que ilustran la oposición zoomorfismo- antropomorfismo, en que se agrega un rasgo inspirado en la psicoterapia de Frankl (2003).

La descripción de la relación histórica entre los hombres y los animales, sustentada en la antropología física, me permitió advertir cómo se construyó el papel del animal en el imaginario colectivo, su concepción positiva como apoyo a la civilización humana; y su imagen negativa como amenaza o incluso tabú. Las actividades humanas ligadas a diversas especies animales otorgaron valores positivos y negativos a la relación histórica entre ambos grupos de organismos. Los animales fueron para el hombre: el reino natural de la especie humana, fuente suplementaria de alimento, relación simbiótica con el hombre como guardián o fuerza de trabajo, pauta para la vida sedentaria, jerarquía mítica, antropomorfizada, considerada numen creador o espíritu guardián individual.

En el pensamiento mágico-religioso, el animal llega a concebirse como espíritu guardián que origina transformaciones. El animal como doble mágico es un rasgo positivo de la relación entre los hombres y los animales.

Antropológicamente, el identificar a un hombre con un animal lo engrandece como individuo, lo dota de una dimensión mágica.

En cuanto al animal como fuente de alimento, se articula otro rasgo positivo: el apoyo a la supervivencia. La actividad de la cacería está relacionada también con el animal asociado a un grupo, su benefactor. Por el contrario, el animal no comestible se ve como un rasgo negativo de la relación entre los hombres y los animales.

El animal como guardián o fuerza de trabajo constituye un rasgo positivo más de la relación entre los hombres y los animales. Mientras, aquellas especies parasitarias que no contribuyen a la productividad, o aquellos animales ponzoñosos que representan un peligro a la seguridad humana, serán rasgos negativos en la relación.

Finalmente, los animales domésticos serán vistos como un rasgo positivo de la relación entre los hombres y los animales, en contraste con las especies salvajes o silvestres que no fortalecen el sedentarismo, y constituyen rasgos negativos entre humanos y no humanos.

De esta relación histórica entre el hombre y los animales, se pueden deducir elementos de clasificación positivos y negativos que sustentan la oposición entre dos extremos de la postura antropocéntrica: la zoofilia (aceptación de lo animal) y la zoofobia (rechazo a lo animal), que se pueden sintetizar y esquematizar así:

RELACIÓN ENTRE EL HOMBRE Y LOS ANIMALES	
Rasgos positivos:	Rasgos negativos:
Animal alimenticio	Animal no comestible.
Animal como fuerza de trabajo	Animal parásito.
Animal guardián de la tribu	Animal ponzoñoso, peligroso.
Animal doméstico	Animal salvaje.
Animal mágico, espíritu guardián	Animal ordinario, silvestre.
Zoofilia	Zoofobia
Aceptación de lo animal	Rechazo a lo animal

Tabla 3. Escala axiológica de la relación entre el hombre y las especies animales, cuyos rasgos positivos y negativos fueron documentados por la antropología física. (Basado en Morris, 2004; Masiá Clavel, 1997; Rudgley, 2000; Harris, 2000). Dichos rasgos sirven para describir los dos extremos de la postura antropocéntrica: zoofilia y zoofobia. (Cfr. Martinelli, 2007).

A continuación, la antropología cultural también aporta rasgos que sirven como elementos de clasificación al precisar la naturaleza del pensamiento mágico humano y la dimensión ontológica del animal como numen. Se trata de rasgos evidentemente antropomorfos que amplían la concepción del animal al concebirlo como doble mágico o espíritu guardián en el imaginario colectivo. Estos elementos permiten identificar la procedencia de alusiones antropológicas relacionadas con la hipóstasis entre el hombre y el animal, al momento de analizar el texto dramático.

JERARQUÍA DE LA HIPÓSTASIS HOMBRE-ANIMAL-DIVINIDAD
Nivel ontológico
Dioses zoomorfos. Numen animal.
Nivel diacrónico
Doble mágico, nahual, nigouimes.
Nivel sincrónico
Ancestro, principio de la vida.
Tótem: Emblema colectivo.

Tabla 4. Jerarquía basada en la antropología cultural que distingue tres tipos de hipóstasis o unión misteriosa entre el hombre y los animales (Cfr. Toporov, 1987; Levi Strauss, 1997; Brown, 1994, Luppo, 1999; Bernal, 1991). El pensamiento mágico es un rasgo claramente antropomorfo.

La aportación a esta investigación derivada de la revisión de elementos zoomorfos en la historia del teatro refiere la antigüedad de la práctica de elaborar metáforas zoomorfas como forma de crítica social. Equiparar al hombre con los animales es un recurso dramático que aparece desde la obra de Aristófanes en el siglo V a.C., y se desarrolla en diversas épocas para evidenciar la barbarie humana y la degradación de la civilización. La visión científica del ser humano aparece como piedra fundamental del naturalismo y el realismo en la literatura y el teatro del siglo XIX. El teatro de Argüelles se enmarca en esa tradición naturalista que precede al realismo, inspirada en el reino animal y que dotó de una dimensión crítica al discurso dramático. De esta sección no obtendré elementos de clasificación.

A continuación, la teoría del tono hace explícita la relación entre los estudios del mundo natural y el teatro. Miguel Sabido explica que la escenificación de la acción humana es el resultado de dramatizar principalmente los comportamientos pulsionales del hombre y el conflicto dramático que establece el instinto ante las normas de convivencia civilizada. También explica el fenómeno de recepción de algunos géneros dramáticos al señalar la participación de tres estructuras cerebrales en su interpretación. La mención de estas tres estructuras se apega a la perspectiva gradualista de la evolución y reitera la dimensión animal presente en la fisiología del ser humano. Las constantes de los géneros dramáticos expuestas en la investigación de Norma Román Calvo se relacionan con la perspectiva de Sabido sobre los elementos primordiales que constituyen algunos de estos géneros. Sintetizaré información de ambos autores:

GÉNEROS DRAMÁTICOS

En relación con los tres centros transductores de energía del cerebro humano

Tragedia	Cerebro reptil
Representa la destrucción del héroe	Reacción instintiva e incontrolable
Farsa	Cerebro reptil
Representa pulsiones sexuales	Reacción instintiva e incontrolable
Comedia	Cerebro mamífero
Representa vicios humanos	Reacción sentimental, alegría o enojo
Melodrama	Cerebro mamífero
Representa lucha entre el bien y el mal	Reacción sentimental, alegría o enojo
Drama o pieza	Corteza cerebral
Representa conflictos contemporáneos	Razonamiento

Tabla 5. Relación entre los cinco géneros dramáticos y los tres centros cerebrales a los que estimula, según lo expone la teoría del tono. (Cfr. Sabido, 2002). Las constantes de los géneros dramáticos se exponen en Román Calvo (2007).

La información consignada en la Tabla 5 me servirá para elaborar una conclusión aparte, en la que describiré las constantes de géneros dramáticos presentes en la obra argüelleana y valoraré su recepción como estímulos a diversos centros cerebrales de acuerdo con la teoría del tono. Esto cerrará el círculo de la perspectiva etológica en el estudio del teatro.

1.2 Configuración de un cuadrante de elementos zoomorfos de clasificación.

Por último, reflexionaré en torno al modelo de zoosemiótica que esquematiza las actitudes antropocéntricas, propuesto por Darío Martinelli, del cual eliminé la información no relevante para mi estudio y complementé con los rasgos identificados en las Tablas 1, 2, 3 y 4. Así, desarrollé al fin una adaptación propia del modelo de Martinelli para los propósitos de esta investigación, dividida en los

siguientes dos cuadrantes que sintetizan los elementos de clasificación del zoomorfismo y el antropomorfismo:

1. Cuadrante superior izquierdo. Sistema significativo del zoomorfismo

Primer componente: *pulsiones básicas de la etología*, que equiparan al ser humano con los demás organismos animales: a) Agresividad, lucha por el poder, territorialidad, b) Impulso sexual, c) Pulsión de hambre y búsqueda de alimento, d) Pulsión de huida.

Segundo componente: criterio científico-pragmático del hombre, que evoca la dimensión fisiológica de la criatura humana. Implica la *inervación*, o capacidad del organismo animal para darse cuenta de los estímulos externos y actuar en consecuencia.

Tercer componente: *zoofobia* o actitud de rechazo a lo animal, que se establece con rasgos que provienen de aspectos negativos en la relación histórica entre el hombre y los animales: animales ponzoñosos, parásitos, salvajes, peligrosos.

2. Cuadrante inferior derecho. Sistema significativo del antropomorfismo:

Primer componente. Especificidades humanas como las siguientes: a) Capacidad racional, b) Lenguaje hablado, poder conciliador de la palabra que determina la solidaridad grupal, la cooperación y la compasión, c) Neotenia. Espíritu lúdico, capacidad para jugar y subvertir la realidad. En resumen: *cooperación grupal y neotenia*.

Segundo componente: criterio espiritual-emocional del hombre, que alude a comportamientos derivados del pensamiento simbólico humano. Refiere las necesidades del espíritu y la ética, aquello que nos hace “ser humanos”. En resumen: *pensamiento mágico-religioso*.

Tercer componente: *zoofilia* o actitud de aprobación a lo animal, que se determina por los aspectos positivos en la relación histórica entre el hombre y los animales: animales alimenticios, guardianes, domésticos.

Cuarto componente: La intencionalidad del ser humano puede sublimar o pervertir el significado de sus conductas y llega a caracterizar al hombre trascendente o al inhumano. Consideraré las siguientes intenciones negativas como elementos de clasificación: a) Irracionalidad, b) Uso de la habilidad retórica para mentir, c) El odio opuesto a la compasión, el egoísmo, opuesto a la solidaridad grupal, d) Rituales de perversidad como la venganza, la corrupción, o la crueldad. En resumen: *odio, mentira y venganza*.

Así, los dos extremos de la postura antropocéntrica conforman los cuadrantes opuestos del zoomorfismo y el antropomorfismo:

Criterio Científico- Pragmático INERVACIÓN			
Zoofobia Rechazo a lo animal. PARÁSITO SALVAJE PONZOÑOSO	Zoomorfismo AGRESIVIDAD SEXUALIDAD HAMBRE HUIDA		Zoofilia Aprobación de lo animal. ALIMENTICIO GUARDIÁN DOMÉSTICO
		Antropomorfismo COOPERACIÓN NEOTENIA INTENCIONALIDAD (positiva / negativa)	
Criterio Espiritual – Emocional PENSAMIENTO MÁGICO-RELIGIOSO			

Tabla Final. Visualiza la oposición que existe entre dos sistemas significantes que integran la postura antropocéntrica: zoomorfismo y antropomorfomorfismo. Al primero se asocian el criterio científico-pragmático y la zoofobia. Con el segundo se relacionan el criterio espiritual-emocional y la zoofilia, según Martinelli (2007, p. 177).

Considero que esta clasificación de elementos del zoomorfismo constituye la originalidad de este estudio y de ella parte el grueso del análisis, el de las manifestaciones de superficie de los textos dramáticos.

1.3 Análisis de los textos dramáticos

¿Cómo realizaré el análisis de los tres textos dramáticos de Argüelles? En los siguientes tres capítulos, realizaré una primera aproximación a cada texto al resumir su intriga y describir la especie animal que menciona el título; luego aplicaré el modelo actancial y por último clasificaré las manifestaciones de superficie en elementos zoomorfos y antropomorfos. A continuación mencionaré algunas consideraciones de esta metodología:

1.3.1. Primera aproximación

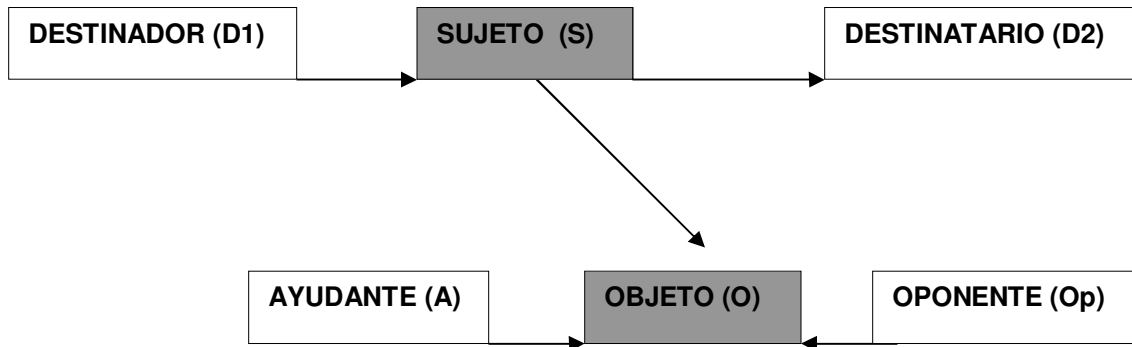
La actualización del texto dramático se realiza por medio de la lectura silenciosa. Aparecen primero los elementos paratextuales como el título, el género dramático asignado por el autor a la obra, la nómina de los personajes, la acotación inicial que describe el tiempo y el espacio. En seguida, se desarrolla el texto principal que incluye acotaciones y diálogos. Al finalizar la primera lectura el lector-espectador tiene una idea general de la intriga contenida en el texto dramático. De esta lectura derivaré: a) Un breve resumen de la intriga, y b) Características fisiológicas y simbólicas del referente animal.

1.3.2. Aplicación del modelo actancial

Realizaré en seguida una segunda lectura de la obra. Por medio de la aplicación del modelo actancial podré visualizar su estructura inmanente y llegar a la enunciación de una frase mínima que describe la acción dramática.

El texto dramático es depositario de una teatralidad virtual, cuyos actantes son signos modalizados por su enunciación y su relación con otros signos. Un actante se identifica “con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica.” (Ubersfeld, 1998, p. 49). Es decir que, de acuerdo con su posición, el actante desarrollará una dinámica que dará sentido a la acción dramática, y mantendrá en movimiento las fuerzas que originan el conflicto, originando la teatralidad y desencadenando las posibilidades espectaculares del texto dramático. El acceder a las estructuras

subyacentes a la materialidad textual me permitirá conocer con mayor precisión “lo enunciado” en su forma más abstracta y articular un enunciado como síntesis máxima del texto dramático, con base en el siguiente diagrama:



Las dos funciones actanciales básicas que permitirán estructurar el relato dramático son el sujeto (S) y el objeto (O), cuya relación posicional desencadenará el conflicto, y constituyen un eje denominado “del deseo”¹. Como propulsor de la acción del S aparece el destinador (D1) y como receptor del efecto de la acción está un destinatario (D2). Estos actantes podrán ser conceptos abstractos o entidades colectivas o individuales relacionadas entre sí por una necesidad de saber o de poder. Los dos actantes que complementan el modelo son el ayudante (A) y el oponente (Op) que, en el drama, están relacionados principalmente con el objeto. Su relevancia consiste en poner en juego el deseo del sujeto.

¹ La fuerza actancial primordial de la obra dramática es un sujeto que desea obtener un determinado objeto. Ubersfeld plantea que la pareja sujeto-objeto o eje del deseo, es reversible (el objeto se intercambia por el sujeto), por ello, ubica al sujeto como mediación entre el destinador y el destinatario, y no al objeto como lo asentó Greimas (Cfr. Ubersfeld, 1998, p. 49), con lo cual se aparta de la ortodoxia greimasciana. El esquema de Ubersfeld posee interconexiones rígidas, mismas que modificó Román Calvo: “[...] para que se tenga una imagen de aparente movimiento, consideramos que es más conveniente dibujar una línea diagonal entre el sujeto y el objeto.” (Román Calvo, 2001, p. 429).

Para especificar las posiciones actanciales, es necesario escindir el conjunto del texto dramático en micro secuencias (Ms), unidades mínimas del texto dialogado que “are marked by partial changes in configuration.” (Pfister, 1991, p. 234). Es decir que el cambio de una micro secuencia a otra está determinado por variaciones de los elementos espacio-temporales o por la aparición o desaparición de diferentes roles actanciales, que también determinan cambios de escena. Posteriormente, se caracterizan las meso secuencias (Me), que implican “a total change in configuration.” (Pfister, 1991, p. 235). Comprenden determinados conjuntos de acción que forman un conjunto cerrado. Por lo general, la meso secuencia se identifica con las divisiones en actos del texto dramático. Finalmente, se llega a determinar como macro secuencia (Mc) la síntesis de las fuerzas que desencadenan la acción teatral en la totalidad de la obra, dando la idea de acción entre el principio, el medio y el fin de la trama. La enunciación de la macro secuencia permite observar el sentido final de la dramatización según una “gran frase” o enunciado que establece la acción en su forma más sintética. (Cfr. Román Calvo, 2007a).

1.3.3. Análisis de las manifestaciones de superficie

Por último clasificaré las manifestaciones de superficie por medio de los elementos zoomorfos y antropomorfos. Comenzaré con el título y seguiré con la revisión de escena por escena de la totalidad de cada texto

a) El título. La lectura de este elemento paratextual crea la primer asociación de ideas en el lector-espectador. Su significación final se constatará por medio del desarrollo del texto dramático al que da nombre.

b) Revisión de escena por escena. Revisaré las acotaciones, los diálogos, los personajes y la intriga. Localizaré elementos zoomorfos y antropomorfos. Sustentaré algunas interpretaciones en conexión con la etología.

c) Recuento de categorías observadas. Finalmente, presentaré un recuento de elementos zoomorfos y antropomorfos y elaboraré conclusiones parciales de cada obra, como paso previo a la elaboración de conclusiones finales.

CAPÍTULO 2

Los cuervos están de luto

PIEDAD: [...] Y entonces, como vimos tan acabado a don Lacho, pues decidimos consultar al doctor, y nos dijo que no tardaría en morirse... esta misma noche. Así que para ganar un poco de tiempo... pues decidimos adelantar un poco todo.
(Argüelles, 1994a, p. 38)

2.1 Primera aproximación

Resumen de la intriga

En el pueblo de Orizaba, Veracruz, agoniza don Lacho. Sus hijos, Gelasio y Mateo, y las esposas de ambos, Piedad y Mariana, están más preocupados por la herencia que por la salud del anciano. Comandados por Piedad, se visten de luto y deciden llevar a cabo el velorio mientras don Lacho aún agoniza. Convocan a los vecinos y al cura a velar a un vivo. Al descubrirse la simulación, se les califica como “peores que cuervos”. Cuando don Lacho fallece de verdad, el hijo menor, Enrique, se encargará de organizar un velorio real para su padre, con la presencia de gente más humilde y sincera que los deudos.

Características fisiológicas y simbólicas del referente animal

El cuervo (*Corvus corax*) es un ave de plumaje negro y brillante, que pertenece a la familia de los córvidos. De tamaño grande, bastante común en campos y ciudades. Su graznido es sonoro y estremecedor; lo cual, aunado a sus hábitos alimenticios sáprófagos, lo asocian simbólicamente a la proximidad de la muerte:

Come con preferencia las carnes en descomposición, y tiene la costumbre de acudir en bandadas a donde hay cadáveres. Eso, unido a su color negro, hace que se le mire como ave de mal agüero. (Cabrera, 1972, p. 205).

Numerosas leyendas y creencias alrededor del mundo otorgan jerarquía antropomorfa al cuervo y poderes sobrenaturales, además de inteligencia,

inmortalidad y don de la profecía. Pero también se asocia a lo negativo: es artero, sus profecías son “de tipo infortunado” y está relacionado con la muerte.

En la antigua Grecia, el cuervo estaba consagrado a Apolo junto con el cisne y el gavián. Se le consideraba un animal adecuado para realizar la adivinación del futuro o *korakomancia*. En Oriente, se le consideraba un pájaro solar, mensajero divino en culturas antiguas de Japón y China. En África, se le creía un animal protector del hombre, ayudante en la cacería, pues con su graznido avisaba de la presencia de la presa. En la mitología escandinava y en la germánica, se representaba a Odín, señor de los dioses y dios de la magia y la sabiduría, con dos cuervos en sus hombros, *Hugin*, el pensamiento y *Munin*, la memoria. (Marchesini, 2002, p.106).

Por otra parte, el cuervo se consideraba como pájaro de mal agüero en las tradiciones europeas. Era visto como un mediador de la realidad extrahumana. En Italia, era una mala señal ver a un cuervo el día de un viaje o de una boda.

La característica del cuervo de acercarse y graznar alrededor de la carroña ha generado en muchas tradiciones (sobre todo europeas) una asociación entre cuervo y muerte, en que el orden de los acontecimientos está invertido: el animal prevé la muerte o incluso, consigue determinarla. (Marchesini, 2002, p. 110).

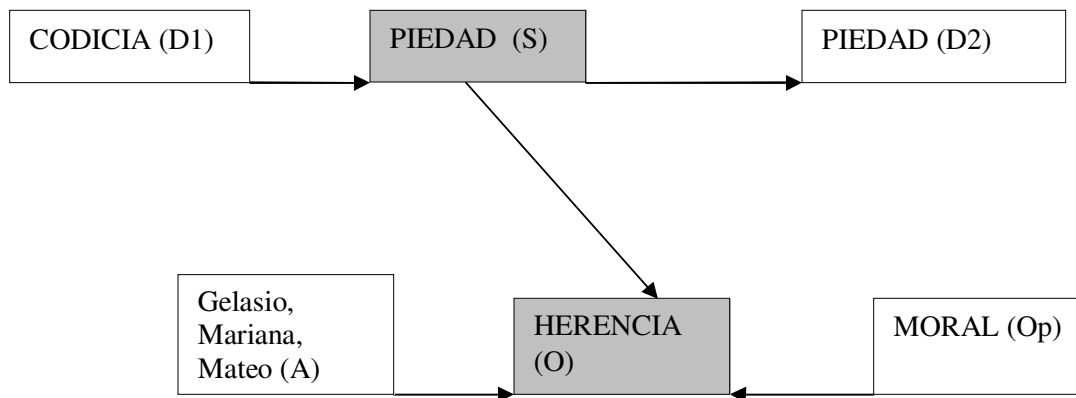
En los patios de la Torre de Londres todavía se mantiene en una jaula a una pareja de grandes córvidos, en referencia a la pena de muerte que se aplicaba en ese recinto durante la Edad Media. La piedra del cuervo (*ravenstone*) indica el lugar de las ejecuciones.

El cuervo aparece como un elemento de la “realidad no ordinaria” que surge en las visiones chamánicas descritas por Carlos Castaneda en *Las enseñanzas de don Juan*. Bajo el efecto del “mescalito” (*datura inoxia*), el aprendiz de brujo se observa volando a la par de dos cuervos de plumaje plateado y se asume a sí mismo como uno de ellos. Según don Juan, estas aves se convertirán en los emisarios de su destino: “Tú ya eres un cuervo. Nunca

cambiarás eso. De ahora en adelante, los cuervos te señalarán con su vuelo cada vuelta de tu destino.” (Castaneda, 1992, p. 204-205).

2.2 Aplicación del modelo actancial

Tras de realizar la aplicación del modelo actancial a todo el texto dramático, me fue posible enunciar la síntesis máxima de la acción dramática, o estructura interna de *Los cuervos están de luto* en el siguiente esquema, llamado macro secuencia de la obra, donde se muestran los actantes o fuerzas en conflicto:



Se deriva de él el enunciado principal o síntesis máxima de la acción dramática, que es el siguiente: La codicia (D1), impulsa a Piedad (S) a desear la herencia de su suegro (O), en beneficio propio (D2) con la complicidad de sus familiares (A) en oposición a la moral (Op).

2.3 Análisis de las manifestaciones de superficie

El título. *Presencia contradictoria de elementos de zoomorfismo (zoofobia) y antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso).* “Los cuervos están de luto” es una oración completa, compuesta de sujeto y predicado, entre los cuales aparece una disyunción de sentido, puesto que semánticamente el sujeto está impedido para realizar el predicado.

La oración articula la figura retórica del equívoco, puesto que el sustantivo “cuervos”, que denota una parvada de aves, debe entenderse como un palabra homónima con la que se describe a un grupo humano, ya que efectuar el ritual de guardar luto es una acción humana. La conducta instintiva de los cuervos no incluye la realización de acciones simbólicas. Así, el título se vuelve metafórico puesto que se desplaza el significado de una especie a otra, ambas criaturas del reino animal. Al tomarlo como equívoco, el sustantivo “cuervos” usado en lugar de “hombres” posee una dimensión zoomórfica peyorativa: aquél ser humano que se parece al cuervo actúa como esa ave rapaz, tal vez olfatea cadáveres o roba maíz. Míticamente, el cuervo se asocia con el anuncio de la muerte. La oración que sirve de título a la obra es provocativa y abre posibilidades de interpretación intertextual por el equívoco y la alusión a una convención culturalmente delimitada.

El título describe también una redundancia humorística, puesto que el color negro del cuervo, desde la perspectiva antropocéntrica, evoca un involuntario y permanente luto. La posibilidad de que los cuervos “guarden luto”, la da el color característico de su plumaje, el negro, idéntico al código cromático emblemático del luto (o lamentación por la muerte de un individuo) en numerosas culturas occidentales, entre las que se cuenta la mexicana. Otras culturas guardan luto por medio de otros colores (los hindúes usan el blanco, por ejemplo), por lo que este título es propio de un contexto cultural occidental.

Los cuervos están de luto es, en resumen, un título metafórico cuyo significado entra en conflicto al reunir la mención de una especie animal y de un ritual humano. El conflicto se da específicamente entre la zoofobia y la mención del ritual antropomorfo, en la reunión de la metáfora zoofóbica “cuervos” aplicada a hombres, y la referencia al luto. Es un signo doblemente negativo que alude a hombres astutos que anuncian la muerte. La redundancia da lugar al humor, en este caso designado como “humor negro” por referirse a la muerte.

Acto I. Escena 1. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso).* *Los cuervos están de luto* comienza con un código sonoro (la campana de la iglesia) y un código visual:

dos personajes vestidos de negro. El sonido es una forma de iniciar que equipara el inicio de dos rituales (el pagano, el teatro, y el cristiano, la misa) e irrumpe en la conciencia del espectador, lo sacude. Es capaz de establecer una atmósfera sacramental, sagrada, más cuando se suma al código cromático del vestuario, asociado simbólicamente a la muerte. La atmósfera inicial de la obra inspira respeto hacia el mal ajeno: a la pareja en escena la ronda la muerte.

Escena 2. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad).* De inmediato, los diálogos irónicos y despectivos rompen con la seriedad de esta primera impresión. Gelasio y Piedad discuten sobre unos preparativos, que en las réplicas sexta y séptima clarifican el cruel propósito: apresurar la muerte de don Lacho.

GELASIO:

[...] Oye, he estado pensando en las consecuencias que nos puede traer esto.

PIEDAD:

¿Y las ventajas no cuentan? Piensa también en ellas. Al fin que a más tardar, tu padre se morirá hoy. Ya ves, 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 está descuidado por culpa de su maldita agonía que no termina nunca! (Argüelles, 1994b, p. 31).

Escena 3. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* Se establece así el hartazgo de Piedad por cuidar al enfermo, que trata de disimular al insistir en regresar a trabajar al solar y a cuidar sus animales. Pero aunque la casa luce maltratada y le hace falta mantenimiento, no se aprecia una pobreza total. Al contrario, la sala es grande y espaciosa, el patio decorado con plantas y aves canoras. Piedad explicita a continuación la causa de su poca paciencia y su amargura: la esterilidad.

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 cochinadas. ¡Si hasta he tenido que cambiarlo como si fuera un niño!

¡No he cambiado al hijo que quisiera tener, y ya me he ensuciado las manos con las porquerías del viejo! ¿No crees que ya está bien? Nos está perjudicando con esa agonía que no termina nunca. ¡Ya lleva dos días así: gargareando como una tubería sin agua! (Argüelles, 1994b, p. 32).

En esta escena, se aprecia la motivación de los personajes por propiciar su supervivencia: protegen su territorio y sus recursos económicos, por encima de la compasión familiar. Además, se alude al fracaso de la actividad reproductiva. La importancia de la territorialidad y la alusión a la sexualidad infructuosa son los primeros rasgos zoomorfos de ambos personajes.

Escena 4. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: odio, mentira), y zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: territorialidad, pulsión de hambre).* Desde el punto de vista humano, en Piedad predomina el egoísmo y el desprecio por su suegro, al considerar más importantes las vacas y las gallinas que la agonía humana. Su poder de convencimiento es extraordinario, pues combina facilidad de palabra, agresividad y argumentos irrefutables sobre la economía familiar. Es así como Gelasio se muestra convencido a ayudarla desde el principio y como Piedad convence a Mateo y Mariana de las “ventajas” de adelantar el velorio.

Piedad decide sacar provecho del hambre de sus vecinos. Más allá de la explicación que exige a Gelasio darles: “tenemos a papá tendido”, piensa obsequiar comida, un “caldito” y unas piezas de pollo. De igual forma incita al cura a quedarse, ofreciéndole comida. Piedad se muestra convencida de que la primacía de la pulsión de hambre se da por igual en todos los individuos.

Escena 5. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira).* Así como el egoísmo de Piedad, en esta escena se revelan otros vicios de carácter de los otros personajes: Mariana es vanidosa, Gelasio es sumiso y débil, Mateo es iracundo pero acomodaticio, termina por caer en el juego de Piedad.

MATEO:

¡Por favor, Piedad! Nosotros tratamos de venir cuanto antes, en seguida que recibí el telegrama de Gelasio. Y en él no decía que papá hubiera muerto.

PIEDAD:

¿Y quién ha dicho que está muerto?

MATEO:

¿Pues no has dicho que esta noche es el velorio?

PIEDAD:

Sí, pero por eso, siéntate, les tengo que explicar. Mientras, voy a acostar este angelito en el sofá. [...]

MATEO:

[...] Estoy pensando que, después de todo, tienen razón tú y Gelasio. Estas cosas se pueden ya ver con calma. Papá pasa de los setenta. No se va a morir a destiempo, como quien dice. (Argüelles, 1994b, pp. 38-43).

Escena 6. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso; intencionalidad negativa: venganza).* Tras de obtener la complicidad de Mateo, Piedad se enfrenta a Mariana. Se revela un rasgo más de crueldad personal, que resulta humorístico por su conexión absurda con la magia contaminante. Piedad puso el ataúd en la recámara de don Lacho para “ver si se anima, viéndolo”. La cercanía de un objeto asociado a la muerte tendría el poder de atraer o causar la muerte.

Escena 7. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: venganza).* Piedad revela que don Lacho fue muy avaricioso, ejercía la usura y no tenía piedad para con sus acreedores. Piedad lleva a cabo una forma peculiar de desquite al mostrarse avarienta contra el avaro, “ojo por ojo y diente por diente”, lo que también refiere la primacía de lo material antes que la comprensión o el perdón humano.

Escena 8. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: odio).* Mariana y Piedad desean la muerte a don Lacho, cada una por diferentes motivos. Se muestran crueles y despectivas.

PIEDAD:

(Tenebrosa) ¿Qué piensas hacer tú cuando se muera?

MARIANA:

(*Firme.*) Ante todo, casarme. Ya Mateo no tendrá porqué negarse. El muerto al hoyo y el vivo... [...]

PIEDAD:

Pues reza para que se te cumpla tu deseo

MARIANA:

¡Oye, no me creas tu igual! Yo no pediría que se muriera el carcamán. Ya le falta poco... (Argüelles, 1994b, p. 47).

Escena 9. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación).* Mateo ofrece apoyo moral a Gelasio, especialmente por la actitud agresiva y negativa de Piedad. Mateo señala que Piedad “no deja nada para el amor”, aludiendo al fracaso de ellos como pareja, evidenciado además por carecer de descendencia. Sin embargo, no se profundiza sobre los detalles de la fallida sexualidad, lo cual mantiene la conversación en un nivel racional.

Escena 10. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: huída, agresión); zoofobia.* Se examina a continuación la trayectoria de Enrique, y él manifiesta su intención de estudiar. Se plantea la pulsión de huída de Enrique, pues expresa su deseo de “salir de allí”, pero sin prisas, armando un plan para sobrevivir en la Ciudad de México. Confiando en Gelasio, le pide dinero “del que le tocará en la herencia” para poderse ir a estudiar. Ante la negativa de su hermano, se hacen de palabras muy reveladoras y se lanzan a los golpes.

GELASIO:

¡Este mocoso que está muy alzado!

ENRIQUE:

¿Y qué querías? ¿Qué estuviera todo azorrillado como te tiene a ti tu mujer?

GELASIO:

(*Ya enojado.*) ¡Te callas o te rompo la boca! (*Se lanza sobre Enrique.*)

ENRIQUE:

(*Arrojando violentamente el cigarro.*) ¡Primero vamos a ver cómo salimos!

(Argüelles, 1994b, p. 55).

La agresión intraespecífica es causada por la alusión al instinto sexual, Enrique pone en duda la posición dominante del macho, y zoomorfiza a Gelasio al compararlo con un zorro o zorrillo acosado. El enfrentamiento entre el macho joven y el adulto va más allá de la agresión ritualizada, llega a la violencia física y a la zoofobia.

Escena 11. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso).* La aparición del cura obliga a todos a serenarse. En esta escena, el cura transmite el deseo de don Lacho de ver a sus tres hijos, por lo que ellos entran a su recámara.

Escena 12. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: pulsión de hambre).* Piedad intentará enterarse de lo que ocurre dentro, espiando tras de la puerta sin mucho éxito. Demuestra así actuar en propia conveniencia, ignorando la convención social de la discreción. Al salir el cura, explicita su pulsión de hambre: necesita comer. Lo prosaico de la petición es aprovechado por Mariana y por Piedad para burlarse de él:

CURA:

[...] ¿No tenías un poco de caldito por ahí?

PIEDAD:

Sí padre, cómo no. Con todo gusto.

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! (Argüelles V, 1994: 60).

El caldo de pollo fue adicionado con una bebida tabú, el alcohol, que se asume no debería beber el cura. Pero como Piedad ya agregó “piquete” al caldo, él acepta tomarlo así. Sin embargo, la salida inesperada de los hermanos del cuarto de don Lacho le impide al cura comer, y con resignación, se retira.

Escena 13. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: territorialidad).* Finalmente, el primer acto concluye con la revelación de información desconocida que verbaliza Gelasio: uno de los tres hermanos no es hijo de don Lacho, y ése no tendrá derecho a recibir la herencia. Piedad se enfurece, pero llega una corona de flores y deben terminar de hablar.

Acto II. Escena 1. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: territorialidad, impulso sexual).* Piedad se enfrenta a Gelasio por no haber obtenido el dato más importante de don Lacho, la identidad del hijo ilegítimo. Gelasio confiesa que no quisieron que se revelara. Furiosa, Piedad establece la importancia de lo material, y el derecho que tienen sobre la herencia los verdaderos familiares. Aquí se inserta una alusión negativa sobre la conducta sexual de la madre fallecida.

GELASIO:

Entonces, papá, viendo que los tres estábamos de acuerdo, nos dio las gracias. Nos dijo que estaba orgulloso de nosotros y que... no debíamos pensar mal de nuestra madre.

PIEDAD:

Sí, porque él ya se había encargado de hacerlo todo este tiempo.

(Argüelles, 1994, p. 69).

La existencia de un hijo ilegítimo implica el adulterio de la madre, evidencia su ruptura con el código católico de conducta y pone de relieve su instinto de búsqueda de par. Más adelante, cuando Piedad retira el cuadro de la pared, se vuelve a insistir en la “ligereza de cascos” de la madre de familia.

Escena 2. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad); zoofobia.* Piedad zoomorfiza a su marido al criticar su desconcierto por no saber quién es el hijo ilegítimo. De paso, endosa el calificativo zoomórfico también a don Lacho.

PIEDAD:

¡Pero tú de qué te afliges, pedazo de animal! ¿Acaso crees que eres tú?

GELASIO:

(Enojado) ¡Oye Piedad! ¿Te refieres a mi padre con eso de “pedazo de animal”?

PIEDAD:

¡Cómo eres tonto! Lo de “pedazo de animal” se me salió sin querer, no porque así esté asegurando que eres un hijo de tu padre! Cálmate. (Argüelles, 1994b, p. 70).

Escena 3. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual, territorialidad).* Piedad refiere aspectos filogenéticos de cada hermano para tratar de precisar el lazo consanguíneo que asegurará la herencia para Gelasio y para Mateo. Para ella, el hijo ilegítimo es Enrique.

PIEDAD:

[...] ¿No te has fijado que Enrique no tiene nada de tu padre, ni de ustedes? Tú te pareces a tu padre en lo físico, Mateo en el carácter, pero Enrique ni en una cosa ni en la otra; antes al contrario, ya ves como es de altanero, retobado y flojo.

(Argüelles, 1994b, p. 71).

Piedad exhorta a su marido a buscar la información entre los papeles de don Lacho. Para animarlo, excita de nuevo la pulsión de territorialidad, enumera las propiedades, el dinero y el ganado que obtendrán al repartir todo sólo entre dos hermanos y no entre tres. Piedad dice a Gelasio “el solar es nuestra vida”. La reiteración de la importancia de lo material enfatiza la carencia espiritual en esta pareja.

Escena 4. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual, territorialidad); zoofobia.* Esta escena es una réplica de la anterior, pero con Mariana y Mateo. Ella, maliciosa, insiste en adivinar la identidad del hijo ilegítimo, que para ella es Gelasio, a quien le adjudica un insulto zoomórfico: “¿No ves que su mujer lo maneja como a un burro, de aquí pa´ allá y de allá pa´ cá?”.

Escena 5. *Presencia de elementos de zoomorfismo (zoofobia) y antropomorfismo (intencionalidad negativa: venganza).* La llegada de los vecinos estimula a Mariana a descubrir toda la situación. Al criticar a Piedad sigue empleando términos zoofóbicos: “Doña Piedacita de víbora” o “¡Hasta se me revuelve el estómago de la cochinado que ha hecho Piedad!” Finalmente, Mariana revela, con toda mala intención, el plan de Piedad: “¡Los han invitado a velar a un vivo!” Como reacción, las vecinas articulan la primera comparación zoofóbica del grupo de personajes con un córvido, el zopilote, especie mexicana de ave rapaz.

VECINA 1ª.:

¡Ah, pues yo no estoy dispuesta a ser cómplice de esta barbaridad!

VECINA 2ª.:

(Inmeditamente) ¡Ni yo tampoco!

VECINA 1ª.:

¡Vámonos!

VECINA 2ª.:

¡Sí, vámonos antes de que venga esa pareja de desnaturalizados!

VECINA 1ª.:

¡Zopilotes!

VECINA 1ª.:

Eso ¡zopilotes! (Argüelles, 1994b, p. 78).

Escena 6. *Presencia de elementos de zoomorfismo (zoofobia).* Los vecinos comienzan a discutir, indignados, el asunto. Mariana vuelve a zoomorfizar a Piedad al decir: “voy a sacar a la víbora de su cueva”. Uno de los vecinos, don Rutilo, especifica el vicio de carácter de los personajes al decir: “Muy trabajadores pero muy atascados”, refiriéndose a su avaricia. Finalmente, se alude al título de la obra en los siguientes diálogos:

DOÑA GUDE:

¡Claro, ese viejo agarrado tenía que criar cuervos!

DOÑA ROSACONCHA:

¡Qué miserable! ¿Verdad?

DON RUTILO:

Se decía justo pero era de lo más encajoso.

DOÑA GUDE:

¡A mí me mató mi perro de un balazo!

DON CACHITO:

¡A mi hijo le pegó una pedrada y tuve que agarrarme con él!

DOÑA TULA:

¡Son gente de lo peor! (Argüelles, 1994b, p. 81).

Al confirmar los vecinos que don Lacho era también avaro y violento, se articula la justificación de su desgracia, ya que sus herederos poseen sus mismos vicios. La referencia al refrán popular debe completarla el lector-espectador: “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. La infortunada comparación de Gelasio, Mateo, Piedad, Mariana (y hasta Enrique) con los cuervos, se sustenta en el estereotipo popular de este pájaro como signo negativo: ave de mal agüero, carroñero, ávido de beneficiarse de los cadáveres.

Escena 7. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira), zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: pulsión de hambre).* La confrontación de los vecinos contra Piedad no se hace esperar. El primer reclamo lo ocasiona el intento de la mujer por estimular la pulsión del hambre del grupo, misma que le responden con una alusión irónica.

PIEDAD:

(*Sin inmutarse.*) Les he preparado un caldito para que no pasemos la noche en claro.

(*Ofreciendo la olla.*) Hágame el favor, doña Gude...

DOÑA GUDE:

(*Recalcando las palabras.*) ¿Está segura de haber matado al pollo, Piedacita? Porque me parece que la pechuga brinca todavía. (Argüelles, 1994b, p. 82).

Se desencadena entonces el monólogo de Piedad, el parlamento más extenso que ésta profiere, en el que justifica, por medio de la retórica y la autocompasión, su interés material y su crueldad. Ante su exagerado llanto, los vecinos optan por disimular y comer el caldo. Piedad está segura de que “se

aplacaron” con la comida. Algún vecino lo corrobora, al pedir que se agregue más alcohol a su caldo.

Escena 8. *Presencia de elementos de zoomorfismo (zoofobia).* Tal vez por el efecto del alcohol, y como en todo velorio, los vecinos comienzan a decir chistes. Alguien se burla de Gelasio al hacer una ironía zoofóbica que alude claramente a Piedad, pues las mulas por ser una especie híbrida (mezcla de caballo y burro) están incapacitadas para tener descendencia.

DON CACHITO:

No hay como las mulas para hacer dinero pronto ¿Verdad Gelasio?

GELASIO:

¿Qué?

DON CACHITO:

Que el negocio de las mulas deja mucho ¿o qué no?

GELASIO:

No sé, yo nunca he tenido esos animales...

Las mujeres ríen chillonamente. (Argüelles, 1994b, p. 85).

Tras de consumir la cena, conformada también por “presitas” de pollo, los vecinos se retiran indignados.

Escena 9. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: territorialidad); zoofobia.* En ausencia de Enrique, se confrontan los cuatro herederos restantes para ver qué tanto saben sobre la identidad del hijo ilegítimo. Ante las dudas de Gelasio, Piedad lo llama de nuevo “animal”, y Mateo califica a las dos mujeres como “¡par de víboras!”. Sin embargo, terminan por compartir la información disponible, y comienzan a conspirar contra Enrique. Éste aparece por fin y da la esperada noticia: “Papá ha muerto”.

Escena 10. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación), zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: pulsión de hambre).* Mientras Enrique muestra su emotividad al ponerse a llorar, Piedad sigue actuando con sangre fría y ordena a Gelasio volver a convocar a los vecinos. Tercamente, confía en la eficacia de la pulsión de hambre: “¿No se tragaron mi caldo? ¡Por el mismo interés vendrán a tragarse mi

café!", exclama. Pero Gelasio regresa pronto ya que los vecinos se negaron a abrirle, puesto que no le creen más, como en el cuento musical *Pedro y el lobo* (compuesto en 1936 por Serguei Prokofiev).

GELASIO:

Apenas les decía lo del velorio, se reían de mí.

MARIANA:

Y no es para menos. Eres el pastor de "ahí viene el lobo"... Ya nadie te cree.

(Argüelles, 1994b, p. 97).

Escena 11. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: territorialidad, pulsión de hambre); zoofobia.* Tras de cuestionarse el porqué don Lacho ocultó la verdadera situación familiar, se les ocurre traer al cura puesto que él sabe la respuesta. ¿Por qué el moribundo les reveló parcialmente la información y facultó al cura para decir lo que faltaba? "Muladas de tu padre", responde Piedad, aludiendo ahora al carácter imprevisible de las mulas, que a veces se echan en el suelo y no quieren caminar. Estimulado por las preguntas que le hace Gelasio, Enrique demuestra al fin que no es ajeno al interés por la herencia. Él tiene su propia teoría de que Mateo es el hijo ilegítimo, y considera una "cochinada" decírselo. Pero no desea romper la armonía familiar, prefiere no decir nada. Indignado al saber que los vecinos no quieren acudir al velorio, él mismo sale a buscar gente. Piedad sigue al pendiente de ofrecer alimentos a los invitados, en esta ocasión prepara quince litros de café con piloncillo.

Acto III. Escena 1. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: territorialidad); zoofobia; antropomorfismo (criterio espiritual: cooperación).* El cura llega al fin a la casa. Los familiares ya están de acuerdo para hacerlo hablar. El cura está muy molesto pues ya se enteró del velorio anticipado y, aunque se muere de hambre, pues tiene apenas un "bocado miserable" en el estómago, no está dispuesto a aceptar nada de esta familia. A pesar de su enojo, Piedad no duda en dirigirle la pregunta sobre la herencia. Es el clímax de su codicia, puesto que el patriarca apenas falleció.

CURA:

Pero... ¿quieres decir?... ¿Apenas acaba de morir ese hombre y ya ustedes?

PIEDAD:

Sí, padre, perdónenos.

CURA:

¡Cuan triste es ver la mezquindad de la gente!

PIEDAD:

¿Y qué quiere que haga si son los deseos de todos? [...]

MARIANA:

¡Comprenda usted!

CURA:

¿Qué quieren que comprenda? ¿La avaricia de ustedes? ¿La poca consideración que les merece el cuerpo de ese hombre, apenas fallecido? ¡Peor que cuervos! ¡Si tu padre supiera lo que estaba criando...! ¿Y eso es lo que quieres que comprenda? ¿La rapiña de ustedes, el falso luto con el que tratan de ocultar su hipocresía? No hija, no puedo... (Argüelles, 1994b, p. 107).

Por segunda ocasión en el texto dramático, se menciona directamente la especie animal que da título a la obra. La expresión zoofóbica del cura articula finalmente el sentido del título al elaborar una comparación zoomórfica de los cuatro herederos, quienes resultan peores que aves carroñeras, pues teniendo inteligencia y sentimientos humanos, no pueden esperar para ejercer la rapiña. Su luto es falso, pues no les importa el ritual para conmemorar la muerte del patriarca, sino el provecho que aún puedan sacar de él. El absurdo de que los cuervos, criaturas rapaces y carroñeras, guarden luto queda claramente articulado. El zoomorfismo de esta familia queda enunciado por el cura, pues su comportamiento evidencia sus pulsiones de supervivencia y no sus cualidades humanas.

Escena 2. *Presencia de elementos de zoomorfismo (carácter pragmático del hombre: agresión, impulso sexual); antropomorfismo (intencionalidad negativa: venganza).* Ajena al regaño y a la degradación moral que implica ser calificada como “peor que un cuervo”, Piedad se entera al fin del secreto: Enrique es el hijo ilegítimo de don Lacho, biológicamente, él no era su padre. El

dato estimula la especulación sobre la madre, quien falleció al dar a luz a Enrique. Se alude a su adulterio cuando Mariana dice, viendo el retrato en la pared, que tendría “sus razones” para ser infiel puesto que “era muy guapa”. Eso provoca la ira de Mateo, quien le da un “bofetón terrible” a Mariana.

De la violencia física pasan a la violencia verbal. Piedad decide quitar el retrato de don Lacho y su mujer, pues no quiere “la fotografía de una cualquiera” en su casa. Mariana aprovecha para recordarle que aquella al menos tuvo hijos, no como Piedad. Ella se molesta y se niega a hablar de su esterilidad: “¡No te metas en lo que no te importa, Mariana!”

Escena 3. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: odio).* Es a Mariana a quien se le ocurre contratar “plañideras”, mujeres que acuden al velorio y lloran a cambio de dinero. También ella está convencida de la primacía del pragmatismo por encima de los rituales sociales o religiosos.

MARIANA:

Por dinero no vamos a discutir. Esto les conviene a ustedes. ¿Verdad Gelasio? Así su padre tendrá velorio ¿Qué más da que vengan por el interés de los tragos y el dinero? (Argüelles V, 1994: 114).

Escena 4. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: territorialidad, agresividad); antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación).* Al llegar Enrique, sus hermanos no se atreven a decirle la verdad. Es Piedad quien, nuevamente, hace gala de sangre fría y le dice que él no tiene derecho a la herencia. Enrique reacciona con violencia, pero declara estar feliz por no tener nexos sanguíneos con ellos, y se proclama libre. Al retirarse, Piedad efectúa por fin el objetivo que se planteó desde el inicio de la acción: repartir las casas, los terrenos y el ganado.

Escena 5. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación; neotenia; intencionalidad negativa: odio).* Aparecen los indios contratados para el velorio. Su presencia dará un giro a las últimas cuatro escenas, pues mostrarán una actitud espontánea, rústica, exagerada por el alcohol que consumieron, exenta de artificio por su humilde condición social.

Piedad “los ve con repulsión”, por lo que queda implícita la diferencia de clases sociales, y un rasgo inhumano más: el racismo.

Escena 6. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, pulsión de hambre); zoofobia; antropomorfismo (neotenia).* La violencia se produce de nuevo, ya que Mateo golpea a uno de los indios que está muy borracho. Una mujer articula con ironía un refrán zoofóbico: “Cuando el búho canta, el indio muere”. Mientras, Mariana trata de controlarlos por medio de la comida, dándoles pan y café aderezado con alcohol. Piedad está convencida que la ambición mueve a los indios, igual que a ella: “¡Todo por el puro interés!” Los indios, borrachos, hacen escándalo.

Escena 7. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación, pensamiento mágico-religioso, neotenia).* Sin embargo, hay un momento en que los llantos se vuelven sinceros. Amanece, los tordos chillan, el gallo canta. De pronto, los indios se sinceran con Enrique, piensan en la muerte y se niegan a cobrar por su presencia. Todos se sorprenden de la generosidad de los indios.

Escena 8. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: pulsión de hambre, pulsión de huida, agresividad), antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación; neotenia).* Piedad, hasta el último momento, sigue proclamando sus impulsos básicos. Agradece a Mariana que haya guardado comida pues, en cuanto termine el velorio, se “dará un atracón”. También sigue demostrando su mal carácter, lo que da pie a que sus familiares hagan un comentario final sobre su esterilidad: “si tuviera un hijo, no tardaría en hacerlo como ella, lo amargaría”. En uno de los últimos diálogos, se explicita una vez más el conflicto principal de la obra: la primacía de las pulsiones contra la dignidad humana, el zoomorfismo humano *versus* la cooperación grupal.

PIEDAD:

(Deteniéndolo.) ¿Te vas a ir siempre hoy?

ENRIQUE:

Sí. *(Mira el dinero que no aceptaron los indios y que guarda en la mano derecha.)*

Gracias a ellos.

PIEDAD:

(*Sin dureza.*) ¿Ya lo pensaste bien? Después de todo, con nosotros tienes la comida segura.

ENRIQUE:

¿Y crees que no voy a poder ganármela donde voy? ¡Y ultimadamente, aunque no tuviera pa´ comer, prefiero eso a seguir aquí! (Argüelles, 1994b, pp. 134-135).

El remate zoomórfico final de la obra está señalado por la última acotación. Una banda interpreta “ruidosa y desafinadamente” *El zopilote mojado* en ritmo de marcha. Aquellos lectores-espectadores que conozcan esa melodía, podrán disfrutar de un rasgo humorístico final.

Recuento de elementos zoomorfos y antropomorfos.

En el anexo final se presenta una tabla en la cual se contabilizan, escena por escena, los elementos encontrados. En total, se observan más modalidades de zoomorfismo que de antropomorfismo en *Los cuervos están de luto*. Éstas son:

a) Sistema significativo del zoomorfismo:

Criterio científico-pragmático del hombre. Se escenifican las modalidades de: agresividad y territorialidad (15), pulsión de hambre, (7) impulso sexual, (5) huida (2). **Zoofobia.** En 11 conjuntos de diálogos se ilustra la zoofobia con el uso de calificativos zoomorfos aplicados a personajes antropomorfos como forma de degradación: zopilote, cuervo, burro, mula, animal, pedazo de animal. En total, suman 40 las manifestaciones contabilizadas de zoomorfismo.

b) Sistema significativo del antropomorfismo:

Criterio espiritual-emocional del hombre. Se escenifican las modalidades de: cooperación grupal (7), neotenia (4) y pensamiento mágico-religioso (5). No hay diálogos que expresen zoofilia. En total, suman 16 las manifestaciones contabilizadas de antropomorfismo positivo. **Intencionalidad.** Se muestra la intencionalidad negativa del antropomorfismo, en sus modalidades de: odio (4), mentira (3) y venganza (4). En total, suman 11 las manifestaciones de antropomorfismo de signo negativo.

Conclusiones parciales del análisis de esta obra

Aplicación del modelo actancial

En el enunciado mínimo se observa un total de cinco fuerzas dramáticas asociadas al zoomorfismo en su modalidad de criterio pragmático del hombre: territorialidad. El enunciado mínimo o macro secuencia refiere una acción motivada por la codicia de poseer bienes materiales (D1), de un sujeto (Piedad, S) ayudado por tres actantes más (Gelasio, Mateo y Mariana, A) cuyo destinador es similar. Los cuatro personajes representan la desmultiplicación del destinador de la acción: la codicia.

La necesidad de apropiarse de objetos (O) está relacionada con la zoomorfa territorialidad de la criatura humana (que detona la agresividad), al igual que con la antropomorfa intencionalidad negativa del egoísmo, o beneficio propio (D2). La moral (Op) queda como única fuerza dramática antropomorfa que representa el criterio espiritual-emocional del hombre (pensamiento mágico-religioso), en oposición al resto del conjunto.

En síntesis, en el enunciado mínimo o macro secuencia predomina el zoomorfismo en su modalidad del criterio pragmático del hombre (territorialidad, agresividad), al que se opone un único actante antropomorfo en su modalidad del criterio espiritual del hombre: solidaridad grupal y compasión.

Análisis de las manifestaciones de superficie

Es posible observar el predominio del zoomorfismo ya que se contabilizaron un total de 29 elementos zoomorfos a lo largo del texto, relacionados con el criterio pragmático en todas sus modalidades: agresividad y territorialidad, pulsión de hambre, impulso sexual y pulsión de huida. El predominio del zoomorfismo procede también de la zoofobia, ya que en 11 conjuntos de diálogos hay numerosos calificativos zoomorfos como forma de degradación del ser humano. En total, suman 40 los elementos zoomorfos observados en *Los cuervos están de luto*. En la obra se articula así una visión pesimista del hombre, cuya conducta está gobernada por las pulsiones. Se representa la “teoría del barniz”, en que por debajo de las convenciones

sociales, prevalece la animalidad humana, dispuesta a irrumpir cuando menos se espera.

En otras 11 ocasiones más, aparece también el antropomorfismo pero en su modalidad negativa con expresiones de egoísmo y odio, mentira (o habilidad retórica para disimular la realidad), venganza y crueldad. Este bloque se suma a la amplia escenificación del zoomorfismo, pues muestra lo inhumano del hombre, y consolida así la visión pesimista o teoría del barniz, especialmente en la conducta de los cuatro protagonistas: Piedad, Mateo, Gelasio y Mariana. La manifestación de las pulsiones básicas en estos personajes se justifica por su modo de vida agotador y poco refinado, en un entorno rural.

El antropomorfismo aparece representado en menor escala, en 16 ocasiones. Se escenifican sus modalidades de: cooperación (compasión y solidaridad grupal), neotenia y pensamiento mágico-religioso. Aunque no es la representación predominante en la obra, logra establecer un contrapunto con la expresión de las pulsiones, y demuestra la polaridad del ser humano: el comportarse solidariamente ante la cercanía de la muerte, se opone a la conducta pragmática de ignorar al moribundo. La solidaridad grupal y la compasión aparecen especialmente en los personajes del cura, los vecinos, los indios y Enrique. Se trata de personajes cuya intencionalidad está justificada por el entorno sociocultural de la obra dado por el catolicismo mexicano.

El uso del humor negro atenúa el pesimismo de la representación, ya que muestra el ingenio y la audacia de los personajes para describir su realidad.

Este conjunto de personajes antropomorfos exhibe su vínculo con la especie animal referida por medio de un código visual: su caracterización, pues todos visten de negro, y ese código cromático alude tanto a la fisonomía de los cuervos como al ritual occidental de conmemoración de la muerte.

Finalmente, como lector-espectador puedo advertir que el conflicto principal contrapone el ritual de la muerte contra el pragmatismo y el egoísmo humanos, y eso me causa compasión. De acuerdo con la teoría del tono, pienso que *Los cuervos están de luto* estimula, en principio, mis reacciones límbicas (mi cerebro mamífero), puesto que la intriga me impulsa a compadecer a los

personajes que actúan egoístamente contra un patriarca moribundo. Sin embargo, la zoofobia presente en los parlamentos y la ironía contra la muerte me estremece, me causa risa y me hace vibrar reptílicamente. El conjunto de la obra dramática estimula el complejo límbico con preponderancia de los impulsos reptílicos. A nivel racional, logro comprender la obra como un estudio sobre la codicia humana que detona conductas de agresividad intrafamiliar.

El título zoofóbico *Los cuervos están de luto*, cuya contradicción de significado se dio por la mención de una especie animal y de un ritual humano, se constata al finalizar la acción dramática de la obra, cuyos personajes antropomorfos, vestidos de negro, se comportaron siempre como irracionales aves de rapiña.

CAPÍTULO 3

Los gallos salvajes

PADRE: [...] ¿Me vas a salir ahora con que un desahogo así es malo? [...] ¡Si lo hacen los cuates de cantina pa' quitarse de sufrir! ¿O no los has visto? ¡Pues con mayor razón se pueden dar así cariño un padre y un hijo! (Argüelles 1986, p.74).

3.1 Primera aproximación

Resumen de la intriga

Un poderoso cacique de la sierra de Veracruz y su “retoño” se reúnen después de algún tiempo de no verse. Luciano Miranda, el padre, y Luciano Eduardo, el hijo, han compartido una vida de violencia y desenfreno. La alta jerarquía social de Luciano Miranda le permite hacer su voluntad y controlar a la gente de la región, incluyendo a su propio hijo. Pero, al regresar Luciano Eduardo de un tiempo de vida en la ciudad, se produce un enfrentamiento con el padre. El hijo le reclama por los traumas que su progenitor le ha provocado. Uno de ellos es el amor incestuoso que siente hacia él. La afrenta a la virilidad del padre y a su posición jerárquica por la presunta homosexualidad de su hijo predilecto conducirá a estos dos individuos a la mutua destrucción. Se cumplirá así la premonición del brujo Otoniel, quien vio en un sueño a dos gallos de pelea peleando a muerte.

Características fisiológicas y simbólicas del referente animal

El gallo (*Gallus gallus*) es un ave originaria de los bosques de la India, donde se denomina “bankiva” a su agriotipo silvestre. Éste apenas difiere de los gallos domésticos, con su collarín anaranjado y largas plumas en la rabadilla, plumaje café o negro, con reflejos azules y verdes.

En la civilización egipcia, persa y china, el gallo se convirtió en un animal de enorme utilidad por los productos derivados de su hembra, la gallina: carne, huevos y plumas, consolidando a la especie como ave de corral. Se han desarrollado científicamente unas 200 razas, algunas de utilidad doméstica,

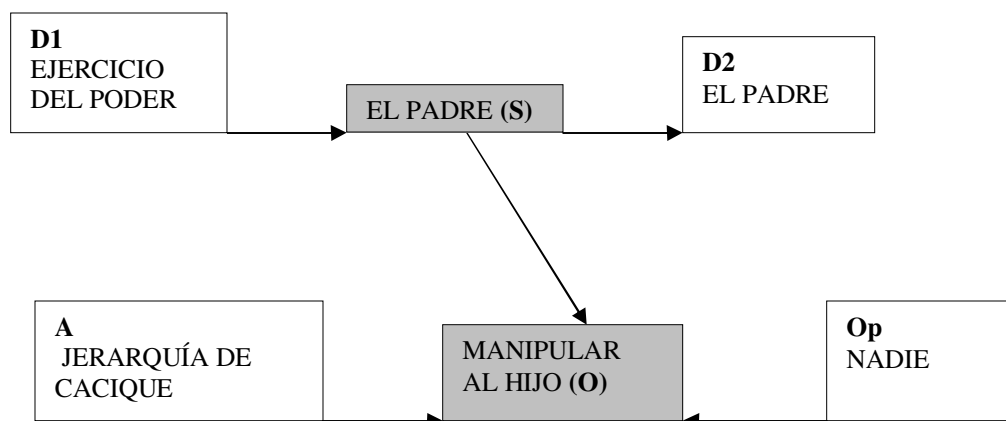
otras ornamentales, entre las cuales existen “para vergüenza del hombre” las razas de pelea “cuya única misión consiste en destrozarse ante un público ávido de sangre.” (Cabrera, 1972, p. 320). En las culturas antiguas, el gallo estaba relacionado con la energía solar y su simbolismo fue principalmente positivo. Su canto, emitido al amanecer, fue considerado una forma de reverenciar la luz del sol. Simbolizaba también la expulsión de las tinieblas del mundo para dar paso a un nuevo día. En la Roma antigua, una forma de predicción era la alecturomancia (del griego, *alectruón*: gallo) por medio de la observación del apetito de los gallos sagrados. Se criaban especialmente aves para esta mancia y se llevaban con los ejércitos a las campañas militares para dictaminar sobre la posible victoria o derrota. “Son ellos quienes empujan o detienen los haces de romanos, los que ordenan o impiden que los ejércitos avancen”. (Cfr. Marchesini, 2002, p.105).

Por tratarse de un ave fecunda y belicosa, el gallo devino también símbolo de la sexualidad humana. La palabra inglesa *cock*, gallo, es sinónimo para designar al miembro sexual masculino. En español se traduce como “polla”.

Por otra parte, hay también un simbolismo negativo del gallo. Siendo un ave solar, si se acercaba al quicio de las puertas y se le escuchaba cantar al ponerse el sol, se consideraba mensajero de la muerte. En relación a su color negro, los gallos negros, como otros animales de ese color (gatos, cuervos) han sido usados en la brujería popular de la Edad Media como depositarios del espíritu demoníaco. En la santería afrocaribeña, el gallo negro se asocia con el elemento agua y se le degüella en ceremonias de iniciación yoruba para rociar al adepto con su sangre.

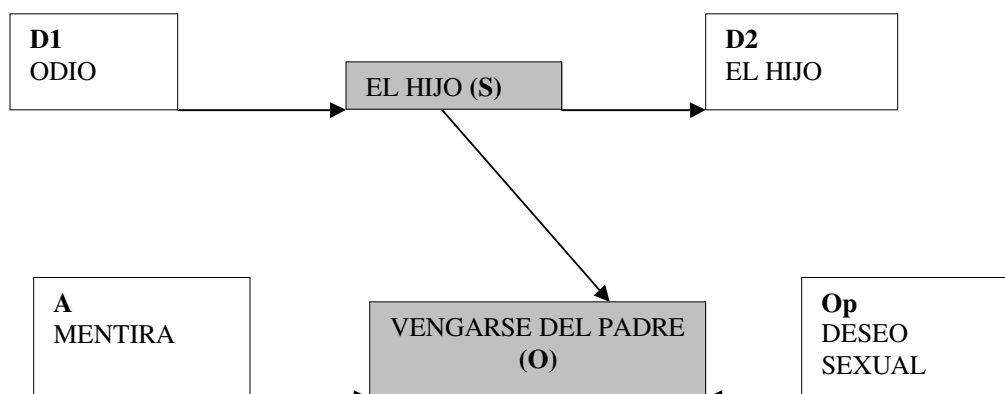
3.2 Aplicación del modelo actancial

Tras de realizar la aplicación del modelo actancial a todo el texto dramático, me fue posible enunciar la síntesis máxima de la acción dramática o estructura interna de *Los gallos salvajes* en el siguiente esquema, llamado macro secuencia de la obra, donde se muestran los actantes o fuerzas en conflicto:



Se puede derivar de él el enunciado principal o síntesis máxima de la acción dramática: El ejercicio del poder (D1) impulsa a Luciano Miranda, el padre (S) a manipular a su hijo (O) en beneficio propio (D2) ayudado por su jerarquía de cacique (A) sin oposición alguna (Op).

Este esquema se vuelve reversible, puesto que el objeto se convierte en sujeto.



Se puede derivar de él un enunciado secundario: El odio (D1) conduce a Luciano Eduardo, el hijo (S) a vengarse de su padre (O) en beneficio propio (D2) ayudado por su habilidad retórica, (A) por encima de su deseo sexual.

3.3 Análisis de las manifestaciones de superficie

El título. *Presencia de elementos de zoomorfismo (zoofobia).* “Los gallos salvajes” es un enunciado simple, sin predicado, compuesto de artículo, sustantivo común y adjetivo calificativo. En el contexto hispanoamericano, cobra un sentido particular puesto que existe el referente del *palenque* o peleas de gallos que se realizan en países como México, Venezuela, Puerto Rico, Chile, Argentina, Guatemala, República Dominicana y España. Es un espectáculo popular en el cual dos gallos de pelea se enfrentan a muerte para ganar apuestas. Se trata de aves alimentadas con carne cruda, entrenadas para pelear y cuya peligrosidad natural se incrementa al atarles una navaja al espolón, por lo que las peleas suelen ser breves y mortíferas. Con su escenario circular, el palenque es equiparable a un ritual pagano puesto que se realiza por la noche, acompañado de música y libaciones, e incluye el sacrificio de animales. Los gallos de pelea son el referente de una violencia controlada, de exhibición, pero que no deja de ser primitiva al culminar con la muerte de las aves. Al aplicar esta expresión a personajes antropomorfos, deviene zoofobia ya que se trata de un calificativo que degrada al hombre: el salvajismo de los gallos se opone a la civilidad humana.

Acto I. Escena 1. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, ejercicio del poder).* La primera imagen visual con que inicia la obra es la de un hombre herido siendo atendido por otro. La sangre derramada es signo de un accidente o altercado, por lo que establece una atmósfera de conflicto. La jerarquía social superior del herido se sugiere al aparecer éste sentado en un sillón grande de mimbre, por encima del hombre que lo cura.

Escena 2. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad); zoofobia.* Luciano Miranda, identificado como “el padre”, inicia su acción con agresiones verbales hacia el otro personaje. Su primer diálogo con Otoniel, en que le ofrece ron para que lo acompañe a beber, está cargado de violencia verbal por el uso de maldiciones –“Pinche Otoniel”– y

referencias zoofóbicas escatológicas como el dicho: “¡Más pronto caga la iguana, que a ti te salga la gana!” (Argüelles, 1994a, p. 228).

Escena 3. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* En seguida, el movimiento corporal de darse aire con la camisa, aunado al diálogo en que maldice el calor, llaman la atención sobre su voluptuosidad, la cual se explicita en su séptimo diálogo, cuando da a conocer los antecedentes de su vida íntima, al asociar el efecto negativo del calor sobre su salud, pero “no para todo”. Con lasciva sonrisa, Luciano Miranda explicita que varias hembras sumisas y dóciles irán juntas a buscarlo para atender sus necesidades sexuales. Otoniel especifica que se trata de cinco mujeres, a las que Luciano Miranda visita alternadamente durante la semana, y le pide que no se le ocurra reunir las pues no podrá con ellas. El padre responde que se trata de un capricho, anda “desasosegado” y con la sangre “alborotada”. Paradójicamente, el estar herido lo excita. Así, confiesa que asesinar a sangre fría le provoca erecciones. El padre califica su instinto sexual como un éxtasis, pero Otoniel le exige no confundirlo con los goces del espíritu.

PADRE:

[...] Y ora tú dime: ¿Por qué en mí unas y otras cosas, ya sean de la carne, ya del alma... se me revuelven así? ¡Y todas me hacen gozar! ¿Es que estoy hecho de un modo diferente?

OTONIEL:

Es que trae sobrado lo animal, patrón. ¡Tanto pa´ lo noble como pa´ lo endemoniado! ¡Pa´ el bien como pa´ el mal! ¡Y así: a lo puro macho, sin torceduras ni vericuetos, pues! Es por eso. Lo que no quiere decir que ande usted muy de acuerdo con lo que debe ser.

PADRE:

¡Eso ni me lo tienes que explicar! ¡Nunca estuve de acuerdo con nada! ¡Y menos con este pinche desgarrate que es el mundo y la gentuza que lo habita! ¡Por eso decidí que yo estaba por arriba de la manada, o mejor, y pa´ pronto, bajo tierra!

(Argüelles, 1994a, p. 230).

Explícitamente caracterizado con una suma de referencias zoomórficas, comportamientos primitivos, irracionalidad y desprecio por las normas sociales,

vocabulario soez, violencia verbal, voluptuosidad corporal, y diálogos que explicitan “lo sobrado de su animal”, Luciano Miranda encarna, desde el inicio de la acción dramática, a un hombre animalizado, que vive según sus impulsos eróticos y tanáticos, y cuyo mayor logro es procurarse placer.

Escena 4. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresión, territorialidad).* La desordenada conducta del padre establece un símil con los animales, específicamente con los primates. En esta escena, Luciano se asume como macho dominante de una “manada”, con numerosas hembras sumisas a su disposición. Entre los gorilas, el macho dorsicano copula con todas las hembras a cambio de protección dentro del territorio común. Entre los chimpancés, el macho alfa ejerce la agresión intraespecífica cuando tiene que defender su jerarquía ante los machos jóvenes. Luciano se equipara con cualquiera de ellos.

Escena 5. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: venganza, crueldad); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* Luciano Miranda dota de un significado ulterior a la agresión, al encontrarla placentera. En esta escena, explica que el derramar la sangre lo erotiza al grado de eyacular en medio de una matanza. Su perversidad da sentido a la combinación de las pulsiones de agresión intraespecífica y búsqueda de par, equiparables a las que se observan en el chimpancé, animal en ocasiones sanguinario y sexualmente promiscuo. Sin embargo, los primates no dotan de intención a su comportamiento, por lo que Luciano Miranda actúa como un hombre animalizado al mezclar la violencia y el placer. Es peor que las bestias.

Escena 6. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: odio); zoomorfismo (zoofobia).* La imposibilidad de Luciano para distinguir lo noble de lo endemoniado, podría estar causada por su desprecio al mundo y la “gentuza que lo habita”. En esta escena, Luciano habla como un resentido social, cuya violencia verbal, desfachatez y excesos serían una forma de desquitarse del mundo, transfiriéndole a un agente externo la responsabilidad de su comportamiento primitivo. Parte de ese desquite incluye ajustarle cuentas

a quienes le hirieron la pierna, con un sadismo extremo que lo lleva a planificar y disfrutar anticipadamente actos de violencia inusitados, además de zoomorfizar a sus enemigos como insulto, equiparándolos expresamente con primates:

PADRE: [...] ¡Al que me disparó lo voy a volver carne pa' albóndigas, de los fierrazos que le meteré al pinche mono! ¡Mil, dos mil, los que sean! ¡Aunque me lleve todo un día con su noche! Pero lo voy a dejar hecho picadillo al ojete. Y en cuanto a los otros dos, por haberlo celebrado uno riendo y el otro aplaudiendo... al de la risa le voy a anchar la boca de un tarrajazo pa' que le quede sonrisa permanente [...] Y al otro le cortaré las manos y luego, dobladas, hechas puños, se las meteré por el culo pa' que aplauda desde las entrañas. (Argüelles, 1994a, p. 232).

Esta exaltación de la violencia caracteriza a Luciano como un hombre sádico, motivado por una fijación de inferioridad y un deseo de venganza hacia la humanidad.

Escena 7. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso).* Aunque está inmerso en un ambiente mundano de violencia, corrupción, territorialidad y sexo de dominación, Luciano es capaz de aceptar la asesoría mágica de Otoniel. Es el “brujo de cabecera” cuyos sueños son proféticos, anticipan el porvenir y adelantan acción. El contexto animal establecido por la acción de Luciano, se rompe abruptamente en esta escena con la alusión a la práctica chamánica de Otoniel. Ver en los sueños aspectos de la vida humana es una práctica relacionada con la magia simpática, en que lo semejante atrae a lo semejante, en este caso las imágenes del sueño preceden a las imágenes de la vida real. Otoniel anticipa la llegada de Luciano Eduardo, el hijo, y advierte al padre que se avecina un episodio trágico.

OTONIEL:

Soñé con él... anoche. Y sí... “lo vi” regresando aquí [...] Viene para medirse con usted, patrón. [...] Así también será lo del tiempo (y es éste) en que se encuentren frente a frente. (Argüelles, 1994a, p. 235).

Otoniel le recuerda a Luciano Miranda que desde el nacimiento de éste, su noveno hijo, hubo predicciones mágicas en torno a él. Las brujas de la cañada lo instaron a ponerle su nombre, pues se trataba de su sucesor. Las predicciones se cumplieron, al criarse Luciano Eduardo “pegado a él” como su sombra, y desarrollar la violencia y el desenfreno, según le enseñó su padre.

OTONIEL:

[...] ¿Y no fue Luciano quien desde niño anduvo como su sombra, siempre pegadito a usted, más que a su madre? ¿Y no lo jaló usted desde escuincle, lo mismo a las cantinas y burdeles que a las matazones? ¿Y no le enseñó a tirar y montar y proteger a los ejidatarios? Fue su preferido, su elegido ¡tal como lo predijeron las brujas! ¡Y ahí está: usted podrá creer o no creer en esas cosas pero no pudo evitar que ese hijo suyo sí se le metiera en el corazón! (Argüelles, 1994a, p.:236).

Escena 8. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* En esta escena se evidencia la importancia que tiene la herencia para el personaje protagónico, manifestada en la transmisión de rasgos filogenéticos y sociales a su descendencia. El noveno hijo de Luciano Miranda fue “el que tanto esperó pa’ hacerlo su sucesor.” (Argüelles, 1994a, p. 236). Es quien lleva el mismo nombre y apellido del padre, y repite sus conductas en parrandas y asesinatos. Luciano Miranda manifiesta su preocupación por perpetuar el ejercicio del poder al intentar convertir a su hijo en una réplica de sí mismo.

Escena 9. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* Se narra en esta escena la historia del vínculo homoerótico de los personajes, cuando el hijo preferido de Luciano Miranda se le “metió en el corazón”. La cercanía anímica y física entre un individuo sin inhibiciones y su pequeño hijo llegó a pervertir el amor filial, comportamiento nuevamente equiparable con el del primate. El mono antropoide bonobo hace uso de una sexualidad variada y desinhibida para resolver sus problemas, desarrollando una frecuente actividad sexual incluso con miembros de su mismo sexo. El sexo en

el hombre ha sido culturalmente codificado y ritualizado, por lo que la promiscuidad sexual de Luciano Miranda resulta inhumana.

Escena 10. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación).* En esta escena, Luciano Miranda se inquieta por las visiones de Otoniel, quien profetiza que su hijo regresa para cerrar un ciclo, en el que alguno de ellos dos puede salir lastimado. El cacique insensible y cruel, es capaz de conmoverse con la alusión al dolor de su hijo. Otoniel insiste en que el destino debe cumplirse, que nadie es culpable y que ambos deberán enfrentarse para dar cumplimiento al ciclo.

Escena 11. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso).* El vidente Otoniel introduce el paradigma de la magia en el mundo terrenal. Con su diálogo construye una atmósfera sagrada al predecir el futuro inamovible, determinado por fuerzas inefables o divinas. La intertextualidad me permite abrir un breve paréntesis, para referir *Edipo Rey*, de Sófocles (1992, pp. 83-117), en que un adivino ciego, el “esclarecido” Tiresias, pronostica un destino infortunado a Edipo, Rey de Tebas. Le revela su verdadero origen y sus trasgresiones al orden universal, que le acarrearán la desgracia. Otoniel juega, en *Los gallos salvajes*, un papel similar de emisario del destino.

Escena 12. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* En esta escena, Luciano rompe con la argumentación mágica y regresa a la imposición del orden lógico, confiando en los acuerdos racionales de “no agresión” que logrará con su hijo. Así, pronuncia un diálogo en que, con mal disimulada ambigüedad, explicita la relación incestuosa que tiene con Luciano Eduardo, la cual siempre intentará justificar discursivamente, mintiendo.

PADRE:

[...] ¡Hemos de salir de este círculo o como se llame! ¡Y óyelo bien: hemos de salir para aún gozarla mucho! Y sí, ¡cómo no! ¡Para gozarnos mucho! Porque entendernos como nos entendemos Luciano y yo... pocos... muy pocos padres y muy pocos hijos tienen tanto qué darse y qué quererse. Y ya así... ¿Por qué no hemos otra vez, como siempre

los dos... andar juntos y bien por los nuevos caminos de ese otro tiempo que dices vendrá luego? ¿Por qué no si estamos tan unidos? (Argüelles, 1994 a, p. 240).

De pronto, aparece Luciano Eduardo ante ellos con sus maletas, confirmando las predicciones del brujo. Luciano Miranda arroja la botella que bebía y se retira sin hablarle a su hijo.

Escena 13. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira, odio); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad).* Luciano Eduardo se queda con Otoniel. Le refiere la vida que ha llevado los dos años anteriores en la capital, después de que tuvo que huir por matar a un hombre en el pueblo: ha vivido con su madre y ha estudiado. Otoniel lo previene pues sus enemigos ofrecieron una recompensa por matarlo, a lo cual Luciano Eduardo se muestra indiferente. Más aún, afirma que su venganza comenzará por quienes lo torturaron, y después se dirigirá contra su propio padre. Replicando los rasgos de personalidad aprendidos del progenitor, Luciano Eduardo articula una cruel venganza, describiendo con detalle la forma de dañar a sus enemigos con el mismo estilo retórico y escatológico de su padre. En un largo soliloquio, demuestra tanto sadismo como Luciano Miranda, y queda retratado como otro ser humillado y vejado quien se complace en causar dolor.

LUCIANO:

[...] ya tengo estudiado hasta dónde van a quedarse para siempre los muy rejodidos jijos de sus maldecidas. [...] a los tres que me golpearon ahí les tengo su tumba asegurada. El que me rompió la boca y me sacó los dientes a cachazos primero va a saber lo que se siente [...] le voy a perforar un hoyo entre los ojos con este berbiquí... (*Lo muestra sacándolo de un estuche que extrae de una de las maletas.*) Sólo que a fregadazos, hasta que le vea saltar astillas de la frente... y entonces me mearé en el boquete que le haga, hasta que mis orines le pudran el cerebro. (Argüelles, 1994 a, p. 244).

Escena 14. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira, odio; zoofilia); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad).* Luciano Eduardo es también un individuo sádico, motivado por una

fijación de inferioridad que desata su agresividad intraespecífica. En esta escena, admite que llegó a matar a un hombre “por curiosidad”, ante la presión que ejercía su padre sobre él. Es por eso que también desea eliminarlo puesto que por su influencia quedó convertido en un ser miserable. Luciano Eduardo evoca la animalidad de su padre al mencionar su apodo zoomorfo, que es el ave referida por el título: el gallo, y se asume como un espejo suyo que habrá de reproducir su violencia y sus pasiones.

LUCIANO:

[...] maté por eso: por curiosidad. (*Pausa.*) Si lo vi hacer varias veces... si cualquiera puede ser un homicida en potencia... si de pronto tienes el arma y el impulso... si eres el hijo de Luciano Miranda, “el gallo rojo”, el mafioso más importante de la costa... si te dicen que eres el que va a heredar sus hazañas... si además, con eso sueñas... ¡Pues disparas, carajo! [...] pero yo necesito que mi padre sí sepa que vengo a decirle de frente: el culpable de que yo sea un asesino... eres tú. Tú, el ser que más quiero en mi vida. (Argüelles, 1994 a, p. 247).

Escena 15. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* Luciano Eduardo advierte a Otoniel que no evadirá la confrontación con su padre, así sea fatal. Sin embargo, cuando aparece Luciano Miranda, la actitud violenta de su hijo se transforma en una reacción de temor y sumisión. El abrazo emocionado de padre e hijo, plasma la ambigüedad de su actitud que oscila entre el odio y el amor. La acción se interrumpe con un “oscuro”.

Escena 16. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad, negativa: mentira); zoomorfismo (zoofobia).* A la hora del atardecer, el padre y el hijo conversan. Luciano Eduardo demuestra su capacidad racional al adentrarse en la temática del machismo. El personaje articula argumentos históricos y sociológicos para explicar la conducta del macho en el contexto mexicano, donde es símbolo de masculinidad y emblema del poder que se ejerce sobre otros. Pero también enfatiza su aspecto negativo, cuando apunta que el macho

alcoholizado, posee “una animalidad torpe y grotesca”. El diálogo de Luciano Eduardo se vuelve artificioso y didáctico, en frases como:

[...] en un país como el nuestro, con los altos índices de superpoblación, alcoholismo y criminalidad, son los machos los principales propagadores de tales lacras; y en verdad, los vehículos inertes de una corrupción que se vale de ellos para mantener actitudes represivas”. (Argüelles, 1994a, p. 255).

También, se insiste en el uso de epítetos zoofóbicos como “macaco” para degradar a sus enemigos.

Escena 17. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad, negativa: mentira, odio); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, impulso sexual); zoofobia.* Luciano Eduardo termina de establecer su rechazo hacia lo que su padre representa, al recordar el incidente ocurrido cuando se enseñó a disparar. El hijo rememora que de un balazo mató a un gorrión, lo que le causó enorme pena, mientras su padre se reía de él. Enojado por esa reacción de burla, Luciano Eduardo le disparó a su padre. Éste lo disculpó diciendo: “se te escapó el tiro, hijo, no te asustes”. El miedo que desarrolló como fijación a partir de entonces, causó su dislexia al leer y, posteriormente, su homosexualidad. Los comentarios de sus conocidos enfatizaban la sumisión de Luciano Eduardo, propia de las hembras: “Ese gallo salió guinda, ese no va a pisar, va a cacarear como las gallinas”. (Argüelles, 1994, p. 258).

Escena 18. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad, negativa: mentira); zoomorfismo: zoofobia.* Luciano Miranda ignora la argumentación de su hijo e insiste en enfatizar lo exitoso de la educación que proporcionó intuitivamente a su hijo para hacerlo igual a él. El padre utiliza referencias zoomorfas y vuelve a su usual violencia verbal al maldecir e imponer su punto de vista de la situación.

PADRE:

[...] ¡Pero la casta que tienes la sacaste de mí! ¡Me consta! ¡Si tú te acuerdas de ese pinche pájaro que mataste sin querer, yo te podría hacer memoria de las veces que corriendo una “pajarera” llegamos juntos a la meta! [...] ¿Y todo eso qué demuestra? Que eres Luciano Miranda segundo, el hijo preferido de Luciano Miranda, “el gallo rojo”! ¡Chingón él y chingón su retoño! ¡Si ya hasta hay un huapango que así lo pregona a los cuatro vientos! (Argüelles I, 1994:259).

Luciano Eduardo cambia de tema, le recuerda a su padre que está de regreso para cobrar venganza de quienes lo torturaron. El padre se consuela al pensar que ese propósito es “normal” en su hijo, puesto que la violencia es parte de su vida. Sin embargo, se desconcierta al saber que se cambió de nombre –se registró con el nombre de Eduardo y el apellido materno– y que, además, rechaza la vigilancia de los escoltas de su padre. Parece decidido a aniquilar su pasado y su vida.

Escena 19. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: venganza); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, impulso sexual); zoofobia.* El padre trata de reanimarlo con estímulos pedestres: lo invita a beber alcohol, para quitarse lo “serio”, y a esperar a dos mujeres que les ofrecerán favores sexuales. Reitera nuevamente la importancia de los aspectos hereditarios.

PADRE:

[...] Son cosas de la casta que sacaste de mí. Sigues siendo el hijo que yo hice y formé [...] Oye, como no contaba con tu regreso... para matarme la aburrición mandé a sonsacar a unas viejas [...] no tardarán en caer por aquí a... “cuidarme”. Te lo digo porque de esas cinco –que pué’ que empiecen a llegar hoy– hay dos “pollas”... como para ti... como de tu edad... ¿eh? ¿Qué dices? (Argüelles, 1994a, p. 262).

Al fallar todos estos incentivos, al padre no le queda más que imponer su jerarquía instintivamente, valiéndose de la agresión intraespecífica. Inesperadamente, abofetea a Luciano Eduardo, quien se dobla de dolor y comienza a sangrar. Como la violencia física causa excitación sexual al padre,

su actitud cambia y comienza a seducir a su hijo, al limpiar la sangre con sus dedos, y llevársela a la boca. El final del primer acto se concreta con la acotación que describe la sumisión física y sexual del hijo hacia el padre.

PADRE:

Te quiero mucho, Luciano.

El hijo estremecido, va lentamente doblándose sobre sí y queda arrodillado frente a su padre. Este, toma la cabeza del hijo y la acerca a su pelvis, apretándola contra el sexo. Entonces, el hijo se abraza con fuerza a las piernas del padre.

TELÓN. (Argüelles I, 1994:264).

Acto II. Escena 1. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira); antropomorfismo: zoofilia.* El segundo acto da comienzo “al atardecer”, con la presencia del padre y del hijo en relajada postura, según describe la acotación: “El padre con la camisa abierta. El hijo con una “cazadora” ligera, también abierta. El padre bebe”. (Argüelles, 1994a, p. 265). Mientras se observa este momento de intimidad, Otoniel canta un huapango, cuya letra explicita la comparación zoomórfica entre los personajes y la especie que da título a la obra.

OTONIEL:

Paren apuestas señores

que el palenque está cerrado,

el gallo rojo ha ganado

y ha impuesto sus colores.

Y la arena se hace vieja

mientras la muerte se aleja.

Hagan apuestas señores,

se abre el juego de la sangre [...]

Ay, ay, ay, ahora están en cada esquina

el Gallo Rojo y su hijo

don Luciano y Lucianito

Y la flaca que los mira. (Argüelles, 1994 a, p. 265).

Reiterativamente, se menciona al gallo y la pelea de gallos para relacionar discursivamente a los personajes con el palenque. En este caso lo hace a manera de exaltación, deviniendo zoofílica la referencia al ave.

Escena 2. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual); antropomorfismo: zoofilia.* La acción arranca con las lujuriosas observaciones de Luciano Miranda sobre la anatomía de Luciano Eduardo. Nuevamente se evidencia la naturaleza sexual de la relación entre el padre y el hijo. Se aprecia en su diálogo la equiparación zoofílica con los osos, la evocación de ideas relacionadas con la corporalidad (músculos, pelos, vellos) y la alusión a la descarga de la energía sexual.

PADRE:

[...] Se te está marcando más los músculos de “la batea” del estómago... ¡Lo que sí se te cundió pronto de pelos fue el ombligo! ¡Mira nomás qué pronto se te hizo “el árbol” (*Se lo toca*) A mí se me puso así hasta los veinticinco... (*Lo palmea*) Un hijo hermoso... y fuerte (Bebe, ríe) “Los machos como los osos, mientras más velludos más hermosos”... Ya te había dicho hermoso. ¿Verdad? Sí, ya... (*Lo ve*) ¿A que te sientes mejor? Si no hay como unos tragos y darse cariño... para desanudar los nervios... y el mal humor. (Argüelles, 1994 a, p. 266).

Escena 3. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira).* El padre insiste en que la actividad sexual que lleva a cabo con su hijo es una expresión de amor filial. Luciano Eduardo recela, no le cree a su padre. Los dos años que pasó fuera del territorio paterno le permitieron reflexionar sobre su insana relación.

LUCIANO:

[...] No era malo que si te volvías un borracho violento y bravucón, te cargara para llevarte a la siguiente cantina... y viera cómo abusabas de tu poder... y también conmigo de tu borrachera, haciendo que me revolcara en la misma cama donde estabas con tus putas. Después, no fue malo que si venías cansado de tus pleitos o de tus matazones... yo te calmara del modo...

PADRE:

Como yo a ti tu mal humor, como ahora otra vez lo hicimos, como sólo pueden darse ese favor y ese cariño dos hombres. (Argüelles, 1994a, p. 267).

Por medio de una alusión culterana a la cultura griega clásica –los misterios de Eleusis– Luciano Eduardo explica que la felación entre padre e hijo era un modo de iniciación y transmisión del poder. Luciano Miranda coincide con la explicación, puesto que intuitivamente él sabía que eso era una forma primitiva de transferir el poder: “[...] yo sentía que también había eso en mí: la intención, la más precisa intención de entregarte, de transmitirte mi fuerza.” (Argüelles I, 1994: 268).

Escena 4. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad, negativa: mentira); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual).* Luciano Eduardo articula por fin la verdadera definición de su comportamiento, desde el punto de vista de la sociedad actual: se trata de una relación homosexual. “¿Quieres decir... de putos?”, exclama despectivamente el padre. Luciano Miranda insiste en diferenciar el “amor filial” que él siente, de la degradación que implica la homosexualidad, de acuerdo con sus percepciones. Cree que el homosexual es solamente el sujeto pasivo, mientras que el sujeto activo sigue siendo macho. Esta es una argumentación popular en México, referida en dichos y albures de cantina. Aparece en seguida un diálogo de Luciano Eduardo que refiere directamente a la explicación etológica de la homosexualidad, tal como la refiere Morris en *El mono desnudo* (2004a, p. 104), como una “fijación” ocurrida en un momento del despertar sexual. Luciano dice: “[...] estoy fijado también a ti... y así... desde los quince años.” (Argüelles, 1994 a, p. 269). Comparemos este diálogo con la referencia teórica:

[...] existe en nuestra especie una fuerte tendencia a “enamorarse”, a crear un poderoso vínculo con el objeto de nuestra atención sexual. Este fenómeno de fijación sexual produce el importantísimo compañerismo a largo plazo [...] La fijación es un fenómeno asociativo. Ciertos estímulos clave, presentes en el momento del goce sexual, quedan íntimamente vinculados a ese goce. (Morris, 2004a, p. 104).

Escena 5. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad, negativa: mentira); zoomorfismo: zoofobia.* Para el hijo, la constatación del vínculo homosexual que experimentó sin inhibiciones mucho tiempo, hoy, tras haber tomado conciencia, se convirtió en un lastre moral. En esta escena, por medio de un diálogo repleto de expresiones zoofóbicas, el hijo esgrime una ética que al padre le resulta desconocida.

LUCIANO:

[...] Es ley de selva. Es amoral. Es caos y daño... y crimen. ¿Qué no lo entiendes? ¿De veras no lo entiendes? ¿Tanto has vivido como una fiera... que te has vuelto sólo eso: un animal salvaje? ¡No puede ser que no veas la diferencia entre lo que es y lo que debe ser, y así, entre lo bueno y lo malo! (Argüelles, 1994 a, p. 270).

El padre responde que su conducta violenta es la más adecuada ante un entorno violento, en el que “cualquiera puede *venadear* al que se la debe”. Luciano Miranda le resta importancia a toda imposición social o religiosa, y articula nuevamente su postura jerárquica: “[...] sólo cuenta el que “la hace”, el poderoso y nada más!” (Argüelles, 1994 a, p. 270).

Escena 6. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, impulso sexual); antropomorfismo (intencionalidad, negativa: odio).* Ante la sorpresa del hijo, el padre rechaza enérgicamente su homosexualidad. La considera una actitud ajena a un macho. Y se burla con expresiones despectivas hacia los hijos débiles, denominados “del otro lado”. El hijo rompe en llanto, con lo que se gana más calificativos zoomorfos: “No llore, cabrón! ¡Sea usted macho!”, le grita el padre. De pronto, el hijo cambia de estrategia: se le prende al padre y lo besa en la boca, apasionadamente. Recuerda a los bonobos, monos antropoides cuya forma de resolver problemas es por medio de caricias sexuales. Ante el rechazo del padre, el hijo recurre a la agresión física y golpea y patea al padre hasta el cansancio. El padre piensa, por primera vez, en cometer el filicidio: “A éste lo mato... tanto por lo cabrón... como por puto.” (Argüelles, 1994 a, p. 272).

Escena 7. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual); antropomorfismo (intencionalidad, negativa: odio).* La siguiente escena comienza con ruido de gemidos, procedentes de una orgía que lleva a cabo Luciano Miranda a puerta cerrada. Afuera, se encuentran Otoniel y Luciano Eduardo, quien se prepara para acometer la venganza contra sus enemigos.

Escena 8. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso, hipóstasis hombre-animal), zoofilia.* Otoniel rompe de nuevo con el mundo sórdido de Luciano Eduardo al relatar sus experiencias mágicas como el uso de la herbolaria, la invocación a los demonios, el don profético. Desde esa perspectiva, confronta al hijo con sus impulsos tanáticos y su búsqueda de la muerte. Pero Luciano Eduardo es terco y se empeña en mantener su posición de rival retador. Por fin, Otoniel articula un sueño profético, en el que evoca la hipóstasis hombre-gallo por medio de la imagen onírica de dos hombres que se enfrentan como si fuesen gallos de pelea:

OTONIEL:

Te vi en un sueño que todavía traes en la mirada: soñaste a dos gallos picoteándose, peleando... dos gallos salvajes. Tú te reconocías en uno (el más golpeado) y pensabas en el otro: ¿Cómo matarlo? Y te respondiste: "picándolo bajo la cresta". La cresta es el Poder y el símbolo del gallo. Tú quieres matar a tu padre quitándole el Poder, quitándole lo que él llama "su imagen". No me digas ni que sí ni que no. Yo sé.

(Argüelles, 1994 a, p. 279).

Escena 9. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: odio, venganza), zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual, agresividad).* A pesar de las recomendaciones del brujo, Luciano Eduardo insiste en que la muerte es lo único que le queda, pues no quiere rehacer su vida lejos de su objeto de deseo. Así, le exige a Otoniel que detenga la orgía de su padre, lo cual cumple el brujo puntualmente. Las mujeres se retiran y el padre sale desconcertado. Luciano Eduardo le explica que pidió ese

“trabajito” al brujo para poder llevárselo a cumplir su venganza. El hijo estimula la agresividad del padre al revelarle que no sólo fue torturado sino también violado. Luciano Miranda accede a acompañar a su hijo, dolido por la confesión, mientras aquél disfruta de esta reacción: “Estoy gozando. ¿Viste cómo lo puso lo de mi violación? Nunca quise decírselo. Era demasiado vergonzante. Pero como ya están las cosas...” (Argüelles, 1994 a, p. 284). El padre cree que Luciano Eduardo ya recapacitó y, al ejercer la violencia, dejará de lado su debilidad para convertirse en macho. Su entusiasmo lo lleva a articular de nuevo la comparación con los gallos, componiendo al vuelo un son jarocho:

PADRE:

[...] ¡Ora sí tiemblen cabrones, que estos gallos unieron sus espolones, a gusto de los valientes y terror de los coyones! (Argüelles, 1994 a, p. 285).

Escena 10. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: venganza), zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual, agresividad).* Tras un oscuro, que marca el paso del tiempo, se reanuda la acción. En esta escena, Luciano Eduardo confiesa, con sadismo, que realizó su venganza y no siente nada. Lo único que siente y que lo hace sentir “humano” es el amor incestuoso hacia su padre. Pero, al convencerse de la inutilidad de tal sentimiento, reitera su decisión de acabar con todo, para lo cual aplica el poder de su inteligencia: “Ya decidí. Y es una elección racional. (Argüelles, 1994 a, p. 289). La acción antropomórfica de emplear el pensamiento racional contrasta con el comportamiento sanguinario y jerárquico más bien zoomorfo. Luciano Eduardo se ha convertido en una bestia letal, capaz de ritualizar su propia muerte.

LUCIANO:

[...] prefiero el sacrificio pero con un sentido: la venganza. (Argüelles, 1994 a, p. 289).

Escena 11. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual,*

agresividad). Por su parte, Luciano Miranda regresa decepcionado. El sangriento episodio de la revancha que cobró su hijo, le reveló una naturaleza criminal que no imaginaba en Luciano Eduardo. Otoniel aprovecha esta confusión para confrontarlo y reiterarle que el caos que vive su hijo es producto de la relación homoerótica que él mismo instituyó.

OTONIEL:

Era para tenerlo bajo su completo dominio.

PADRE:

¡No! ¡Sino para entregarle mi fuerza también como algo que podía trasmitirle de ese modo! ¡Me tienes que creer Otoniel! ¡Era por eso! ¡Como un mandato de mi impulso más... de padre! ¡Te lo juro!

OTONIEL:

Poseerlo así del todo era hacerlo su amante.

PADRE:

¿Cómo? (*Ríe.*) Mira Otoniel: el amor es algo que las viejas manejan a base de puro cálculo con los sentimientos de uno ¿Cómo, pero cómo... iba a querer hacerle tales juegos a mi hijo? [...] En cuanto a que si el acto sexual... fue... pue' que alguna vez. ¡Pero eso sería porque estaría yo muy pedo! (Argüelles, 1994 a, p. 292).

La terquedad de Luciano Miranda es artificiosa. Se empeña en justificar una y otra vez su comportamiento. Nunca aceptará haber cometido incesto ni tener impulsos homosexuales, y reitera la intervención de variables externas como el efecto del alcohol. Insiste en decir que no entiende lo que pasa, mientras su lenguaje corporal lo delata: está muerto de miedo. Otoniel le echa en cara que está mintiendo y que su actitud ha provocado el rencor y el deseo de venganza de su hijo. Luciano Miranda impone sus criterios desde su posición jerárquica, y emplea la violencia verbal para callar a su empleado. A solas, reconoce que su "instinto de supervivencia" podría llevarlo a renegar de su hijo y a matarlo si hiciese falta para no perder su poder.

Escena 12. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: odio), zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, impulso sexual).* Ante la emergencia que se produce por el ruido de balazos, el

padre piensa que su hijo puede estar muerto. Otoniel va en su busca. El padre piensa, con alivio, que si lo mataron, le ahorrarán el hacerlo por su propia mano. Aparece Luciano Eduardo, borracho. Su padre le reclama la temeridad con la que salió a ver si le sorrajaban “ese tiro que andas buscando”. El padre lo compara con el cordero del sacrificio, y le arranca la ropa, dejándolo desnudo, para calificarlo de “Cristo marica”. La acotación siguiente marca el punto climático de la intriga, la consumación del filicidio.

El padre, temblando de ira, dispara al pecho del hijo. Este se dobla y antes de caer, temblando aún más, el padre le dispara otra vez. El hijo rueda del estrado. Agoniza malherido. El padre se acerca. Lo ve. Lo levanta. El hijo sangra por las heridas. El padre lo abraza estrechamente. La cabeza del hijo cae sobre el hombro del padre.
(Argüelles, 1994 a, p. 299).

Escena 13. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira, odio), zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad).* En esta escena, muere Luciano Eduardo. Luciano Miranda intenta articular una versión falsa del asesinato, pero se enfrenta al rechazo final de Otoniel, quien no está dispuesto a mentir. La reacción del padre evidencia la ambigüedad de su postura, la oscilación de su relación de amor – odio: “¡Cómo te odio, maldito chingón!”. Finalmente, se da cuenta que ha perdido lo que más quería.

Entonces, al tiempo que su rostro se baña en lágrimas, se mete el cañón de la pistola en la boca, lanza un grito enorme y prolongado en el que se mezclan distintas emociones: dolor, culpa, impotencia, horror, desesperación, y a medida que esa especie de aullido salvaje va decreciendo, decidido dispara la pistola. Cae hacia atrás. Se curva en arco. Tensándose, gira y queda estremecido sobre el cadáver del hijo, abrazándolo, en tanto muere. Afuera, la total oscuridad.
TELÓN. (Argüelles, 1994 a, p. 300)

El suicidio revela la intencionalidad del padre, su único rasgo de lucidez en medio de un mundo de mentiras, donde siempre camufló la realidad. Antes

de aceptar la realidad de su acción, Luciano Miranda prefiere darse muerte para no perder su jerarquía y su poder. El acto supremo de astucia del ser humano lo representa el tomar la decisión fatídica de interrumpir su propia vida. Luciano Miranda demuestra un rasgo de ética antropomorfa, al decidir castigar las trasgresiones del incesto, del filicidio y de las mentiras, con su propia vida, suicidándose.

Recuento de elementos zoomorfos y antropomorfos.

En el anexo final se presenta una tabla en la cual se contabilizan, escena por escena, los elementos encontrados. En total, se observan más modalidades de zoomorfismo que de antropomorfismo en *Los gallos salvajes*. Éstas son:

a) Sistema significativo del zoomorfismo:

Criterio científico-pragmático del hombre. Se escenifican las modalidades de: agresividad (13), e impulso sexual (16). **Zoofobia.** En 8 conjuntos de diálogos se ilustra la zoofobia con el uso de calificativos zoomorfos aplicados a personajes antropomorfos como forma de degradación: mono, macaco, cabrón, gallina. En total, suman 37 las manifestaciones contabilizadas de zoomorfismo.

b) Sistema significativo del antropomorfismo:

Criterio espiritual-emocional del hombre. Se escenifican las modalidades de: cooperación grupal (1), y pensamiento mágico-religioso (3). **Zoofilia.** Hay 4 conjuntos de diálogos que expresan zoofilia al referir al gallo como símbolo positivo del hombre. En total son 8 las manifestaciones contabilizadas de antropomorfismo positivo. **Intencionalidad.** Se muestra la intencionalidad negativa del antropomorfismo, en sus modalidades de: odio (8), mentira (14) y venganza (5). En total, suman 27 manifestaciones de antropomorfismo de signo negativo.

Conclusiones parciales del análisis de esta obra

Aplicación del modelo actancial

Como descripción sucinta de la acción, el enunciado principal refiere una acción motivada por el zoomorfo criterio pragmático del hombre, en su modalidad de ejercicio del poder (D1), que el padre (S) materializa al manipular a su hijo (O) en beneficio propio (D2). El poder, asociado a la pulsión de agresividad, le sirve al padre para controlar el territorio y a otros individuos; el beneficio propio, denota el egoísmo, intencionalidad negativa. La fuerza dramática que ayuda al sujeto a cumplir su deseo sobre el objeto es, en principio, antropomorfa, pues la posición social del cacique (A) la otorga una comunidad es signo de solidaridad grupal. Sin embargo, el cacique corrompe su poder para manipular a los individuos, en particular, a su hijo. En total, hay cinco fuerzas dramáticas asociadas al zoomorfismo. No hay ninguna fuerza que se oponga al conjunto (Op).

En cuanto al enunciado que muestra el reverso de la acción dramática, aparecen cuatro fuerzas dramáticas asociadas a la intencionalidad de signo negativo del hombre, en sus modalidades de odio (D1), venganza (O), obtener beneficio propio (D2) y mentir (A) que influyen sobre el sujeto (S) y lo muestran como un ser zoomorfo e inhumano. El objeto dramático, la venganza, es también signo de agresividad, por lo que deviene zoomorfo. El deseo sexual, igualmente zoomorfo, que siente el hijo (S) por el objeto de su venganza se opone a su destrucción (Op), pero refiere también la antropomorfa intencionalidad de signo negativo al constituir una práctica tabú como es el incesto.

Análisis de las manifestaciones de superficie

Se contabilizaron 29 elementos zoomorfos relacionados con el criterio pragmático del hombre, en dos modalidades: impulso sexual y agresividad. La representación de estos dos impulsos primitivos se complementa con la escenificación de la intencionalidad negativa humana en sus modalidades de mentira, odio y venganza, en otras 27 manifestaciones escénicas más. Se presenta así, nuevamente, una intriga sustentada en la visión pesimista del ser humano, cuyos impulsos básicos lo equiparan a las especies animales, y cuyo

poder de la palabra sirve para mentir. La escenificación del zoomorfismo se complementa con 8 diálogos que ilustran la zoofobia como forma de degradación para el hombre. Aunque la zoofilia se clasificó como una manifestación antropomorfa, los 4 diálogos en los que se manifiesta contribuyen al mismo fin: recordarle al personaje antropomorfo su naturaleza animal latente.

Predominan, entonces, los elementos zoomorfos en una trama que escenifica la primacía del impulso territorial, la agresión y el ejercicio del poder; el impulso sexual y la habilidad para mentir. La manifestación de tantas pulsiones básicas se justifica por la escenificación de un entorno social peligroso y corrupto, el de la región costera mexicana.

La categoría antropomorfa del pensamiento mágico se manifiesta en tres ocasiones, como un polo opuesto a la atmósfera zoomorfa general de *Los gallos salvajes*.

Los personajes antropomorfos exhiben su vínculo con la especie animal referida por medio de cuerpos desnudos y voluptuosos, ávidos de sangre y violencia física. Así se da la escenificación de pulsiones de agresividad y sexualidad, que los equipara no sólo con los gallos, sino también con los primates. Los dos personajes principales sí podrían simbolizar dos gallos peleando de frente en el espacio circular de un palenque, pero también recuerdan a los chimpancés por su agresividad y a los bonobos por su promiscuidad.

Finalmente, de acuerdo con la teoría del tono, como lector-espectador puedo advertir que el conflicto principal de *Los gallos salvajes* me desata reacciones reptílicas porque contrapone la manifestación de pulsiones como el sexo y el poder contra el criterio espiritual del hombre, referente a la solidaridad del núcleo familiar. Me estremece pensar en las pulsiones de sexualidad y de agresividad mortal entre dos seres unidos por lazos consanguíneos. No hay muchas escenas en la obra que permitan reflexionar sobre la acción y transitar hacia la compasión (cerebro mamífero), por lo que predominan los patrones de vibración reptílicos que me causan terror.

Pienso que *Los gallos salvajes* estimula con fuerza las reacciones reptílicas y, secundariamente, los patrones límbicos. A nivel racional, puedo comprender la obra como un estudio sobre el animal humano disoluto, vuelto en contra de las convenciones socioculturales que rigen la vida civilizada.

El título metafórico zoofóbico *Los gallos salvajes*, alude a una especie animal destinada a ejercer la agresividad, e ilustra la acción de personajes humanos primitivos quienes se comportan como aves de pelea. Sin embargo, la acción dramática sobrepasa la metáfora zoomorfa brindada por el título, pues los personajes se comportan más bien como primates violentos y promiscuos.

CAPÍTULO 4

Los coyotes secretos de Coyoacán

TERESA: [...] Muchas gracias, mi gran señor Ixtolinque. Muchas gracias. Ya así ¿qué puedo decir ni razonar? Ya así... ¿qué he vivido aquí sino un misterio... un enigma? (Argüelles 1998, p. 90).

4.1 Primera aproximación

Resumen de la intriga

En el siglo XVIII, en Coyoacán, la cacica indígena Teresa Ixtolinque comanda un clan local denominado “los coyotes secretos”, comerciantes del mercado. Debido a sus actividades subversivas, la mujer es humillada públicamente por orden del gobernador Tenebra. Con el deseo de reparar la afrenta a su nobleza indígena, Teresa decide vengarse de él. En una acción insólita, los coyotes secretos cavan un hueco por el que cae el gobernador al subterráneo donde habitan. Ahí, en medio de una atmósfera teatral, lúdica y misteriosa, los coyotes secretos mantendrán secuestrado al tirano, y lo obligarán a concederles la posesión de los terrenos del mercado. Teresa recuperará el mercado y también su dignidad.

Características fisiológicas y simbólicas del referente animal

El coyote (*Thos cagottis*) es un mamífero cuadrúpedo cánido que habita en las llanuras desérticas de México y el sur de los Estados Unidos. Se trata de una variedad de chacal o perro salvaje, cuya fecundidad es notable ya que nacen hasta 14 cachorros en un solo parto.

Tienen casi las mismas costumbres [que los chacales] salvo que son menos sociables y viven por lo común en parejas. Se alimentan de conejos, perrillos de las praderas y otros roedores, roban gallinas y matan corderos [...] Siguen también a los viajeros y cazadores para atrapar lo que pueden en sus campamentos, en torno a los cuales rondan de noche, dejando oír con frecuencia una especie de ladrido corto y agudo.

(Cabrera, 1972, p. 66).

La cosmovisión de los pueblos de Mesoamérica concebía a *Cóyotl* (el coyote), como la alteridad animal, *nahualtin*, o *nanahualtin*, de Tezcatlipoca, deidad ctónica de las tinieblas y la hechicería, patrono de los comerciantes de esclavos, los viajeros y los ladrones. Los cánidos, como encarnación de Tezcatlipoca, aparecen representados en los códices enfrentándose a la fuerza solar, encarnada por los caballeros águila. Al coyote se le atribuían cualidades como sagacidad, fuerza y resistencia; fue insignia guerrera de los mexicas, quienes instituyeron la orden de los caballeros coyote. En un texto de fray Bernardino de Sahagún se explicita el paralelo entre Tezcatlipoca y el can:

(Tezcatlipoca) muchas veces se transformaba en un animal que llaman *cóyotl*, que es como lobo, y así transformado poníase delante de los caminantes, como atajándoles el camino, para que no pasasen adelante; y en esto entendía el caminante que algún peligro había delante de ladrones o robadores, o que alguna otra desgracia le había de acontecer yendo el camino adelante. (Aceves, 2000, p. 68).

En el mundo náhuatl, como en el antiguo Egipto, los cánidos eran los encargados de conducir a su amo en su tránsito hacia el inframundo, cumpliendo el rol de *psicopompos* o guía de las almas. *Cóyotl* era el guía del viaje de los muertos hacia el Mictlán como Anubis, dios zoomorfo egipcio con cabeza de perro, que cumplía idéntica misión. A *Cóyotl* se le atribuyó el poder de ver a los espíritus. (Aceves, 2000, p. 51). La aparición del coyote como una criatura iridiscente y mágica es referida también por el antropólogo Carlos Castaneda, quien describe a un coyote parlante como culminación del aprendizaje mágico del aprendiz de brujo, en su libro *Viaje a Ixtlán*:

Aparté los ojos y vi un coyote que cruzaba el campo en trote calmoso. [...] Yo estaba atónito. Jamás había visto tan de cerca de un coyote salvaje, y lo único que se me ocurrió entonces fue hablarle. Lo hice como si hablara a un perro amistoso. Y entonces, me pareció que el coyote me respondía.[...] bajo la influencia del peyote, presencié la metamorfosis de un perro común en un inolvidable ser de iridiscencia.

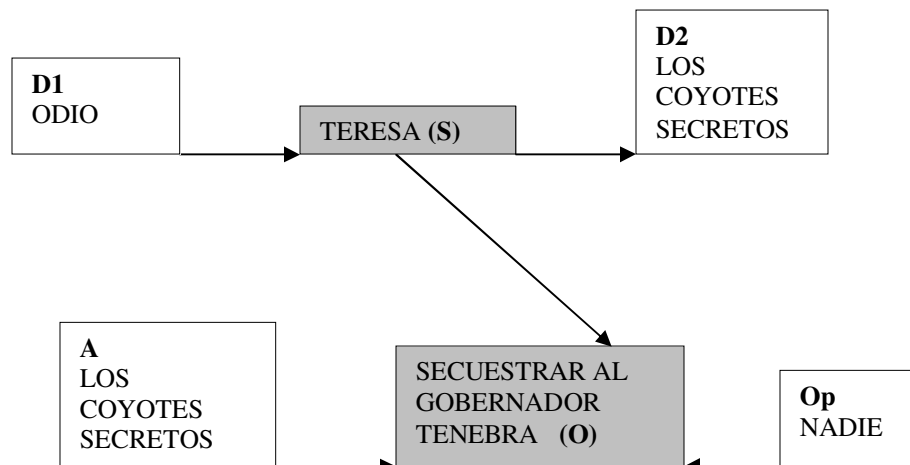
(Castaneda, 1999, pp. 344-345).

Una modalidad de dios relacionado a Cóyotl era el coyote emplumado, *Cóyotl Ináhuatl*, hipóstasis de dos especies animales simbólicas, el coyote y el ave, que conforman un animal mágico: el coyote recubierto de plumas. Se trata de una deidad que combina las fuerzas ctónicas y aéreas, las fuerzas brutas de la naturaleza en conexión con la elevación de la inteligencia.

El coyote emplumado (*Cóyotl Ináhuatl*) era el dios patrón de los plumajeros. El glifo que lleva en el pecho, "2 Caña", lo identifica con una advocación del dios Tezcatlipoca, que se aparecía bajo la forma de un coyote. (Olivier, 1999, p. 9).

4.2 Aplicación del modelo actancial

Tras de realizar la aplicación del modelo actancial a todo el texto dramático, me fue posible enunciar la síntesis máxima de la acción dramática o estructura interna de *Los coyotes secretos de Coyoacán* en este siguiente esquema, llamado macro secuencia de la obra, donde se muestran los actantes o fuerzas en conflicto:



Se puede derivar de él el enunciado principal o síntesis máxima de la acción dramática: El odio (D1) impulsa a Teresa (S) a secuestrar al Gobernador Tenebra (O) en beneficio de los Coyotes secretos de Coyoacán (D2) ayudada por los Coyotes secretos de Coyoacán (A) sin que nadie se lo impida (Op).

4.3 Análisis de las manifestaciones de superficie

El título. *Presencia contradictoria de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: secreto) y elementos de zoomorfismo (zoofobia).* "Los coyotes secretos de Coyoacán" es un enunciado unimembre, compuesto solamente de sujeto, en el cual figuran el artículo; el sustantivo común, coyotes; el adjetivo calificativo: secretos, y el complemento adjetivado: *de Coyoacán*, toponímico. Al leer este título zoomórfico, aparece una disyunción de sentido al reunirse el nombre de una especie animal y una cualidad propia de la intencionalidad negativa: el secreto, estrategia humana de ocultar información a otros. Por lo tanto, debemos asumir que se trata otra vez de una metáfora zoomorfa, al referir el título a un grupo humano con el nombre de una especie animal. Eso deviene zoofobia, puesto que toda comparación con otras especies demerita al hombre, cúspide de la evolución. Sin embargo, otra vez se abren expectativas sobre la acción dramática con la provocadora promesa de develar el "secreto" de dichos coyotes coyoacanenses.

Inicio de la acción. *Presencia de elementos de antropomorfismo (neotenia, el teatro como actividad lúdica del hombre).* La primera acotación señala que hay un biombo sobre el escenario pintado "con motivos coloniales de Coyoacán". Eso nos indica que estamos en una sala teatral con escenografía. Aparece un narrador, para establecer la situación de enunciación general de la obra. El narrador constituye una *mediación* entre el público y la recepción de la obra, impidiendo la exposición directa de la acción. Su parlamento se convierte en un monólogo, sin interlocutor escénico habilitado para responder. Por ello, su palabra rompe la ilusión teatral al recordarnos que estamos dentro de un teatro. El narrador da las buenas tardes, con lo cual rompe la convención teatral de la "cuarta pared", se asume como locutor y asigna el rol de alocutor al público. Especifica el dónde y cuándo de la acción de la siguiente manera:

NARRADOR:

(Natural y desenfadado) Muy buenas tardes marchantes y marchantitas. Como todos los domingos, aquí está su cuentacuentos para llevarlos a otros tiempos con el solo poder de la palabra. Esta vez, y con ayuda de mis maravillosos títeres –como siempre y como también ya lo hacían los cuenteros desde los tiempos prehispánicos– les voy a revelar la verdadera historia del mercado llamado Centenario, primer tianguis en el centro de Coyoacán. (Argüelles 1998:10).

Acto I. Escena 1. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad); antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso, hipóstasis hombre-animal).* Aparece la anciana cacica indígena cubierta de plumas y rapada, evidenciando dolor, mientras su hijo teje plumas en un telar. Aunque no se ha dicho que Teresa represente a un coyote, la caracterización de ella cubierta de plumas es una referencia visual a *Cóyotl Ináhuatl*, dios mesoamericano de los plumajeros. Su hijo Ebenezer y ella son, precisamente, “pajareros”. Esta alusión escénica a la deidad mesoamericana la encarna una mujer de cierto rango social, como se deduce de su primer diálogo, en que castiga las risas de su hijo al burlarse de su atrofiado aspecto.

TERESA:

¿Ah sí? ¿Encima de que me humilla el poder, tengo que soportar que mi hijo se burle de mí? ¡Pues no! *(Y sin más, le planta una severa cachetada.)* ¡Esa para que me mantengas el respeto que me debes! *(El hijo va a decir algo.)* ¡Que me debes siempre! (Argüelles 1998, p. 11).

Escena 2. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad), antropomorfismo (neotenia).* A pesar de ser indígena, Teresa no demuestra humildad sino la indignación propia de una noble o curandera. Su reacción violenta y su exigencia de respeto dan indicios de su jerarquía. Pero la reacción cómica de su hijo relaja la tensión de Teresa, puesto que comienza a reírse de ella y a actuar teatralmente para restar importancia al

secuestro y humillación pública de la anciana. Comportándose como un personaje de épocas más modernas, Ebenezer evita el chantaje emocional de su madre al contestarle: “¡No soy tuyo, acaba de entenderlo! ¡Nadie es de nadie! ¡Ya lo estableció con toda lucidez san Agustín de Hipona!” (Argüelles 1998, p. 12). Llama la atención la referencia al pensamiento filosófico antiguo hecha por un humilde artesano indígena, discordante con su oficio de plumajero. En sus tratados filosóficos, San Agustín superó el platonismo helénico y reivindica el libre albedrío humano al señalar que las cosas y las personas son medios terrenales de que se sirve el hombre para llegar a su fin último: el encuentro con Dios, por lo que cobra sentido la afirmación de Ebenezer “nadie es de nadie”.

Escena 3. *Presencia de elementos de antropomorfismo (neotenia; zoofilia).* En esta escena se establece el profundo vínculo que mantienen con las especies de aves que sustentan sus actividades económicas. Ebenezer equipara el ritmo del habla de su madre con las aves que crían.

EBENEZER:

Ajá. Algo se te ha de haber pegado del canto de tus pájaros... (*Señala las jaulas. Dentro se oye pjar a alguno.*)

TERESA:

Un poco del zenzontle y del jurumullo... quizá... porque de los canarios, su canto es como en cascada.

EBENEZER:

A ver... vas a bailar tu propio ritmo. (Argüelles 1998:13).

Escena 4. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual), antropomorfismo (neotenia, zoofilia).* Teresa sigue enojada, por lo que su hijo actúa lúdicamente para contentarla: canta y aplaude. Ebenezer invita a bailar a su madre, con lo que llama la atención sobre su corporalidad y su actitud voluptuosa. A pesar de su edad, Teresa baila y evoca con buen humor su pretérito instinto sexual.

EBENEZER:

[...] pero no sueltas el cuerpo.

TERESA:

¿No se te ocurre que ya se me olvidó? ¿A quién se lo voy a soltar si tengo veinte años de viuda? (Argüelles 1998, p.13).

Es el turno de Ebenezer para ostentar su voluptuosidad, la cual revela su “explosiva vitalidad”. En esta escena se explicita otra vez la animalidad del personaje al aparecer en los diálogos variados epítetos zoomórficos:

TERESA:

[...] ¡En cada kilo llevas la marca de mis esfuerzos por ti!

EBENEZER:

¿Cómo un rotundo buey?

TERESA:

¡Como un toro de exposición! ¡Como el más regio ejemplar de todo Coyoacán!

(Argüelles 1998, p. 13).

Escena 5. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad); zoofobia.* Tras de relajar su tensión, Teresa relata a su hijo su secuestro. Fue sacada a golpes de su catre y cortado su cabello “a lo bestia”. Fue llevada a rastras ante el gobernador y éste ordenó que la emplumaran, mermando su aviario:

TERESA:

[...] Y así, medio vestida como estaba, que me empluman toda, arrancándole además a mis pájaros –a casi doscientos de ellos– todos sus plumajes ¡para tapizarme! Y ya rapada y emplumada, que me meten en una jaula que colgaba del Ayuntamiento y que me dejan dentro sin comer ni beber todo el día! ¡Y encima con un letrero que colgaron sobre mi pecho y decía: “Por rijosa y argüendera”! (Argüelles 1998, p.14).

Escena 6. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: odio, venganza; criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad).* En esta escena se establece la motivación que impulsará la acción dramática de Teresa: cobrar venganza del gobernador, incluso, terminar con su vida. Teresa reacciona

con una energía impropia de su tercera edad, justificada por la jerarquía social que ostenta ante su hijo, sustentada en el recuerdo de sus ancestros. Se plantea también como motivación esencial de Teresa la importancia del poder hereditario, su “casta”, y el cuidado del territorio.

EBENEZER:

[...] ¡Cuando te sulfuras... qué casta sacas!

TERESA:

No veo de qué te sorprendes. En mi sangre bulle la estirpe del gran cacique Cuauhpopocatzin Ixtolinque, el único y absoluto señor de Coyoacán [...]

EBENEZER:

Sí pero el caso es que tu antepasado se alió con Cortés y se volvió en contra de los que antes mencionaste.

TERESA:

¡El caso es que tenía que sobrevivir, salvar a su pueblo y proteger su patrimonio y su descendencia! [...] la acertada continuación de una dinastía admirable, desde los tiempos prehispánicos. (Argüelles 1998, p.15).

La personalidad de Teresa queda al fin establecida. Por una parte, es una artesana sensible, que cumple con los impulsos maternales propios de su sexo, ya que cuida no sólo de su hijo sino de una niña huérfana, a la que más que alimentar “engorda”. Pero también, Teresa se identifica como una hembra fuerte, masculinizada por su fantasía de poder, y con una pulsión de agresión intraespecífica, plasmada en su intención de cometer un asesinato. Teresa evoca así a las hembras del bonobo, que mantienen el control de los alimentos en las colonias de estos primates, sometiendo a los machos y a otras hembras a sus caprichos. Aunque la hembra del bonobo privilegia los comportamientos sexuales sobre los agresivos para imponer su ley, la hembra fuerte es una modalidad posible en la organización social de los primates. (Cfr. De Waal, 2007, pp. 72-73).

Escena 7. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: pensamiento mágico-religioso); zoofilia.* La acción dramática continúa con la discusión entre Ebenezer y Teresa por su antigua raigambre de nobles

indígenas. Para su hijo, no tiene mayor importancia, mientras que Teresa defenderá a muerte su dignidad nativa. Ebenezer menciona resignadamente que el asumir la humildad de “pobre indio” significa vivir con tranquilidad frente al poder virreinal, y hasta estudiar el bachillerato con los Jesuitas como lo hizo él, explicando así el origen de las referencias al pensamiento agustino. Por su parte, Teresa, molesta, le reclama a Ebenezer su falta de solidaridad para con ella, por lo que tendrán que ser sus partidarios, a quienes designa con el sobrenombre zoofílico que da título a la obra, los encargados de defenderla:

TERESA:

[...] si me vejaron de este modo, fue por buscar la manera de que mis amigos, los vendedores de frutas y verduras en el tianguis, llamados los “coyotes secretos de Coyoacán”, no tengan que ser explotados por la codicia del gobernador, asfixiándolos con más impuestos y contribuciones. ¡Y te juro que si me quedo emplumada, ellos se unirán más y más junto a mí [...]. (Argüelles 1998, p.18).

Escena 8. *Presencia de elementos de zoomorfismo (carácter pragmático del hombre: agresividad).* Teresa explica que su carácter la impulsa a librar esta desigual lucha jerárquica. Se trata de un eufemismo para designar su pulsión territorial, que detona la agresión intraespecífica contra el macho alfa que ostenta el nivel más alto de la jerarquía social. En el reino animal existen algunas especies como los alacranes, cuya hembra devora al macho después de ser fecundada. Entre los chimpancés, existen hembras fuertes que agreden a los machos alfa y pueden llegar a causarles graves daños físicos. Esa actitud animal asume Teresa al comenzar a planear la muerte del gobernador.

Escena 9. *Presencia de elementos de zoomorfismo (zoofobia).* Entre las atrocidades del gobernante, Teresa se queja de que intenta cobrarles más impuestos. Menciona entonces la acepción sociohistórica del “coyote”: casta de la Nueva España, despreciada por su mezcla de distintas razas. Varios grupos de mestizos ostentaban apelativos zoomórficos:

TERESA:

[...] Y el que ahora invente que los habitantes de Coyoacán deberán pagar impuestos, según el tipo de mezcla racial que tengan... ¡Y como siempre, los mestizos, “saltapatrás”, “tente en pie”, “ahí te estás”, “coyotes”, “lobos”, “mulatos” y “cambujos”, vamos a ser los más fregados! Así que insisto, ¡hay que matarlo! (Argüelles 1998, p.19).

Para retribuir el desprecio de los poderosos hacia los mestizos al llamarlos con nombres de animal, Teresa designa al gobernador como “el charal ése”, aludiendo a un pez lacustre de apariencia desagradable. Asumiendo su posición jerárquica como cacica “inedita” de Coyoacán, la anciana precisa que el primer paso es secuestrar al gobernante.

Escena 10. *Presencia de elementos de antropomorfismo (neotenia), zoomorfismo (zoofobia).* Aparece nuevamente el narrador y, usando sus títeres, presenta teatralmente a dos personajes más de la intriga: se trata del actor y dramaturgo Eusebio Vela, y Medardo, mecenas y actor de una compañía teatral, respectivamente. Los personajes están en Coyoacán buscando un par de cómicos que les falta para completar un reparto, pues una actriz los abandonó. El escritor, personaje histórico que aquí aparece caracterizado como iracundo y temperamental, no duda en utilizar también epítetos zoofóbicos para describir a su enemiga: “¡Perra malagradecida! ¡El que la formó fui yo y mira...!” (Argüelles 1998, p. 21).

Escena 11. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual, pensamiento mágico-religioso) zoofilia.* La búsqueda conduce a Eusebio Vela y a Medardo hasta Ebenezer; así, localizan el subterráneo en que vive. Mientras lo esperan, Teresa prodiga abundante información zoológica sobre las especies de aves que cría.

TERESA:

[...] al menos por eso, ahora sé que los canarios llamados “Isabel Plata” –en recuerdo de la criadora coyoacanense que logró esa variedad de blanco con gris– resisten más el frío que los amarillos, los anaranjados, los blancos y los verdines (*Le silba. El canario le contesta.*). (Argüelles 1998, p. 22).

Teresa muestra con orgullo los trabajos de arte plumario que realiza su hijo. Ebenezer no está, ha ido a recoger plumas de pájaros del bosque. En la charla con los visitantes, interviene la niña huérfana, hija adoptiva de Teresa, cuya peculiaridad es ver a los muertos. La niña es capaz de adivinar quién va a morir, y gusta de acompañar a los deudos en el velorio. Se trata de una alusión al *psicopompos* o guía de las almas de los muertos hacia el inframundo. La niña representa al cánido que conduce al difunto hacia el reino de las tinieblas, como el coyote vidente, emblema de Tezcatlipoca.

TERESA:

¡Ay niña! ¡Cuándo no has de estar con tu manía ésa de ir a ver a los muertos!

NIÑA:

(*Natural.*) Me gusta mirarlos.

TERESA:

Bueno, ándale, pero regresas a la hora de comer. (Argüelles 1998, p. 23).

Escena 12. *Presencia de elementos de antropomorfismo (neotenia).* La acción se detiene aquí para dar paso a una nueva intervención del narrador, quien explica el problema que tiene Eusebio Vela. El dramaturgo había recibido ayuda económica del Virrey, por lo que le urgía reponer su montaje teatral, a riesgo de ser encarcelado.

Escena 13. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación).* Los personajes reanudan la acción en el subterráneo. Al cuestionar Teresa la nacionalidad de Eusebio Vela, éste demuestra una forma de pensar discordante con el momento histórico que se escenifica ya que habla como un escritor contemporáneo.

TERESA:

Pero oiga ¿no es español usted? Porque tiene algo de acento...

VELA:

Claro señora mía, pero también ya me considero mexicano. No sólo porque llegué aquí a los diecinueve años, sino porque ¿cómo decirle? Todo lo que escribo tiene que ver con estas tierras [...] los modos, personajes, temas y costumbres de aquí [...] para los

españoles soy un escritor “indiano” y para los mexicanos, un autor español. Y entonces, mi obra no se considera ni de allá ni de aquí; aunque lo justo por tratar en ella básicamente de México, es que ya se me considerara autor nacional. ¡Nadie antes que yo tocó esos temas y esos personajes para el teatro mexicano! En fin... no sé si iré a quedar en la historia del teatro de este país, porque en la de España ya estoy borrado. Pero son cosas que ya decidirá el tiempo, de modo que no me voy a amargar. (Argüelles 1998, p. 25).

El extenso parlamento de Eusebio Vela no sólo detiene la acción para concentrarse en los rasgos de personalidad de este personaje secundario, sino que rompe la historicidad de la escena, al referirse al teatro mexicano como se concibe hoy día. La forma de pensar de Argüelles se trasluce en la singular digresión de Vela, probablemente ajeno a las modernas nociones de “autor nacional” e “historia del teatro”. Pero los personajes insisten en hablar del teatro como se hace hoy día. Eusebio Vela se lleva a Ebenezer para discutir su papel “a algún café próximo”, suponiendo que en 1740 se disponía de cafeterías abiertas al público en un pequeño pueblo campirano, con población indígena.

Por otro lado, abundan también las referencias a la historia teatral de la época: Teresa y Medardo hablan de los autos sacramentales, de la tradición oral del pueblo, de personajes de las pastorelas de José Joaquín Fernández de Lizardi como “el Bato” y “el Diablo”, de temporadas exitosas y escándalos teatrales. Medardo se apresta a tomar apuntes gráficos de la vivienda de Teresa ya que les puede servir para la escenografía de alguna obra.

Escena 14. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual), antropomorfismo (neotenia, zoofilia).* Teresa se retira para localizar a una actriz amiga suya, amante de Ebenezer, denominada Cotufa. En su ausencia, se presentan cuatro jóvenes: tres indios y una negra. Su voluptuosidad se pone de manifiesto al aparecer semidesnudos. Por un lado, es la marca de su condición humilde, por otra, signo de animalidad. Cástulo, Nicandro, Chon y Daciana son algunos de los coyotes secretos de Coyoacán, lo cual constatan por medio de dichos zoofílicos alusivos al can.

CÁSTULO:

Somos vendedores de frutas y legumbres en el tianguis.

NICANDRO:

Aunque nos vea en estas trazas de léperos, pero eso *semos*. Lo que pasa es que “coyotes del mismo pelo, siempre andan aullando juntos”.

CHON:

Y como pagamos un tanto por el pedacito donde nos ponemos a vender los viernes, pos ya no nos alcanza pa’ mercarnos ropa. (Argüelles 1998, p. 28).

Escena 15. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual), antropomorfismo (neotenia, criterio espiritual humano: cooperación grupal); zoofilia.* Los jóvenes refieren la acción solidaria de Teresa, quien se ha arriesgado para apoyar su humilde condición de comerciantes nativos, y protegerlos de los abusos de la autoridad. Se exalta así la “necesidad básica de cooperar” (Morris, 2004b, p.14), distintiva de la especie humana, que facilitó la evolución de la primitiva tribu hacia un complejo entramado social. La acción de Teresa lleva el mismo fin: sacar del atraso económico y social a los suyos. Aunque su comportamiento gregario y sus estrategias de supervivencia evidencian su humanidad, los jóvenes insisten en equipararse con los cánidos, y lo explican con todas las referencias zoofílicas a su alcance, que connotan admiración por la especie animal.

CÁSTULO:

Porque gracias a ella ya estamos requetebién organizados.

CHON:

Todos los del tianguis, “porque puede que el coyote pierda el pelo pero no las mañas”

[...] NICANDRO:

A la mejor ya oyó hablar de los “coyotes secretos de Coyoacán”.

MEDARDO:

Pues de los coyotes de aquí sí. Eso quiere decir Coyoacán, ¿no? “Tierra de coyotes”. Y en cuanto a personas, pues los llamados “coyotes” son una casta muy mezclada [...] si lo que hacen no es un secreto... ¿entonces por qué son “secretos”?

CÁSTULO:

Andamos por debajo de todo el centro de Coyoacán...

DACIANA:

Por lo que queda de los muchos túneles como éste (*Señala*) que hicieron los españoles para protegerse de los bandoleros.

[...] MEDARDO:

Pero entonces, más que “coyotes”, ustedes son como “tuzas”.

CHON:

No, eso si viviéramos bajo tierra, como la pobre de doña Teresa, pero como los coyotes sólo usamos los túneles para comunicarnos...

MEDARDO:

¿Así lo hacen los coyotes?

CÁSTULO:

Para eso se meten a los túneles, pa' tener sus planes, sus acuerdos...

MEDARDO:

(*Asombrado.*) ¿Acaso? (*Los cuatro asienten.*)

DACIANA:

Luego salen y atacan los gallineros que escogieron... o al ganado que decidieron comerse. (Argüelles 1998, p. 31).

Escena 16. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: pensamiento mágico-religioso); zoofilia.* En esta escena, los personajes antropomorfizan al cánido, cuya dimensión zoomórfica se enaltece con cualidades humanas, inspiradas en Tezcatlipoca. El poder de la oscuridad, evocado por la mención de los túneles, es el signo de identidad que adopta este clan, cuyo inconsciente colectivo está regido por los mitos prehispánicos. Así, al auto designarse “coyotes secretos”, los personajes recrean la hipóstasis hombre-coyote, sacralizada por la invocación implícita al dios Tezcatlipoca, patrono de los comerciantes y plumajeros como ellos. Por eso, los coyotes secretos adoptan comportamientos propios de su aliado animal como el ocultarse en túneles y el atacar por la noche; pero también, conductas antropomorfas que se le atribuyen como el decidir.

Escena 17. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad).* Tras de articular el pensamiento mágico-religioso que

los sustenta, los coyotes secretos vuelven a discutir las convenciones sociales y lamentan que sus autoridades nativas no sean legales en el Virreinato. Medardo le sugiere a Teresa que “compre” un decreto real para adueñarse de los territorios de Coyoacán donde se asienta el tianguis, antes que el gobernador lo haga primero. Medardo le refiere que, desde el inicio de la Nueva España, grandes comerciantes y caciques han pagado al Rey para convertirse en terratenientes, como lo hiciera el gobernante de Coyoacán, aliado de Cortés. Se trata de Ixtolinque, el antepasado de Teresa. La anciana manifiesta su interés por ser también designada oficialmente como cacica. Quiere dejar de ser “secreta”. Medardo le ofrece interceder ante Eusebio Vela, quien tiene gran influencia sobre el Virrey. Pero antes de terminar la conversación, se oye la campana de la iglesia y Teresa sale corriendo.

Escena 18. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad), antropomorfismo (criterio espiritual humano: cooperación, neotenia).* Ebenezer y Eusebio Vela regresan a la casa. El escritor está convencido de que el plumajero es el intérprete idóneo para su obra teatral, y se lo llevará a la capital. Por su parte, Ebenezer sabe que necesita alejarse por un tiempo de su madre. El grupo comenta el hecho de que Teresa, como lideresa de los comerciantes, desatará en cualquier momento una revuelta, cuando... aparecen los coyotes secretos comandados por la anciana cacica, jalando “una destartalada cama con dosel y cuatro columnas, dentro de la que, con expresión dolorida pero actitud de inmutable, va un hombre muy alto y muy delgado”. El secuestro del gobernador ha sido consumado y Teresa lo proclama triunfal ante sus seguidores:

TERESA:

¡Y aquí tienen ustedes al muy enjuto, decrepito y meado por el susto, señor don Calixto Tenebra, gobernador de Coyoacán! Al que le interrumpimos su siesta. ¡Y a su lado, la Cotufa, primera actriz de esta villa, recitándole... ¿de quién dijiste que eran esos versos?

COTUFA:

¡Son... -en mi versión personal-, los de Laurencia de *Fuenteovejuna*, del inmenso Lope de Vega! (Argüelles 1998, p. 36).

Nuevamente, otro personaje aparece caracterizado como culto y conocedor del arte dramático cercano a su época. La declamación de La Cotufa establece un marco triunfal para Teresa, autoimpuesta cacica con capacidad de pasar por encima de la jerarquía virreinal, gracias al poder oscuro de los coyotes secretos y el dios Tezcatlipoca.

Escena 19. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: pensamiento mágico-religioso, hipóstasis hombre-animal).* Aparece la niña vidente y le coloca al gobernador una corona de flores que ilustra la predicción de su muerte. La niña ejerce así la función del *psicopompos*, y representa también una hipóstasis hombre-coyote.

Escena 20. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad).* Teresa explica cómo realizaron el secuestro del gobernador con todo y cama: los coyotes secretos excavaron bajo la casa del sujeto y éste cayó al subterráneo. Al quitarle la mordaza, el gobernador se queja de su suerte y de sus golpes. Eusebio Vela dictamina que tiene varios huesos rotos, por lo que no podrá moverse en un mes.

Escena 21. *Presencia de elementos de antropomorfismo (neotenia).* Vuelve a escena el narrador y explica, jugando con un títere, que la noticia del secuestro corrió por todo Coyoacán y que la gente se enteró que el gobernador no se podía mover. Su médico decretó que se quedara en el túnel y despachara sus asuntos desde ahí.

Escena 22. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: cooperación, pensamiento mágico-religioso), zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad), zoofobia.* Teresa aprovecha esta situación para manipular las decisiones del mandatario, a quien llama “el bicho ése”, y corregir todos sus abusos: devolver dinero robado, reducir impuestos... El gobernador, sometido por la violencia física que le infringe Teresa, se ve obligado a firmar los acuerdos. Cuando puede, se desquita con la niña vidente, a la que golpea. En respuesta, Teresa le pega con una tranca en las piernas. El golpe hace que la niña comience a visualizar los espíritus de “indios con luces”,

quienes le indican el sitio donde están enterrados los papeles que acreditan a Teresa como cacica. El hallazgo de estos documentos permite establecer la delimitación del territorio y constatar la riqueza de la cacica.

EBENEZER:

[...] Mamá: no hay ninguna duda, tú eres la que hereda todos los bienes de mi tatarachozno. ¡Todos! ¡Lo que significa casi medio Coyoacán actual!

TERESA:

¡Qué bueno! ¡Pero lo que más me interesa es que las tierras del tianguis son ahora mías! (Argüelles 1998, p. 36).

Escena 23. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, impulso sexual), zoofobia.* El gobernador consulta con su abogado la validez de la documentación de Teresa. Su coraje es tan grande que se lanza también a atacar al leguleyo, a quien tacha de judío converso o, zoomórficamente, de “marrano”. El abogado, a su vez, lo acusa de corrupción y de pedofilia. Se pone de manifiesto la sexualidad depravada del gobernante, al revelarse que sólo se casó con su mujer para ocultar sus “carnales debilidades por las nínfulas”. El acoso hacia los individuos sexualmente inmaduros es una conducta propia del animal humano. Los primates se guían por señales visuales de sus órganos genitales, que no se producen hasta que el animal está sexualmente maduro y preparado para la reproducción, por lo que no se podría acusar de pedófilo a un chimpancé. La pedofilia humana es una variación del impulso sexual del adulto dirigida hacia los niños, relacionada con el sadismo, ya que infringe dolor a seres más débiles.

Los sádicos de este tipo tienen que sufrir sentimientos de la más intensa inferioridad de estatus conocida del hombre. Para conseguir el realce de su ego, los sádicos se ven obligados a elegir a los individuos más débiles y desamparados de la sociedad e imponerles la forma más violenta de dominación que pueden realizar.

(Morris, 1970, p. 95).

El gobernador Tenebra está caracterizado como un individuo despreciable, asociado también a la corrupción del poder. Es la imagen del jefe supremo que ejecuta todo tipo de acciones, al ostentar el nivel más alto de la jerarquía social. Entre los primates, el macho alfa puede molestar a otros machos continuamente para reivindicar su posición de líder, efectuando conductas con un fin práctico. El animal humano actúa de forma similar, la manifestación de quien ostenta el poder es reiterativa y periódica en la sociedad humana y llega a ser igualmente represiva que en otras especies sociables.

Tenebra se queja de su mujer, quien se negó a darle más hijos; y en ese momento, pide ver a los que ya tiene. Pero el abogado regresa al tema principal y le ofrece una solución: enviarán los papeles que encontró Teresa al Rey de España para que autentifique su valor. Están seguros de que el monarca negará la propiedad de las tierras a la anciana indígena.

Escena 24. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: cooperación grupal, pensamiento mágico-religioso, neotenia); zoofilia; zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: pulsión de huida)* Teresa se muestra angustiada por la orden de mandar sus documentos a ultramar. La niña la tranquiliza, pues su clarividencia le permite anticipar el éxito de la operación. También prevé el cambio de nombre de Ebenezer quien, como actor, se hará llamar Tonatiuh Ixtolinque. La salida de Ebenezer de los túneles y su cambio de nombre al de Tonatiuh, deidad solar del mundo náhuatl, es una forma de escenificar el ciclo vital del personaje. Abandonó el reino de las tinieblas para convertirse a la luz. Su metamorfosis no es fácil, Ebenezer exhibe aún pulsiones de huida. Dice a La Cotufa que su identidad racial indígena puede disgustar al público del teatro, puesto que la acción dramática de la obra habla del rechazo de los indígenas hacia lo español. Por eso, Ebenezer preferiría regresar a las sombras del anonimato, tiene miedo de aparecer en escena. Para ayudarlo, La Cotufa exalta la identidad indígena de Ebenezer, requerida para el papel que le escribió Eusebio Vela. En las cualidades que La Cotufa enumera, se aprecian dos rasgos de zoomorfismo:

COTUFA:

[...] Es a propósito que escribí así ese personaje y necesita un indio ventrudo, fuerte, moreno y feo, pero con una gran carga de animalidad sensual y seguridad en su casta para que se atreva a decirle a los españoles: no me gusta el nombre que me pusieron ustedes, como mexicano me llamo Axoténcatl, que significa “serpiente del agua con alas”. ¿No ves? Lo que el señor Vela quiere es que empecemos a sentirnos orgullosos de cómo somos. (Argüelles 1998, p. 53).

Se ejemplifica una vez más el pensamiento mágico como fundamento de la identidad mexicana antigua, que implica la hipóstasis del hombre y las especies animales. La sensualidad animal de Ebenezer es una característica que lo diferencia de los extranjeros, según la perspectiva etnocentrista de La Cotufa, y el nombre del personaje que interpretará en el teatro es la denominación de un animal mágico, otro *nahualli*, en este caso asociado con Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Ebenezer ha dejado el reino de Tezcaltipoca para hipostasiarse con el símbolo solar. La Cotufa le espeta una propuesta implacable para que Ebenezer no se arredre más: que asuma su responsabilidad o mejor, se mate. Finalmente, todo sale bien y los dos actores regresan a Coyoacán a celebrar el triunfo de la obra teatral.

Segundo acto (seis meses después). **Escena 1.** *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual del hombre: cooperación, pensamiento mágico-religioso), zoofilia; antropomorfismo (neotenia).* El narrador aparece con sus títeres y discute el uso de los refranes en Coyoacán.

Escena 2. *Presencia de elementos de antropomorfismo (intencionalidad negativa: mentira, venganza).* En el subterráneo, sigue el gobernador en cama, pero ahora ejecutando una acción insólita: sostiene en sus manos tres frascos con formol, en los que flotan sendos fetos: son sus hijos.

GOBERNADOR:

[...] ¿Sienten cómo los quiero? Ojalá mis nenes. Ojalá que a pesar del cristal y del formol, les lleguen los latidos de mi corazón, porque así, al menos, podrán imaginarse el padre amantísimo que hubieran tenido, de no haberse muerto en el camino... ¡tontos! (Argüelles 1998, p. 59).

La personalidad excéntrica de Tenebra se recrea en sus pulsiones tanáticas. Su peculiar acción de dirigirse a un conjunto de embriones no nacidos es simplemente un rasgo de locura humana.

Escena 3. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humana: pensamiento mágico-religioso, hipóstasis hombre-animal; neotenia), zoomorfismo (criterio pragmática del hombre: agresividad), zoofobia.* La niña, cumpliendo de nuevo su papel de *psicopompos*, le revela al gobernador que sus tres hijos lo detestan. También le anticipa que pronto morirá. Aparece Teresa, vestida con traje de plumas y la cabeza pelona y emplumada, para exigir al gobernante que se ponga de pie y acuda a recibir las noticias de España entre las que se encuentra el acta de propiedad de las tierras a nombre de ella. Aprovecha para agredirlo con dichos zoofóbicos:

TERESA:

[...] ¡A mí me dijo su médico hace seis meses que hoy se parara! ¡Y se va a parar! ¡Y déjese de llorar que “para chillidos de puerco, oídos de matancero”!

GOBERNADOR:

¡Por piedad! ¡Déjeme en paz! ¡Hidra! ¡Gárgola! ¡Lombriz prehispánica!
(Argüelles 1998, p. 62).

Ante la incapacidad del gobernante para ponerse en pie, Teresa llama a los coyotes secretos, quienes lo levantan y lo amarran en una camilla. En protesta, Tenebra asesta un calificativo zoofóbico a la cacica.

TERESA:

A ver, coyotitos: ya traigan la parihuela y amárrenlo.

GOBERNADOR:

¡Maldita urraca! ¡Ya estabas preparada! (Argüelles 1998, p. 63).

Se genera humor por las acciones insólitas y extravagantes, pero también por el uso del vocabulario pintoresco, expresiones hilarantes que rompen con el sentido trágico de la acción y calificativos zoofóbicos inesperados e inusuales. La exhibición de los impulsos asesinos de Teresa adquiere un tono cómico más

que trágico debido a su forma de hablar. El personaje adquiere una dimensión lúdica aunque macabra.

TERESA:

[...] ¡Ya veré cómo me lo escabecho, porque de aquí no saldrá vivo! En lo personal, yo me conformaría con darle una puñalada. ¡Son muchas las que nos debe y muy grande la que me asestó! [...]

GOBERNADOR:

¡Dios! ¿Por qué me mandaste a gobernar nacos resentidos? (Argüelles 1998, p. 65).

Escena 4. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad), zoofobia.* Mientras espera la constatación del Rey de España sobre su título de propiedad, Teresa se propone armar una revuelta. Si no se oficializa su jerarquía diplomáticamente, recurrirá a la violencia física para imponerse, cual hembra fuerte de algún grupo de primates antropoides. La referencia al ancestro animal surge en su expresión zoofóbica: “¿Qué pasa? ¿Tengo changos en la cara? ¿O me chorrean las orejas?” (Argüelles 1998, p. 66). Sus amigos informan a Teresa la respuesta del Rey: le ha concedido al menos la posesión de los terrenos del tianguis, aunque su antepasado poseía casi todo Coyoacán. Teresa hace un esfuerzo por serenarse, y decide engañar al gobernador con el argumento de que le concedieron todo el pueblo. La cacica encuentra más insultos zoofóbicos para el gobernante al que llama: buitres, chinicuil, bicho. Éste se enfurece al creerse traicionado por el Rey.

Escena 5. *Presencia de elementos de antropomorfismo (neotenia, criterio espiritual humano: cooperación; intencionalidad negativa: venganza).* En esta escena aparecen varias referencias culteranas. El barco en el que llegó el mensaje del Rey se llama “El Trujamán”, personaje cervantino. A la niña se le equipara con Andrómaca, heroína trágica del teatro griego. Medardo compara la situación de la niña, quien recibe información de los muertos, con el personaje shakespearano de Hamlet, quien oye hablar a su padre muerto. En medio de esta profusión de intertextualidad, se escenifica el vínculo amoroso que surge entre Medardo y la niña, cuya consumación se prevé a futuro, evitando una

nueva presunción de pedofilia. El narrador interviene nuevamente para sintetizar la acción dramática: el gobernador busca vengarse de Teresa, en complicidad con su abogado.

Escena 6. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad), zoofobia.* El abogado Fandelfo le propone al gobernador que compre las tierras de la cacica, amenazando a quienes deseen ayudarla. El abogado afirma que a Teresa le apodan “la coyota pelona”, y que no podrá evitar venderle su propiedad. El gobernador acepta el plan, y le pide al abogado que se deshaga de sus hijos (los fetos) en el canal del desagüe.

Escena 7. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: cooperación); zoomorfismo (categoría pragmática del hombre: agresividad, territorialidad).* Teresa sigue al abogado y lo conmina a no deshacerse de los fetos puesto que son una prueba en contra del gobernador. El abogado le confirma que los fetos no alcanzaron a nacer puesto que heredaron la sífilis del gobernador, causa también de su locura. Teresa anima al abogado a cambiar de bando, para defender la propiedad del tianguis y documentar los terrenos a nombre de los coyotes secretos. Él también obtendrá un terreno si los ayuda, y podrá liberarse de la amenaza continua del gobernador, quien puede revelar que el abogado es judaizante. Al estimular la territorialidad del individuo, Teresa obtiene el acuerdo del abogado para defenderla.

Escena 8. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: impulso sexual); antropomorfismo (neotenia).* En esta escena se hace burla de una situación anatómica bochornosa cuando Teresa revela al abogado que el gobernador es “chiclán”.

FANDELFO:

¿Qué es chiclán?

TERESA:

El que tiene un solo *huevo*. A lo mejor por eso no le cuajan los hijos; como sólo manda la mitad...

FANDELFO:

No le cuajan porque la mitad que manda ya va enferma [...] lo de chiclán pudo ser causado por lo mismo, esa clase de herencia de la sangre. (Argüelles 1998, p. 78).

Escena 9. *Presencia de elementos de antropomorfismo (neotenia, criterio espiritual humano: cooperación; intencionalidad negativa: venganza).* El gobernador sigue representando una amenaza para los coyotes secretos, por lo que se reúnen a deliberar. En la reunión, Eusebio Vela se queja de la corrupción del poder virreinal. Su reclamo independentista se une al de Medardo.

MEDARDO:

¡Lo que deberíamos de hacer es buscar ya separarnos de España! ¡Estoy seguro que podríamos formar un México menos podrido que el que nos tocó! (Argüelles 1998, p. 79).

En un parlamento, devenido monólogo por su extensión de 29 líneas, Eusebio Vela expone los principales casos de abuso del poder colonial en México y asevera que él denuncia las injusticias por medio de su dramaturgia. Concluye enfatizando la conveniencia de matar al gobernador.

Escena 10. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad, territorialidad), zoofobia; antropomorfismo (neotenia, intencionalidad negativa: mentira, venganza).* El tabú ancestral de “matar al padre” (como lo describe Freud, 2000, pp. 166-167) se hace presente en la discusión del clan. Los machos subordinados y despojados de privilegios planean deshacerse de su autoridad paterna, el gobernador, sin importar su investidura como representante del Rey por la gracia divina. Su impulso agresivo asesino los animaliza y representan una jauría. Al planear el asesinato surgen todo tipo de posibilidades, algunas descabelladas, para quitarle la vida.

TERESA:

Ebenezer podría subirse a lo alto de la cama y como no tiene techo, caerle desde arriba, mero encima de la panza.

VELA:

¡Dios! ¡Lo reventaría como a un sapo!

TERESA:

Eso si le cayera en todo el cuerpo. (*Al hijo:*) Pero tienes que calcular bien, Ebe: caerle exactamente en el mero centro del ombligo. Y así, torzón meco. O sea: muerte inmediata. (Argüelles 1998, p. 84).

Aunque Ebenezer se arroja contra él, el gobernador no muere. Despierta quejándose de un malestar estomacal... que produce una estrepitosa flatulencia. Esto da motivo para elaborar comparaciones zoofóbicas a Nicandro: “Está como caca de perico: ni huele ni *jiede*”, “es más fácil matar a un cocodrilo a pellizcos”, dice. La niña los reconviene al decirles que no ha llegado aún la hora del gobernador. Pero los coyotes secretos siguen pensando en más fórmulas estrafalarias para quitarle la vida al gobernante, y demuestran hartos sadismo y violencia verbal al describir las formas como podrían asesinarlo.

VELA:

¿Crees que las lozas lo matarán en seguida?

CÁSTULO:

Pues aventándoselas al mismo tiempo y con hartas ganas...

EBENEZER:

Y aunque quede como rata apachurrada, lo rematamos después.

[...] COTUFA:

¡Yo le pondría un embudo en la boca y le metería agua de caño hasta que se pudriera!

¡Ese sí que es un veneno mortal!

EBENEZER:

Con amarrarlo a dos caballos y hacer que cada uno jale en distinta dirección.

(Argüelles 1998, pp. 86-87).

Escena 11. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: pensamiento mágico-religioso), zoomorfismo: zoofobia.* Eusebio Vela repara en el sadismo con el que está hablando el grupo, mientras las luces de las antorchas suben de intensidad. El escritor culpa a una entidad externa, llena de odio, que los está influyendo para conspirar así. “¡Nosotros no somos estos chacales en los que nos convertimos de pronto!”, exclama. Termina

aceptando que pasan cosas fuera de lo normal. Sin embargo, tras comprobar que el gobernador sigue vivo, los coyotes secretos planean otra vez matarlo.

Escena 12. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: cooperación, pensamiento mágico-religioso).* Teresa decide habilitar el lugar como capilla ardiente, en previsión de la muerte del gobernador, poniendo flores y veladoras. Se trata de una alusión a *Los cuervos están de luto*, intriga en que la protagonista también preparaba un velorio por anticipado.

Escena 13. *Presencia de elementos de zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: agresividad); antropomorfismo (neotenia).* Nuevamente, los coyotes secretos dejan caer encima del gobernador pesadas baldosas. Para su asombro, el hombre se resiste a morir, y la niña explica que está hecho “de mucho poder del que no se quiere soltar”. Los golpes lo conducen a una toma final de conciencia: el gobernante confiesa que es una triste caricatura del poder.

Escena 14. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: pensamiento mágico-religioso), zoomorfismo (zoofobia).* La niña anuncia la llegada de la entidad fantasmal que viene por el gobernador, quien de pronto gesticula y muere. Se trata del espíritu del patriarca Ixtolinque, quien le ha quitado la vida al tirano. Pero externamente, la muerte parece causada por un infarto, así los coyotes secretos quedan exentos de culpabilidad. Luego, recogen el cuerpo para sacarlo del túnel, y desgranar sus últimas comparaciones zoofóbicas.

NICANDRO:

[...] ¿Para qué tanto pedo con su rango si muerto huele a chango?

CHON:

Porque se murió de rabia como los tlacuaches, y se le desparramó la bilis.

NICANDRO:

No me importa saber de qué murió, lo que quiero es que lo entierren.

CHON:

Es que entre todos lo matamos... (*Sonríe.*) y él solito se murió. (Argüelles 1998, p. 91).

Teresa asume que el soportar al gobernador, misteriosamente la condujo a ser la legítima propietaria del mercado. Ha estado viviendo un enigma, una realidad distinta, por lo que se arma de valor y pregunta a la niña cuándo morirá ella. La niña, ya estereotipada en su rol de *psicopompos*, le informa que morirá puntualmente en un mes, por lo cual, Teresa comienza a prepararse.

Escena 15. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: cooperación); zoomorfismo (criterio pragmático del hombre: pulsión de huida)* Ebenezer y La Cotufa hablan de la obra de Eusebio Vela, *Apostolado en las Indias*, a cuyo montaje ha regresado la famosa actriz Ana María de Castro. La Cotufa está en riesgo de perder su papel, así que decide abandonar de una vez la producción. Sugiere a Ebenezer que se vaya con ella, pero él ha descubierto al fin su vocación de actor y no desea abandonarla. La Cotufa asume que sólo recibe indiferencia de su amigo, macho débil, fijado a la hembra fuerte que es su madre y, probablemente, homosexual. Así, se retira vencida, dispuesta a interpretar por el resto de su carrera al diablo de la pastorela de Coyoacán. Mientras, Ebenezer, ahora Tonatiuh, se regocija hablando de su profesión de actor.

Escena 16. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: pensamiento mágico-religioso), zoofilia.* La escena final es nuevamente un guiño a *Los cuervos están de luto*: un ataúd de madera aguarda la muerte de Teresa, como el ataúd que colocó Piedad en la habitación de don Lacho para convocar a la muerte. Ese día, según la predicción de la niña, fallecerá la cacica, por lo cual ésta viste de blanco. La anciana expresa sus últimos deseos:

TERESA:

[...] Quiero que este túnel donde pasé toda mi vida y que fue como el símbolo de mi desamparo y de mi pobreza, sea para siempre mi tumba. [...] En cuanto a mi repartición del mercado, todas y cada una de las partes están consignadas por el abogado Fandelfo [...] Queda claro que confío en él, pero de no cumplir, todos los locatarios, todos los coyotes secretos de Coyoacán podrán llevarlo a juicio y exigirle cuentas.

(Argüelles 1998, pp. 96-97).

Finalmente, Teresa muere en brazos de su hijo. Su muerte termina con el poder de videncia de la niña, quien ha olvidado sus profecías. Los coyotes secretos cubren de flores a la cacica y aseguran que ya está con su antecesor, por lo que inician el ritual fúnebre. Mientras La Cotufa canta *Gloria*, de Vivaldi, los demás prenden veladoras. El ritual fúnebre y la creencia en una vida ultraterrena son rasgos antropomorfos que enaltecen al grupo de coyotes secretos y los elevan por encima de su animalidad.

Escena 17. *Presencia de elementos de antropomorfismo (criterio espiritual humano: cooperación, pensamiento mágico-religioso; neotenia)* La acción dramática termina con el narrador explicando la presencia fantasmal de un ancestro prehispánico quien vino a hacer justicia al pueblo coyoacanense. La conclusión es que en México, a veces, suceden cosas así: “de un modo mágico”.

Recuento de elementos zoomorfos y antropomorfos.

En el anexo final se presenta una tabla en la cual se contabilizan, escena por escena, los elementos encontrados. En total, se observaron más modalidades de antropomorfismo que de zoomorfismo en *Los coyotes secretos de Coyoacán*. Éstas son:

a) Sistema significativo del zoomorfismo:

Criterio científico-pragmático del hombre. Se escenifican las modalidades de: agresividad (16), impulso sexual (5), pulsión de huida (2). **Zoofobia.** En 12 conjuntos de diálogos se ilustra la zoofobia con el uso de calificativos zoomorfos aplicados a personajes antropomorfos como forma de degradación: rata, urraca, lombriz, bicho, sapo, chacal, lobo. En total, suman 35 las manifestaciones contabilizadas de zoomorfismo.

b) Sistema significativo del antropomorfismo:

Criterio espiritual-emocional del hombre. Se escenifican las modalidades de: cooperación grupal (12), pensamiento mágico-religioso (15), neotenia (19). **Zoofilia.** Hay 11 conjuntos de diálogos que expresan zoofilia al referir al coyote como símbolo positivo del hombre. En total son 57 las manifestaciones contabilizadas de antropomorfismo positivo. **Intencionalidad.** Se muestra la

intencionalidad negativa del antropomorfismo, en sus modalidades de: odio (1), mentira (2) y venganza (5). En total, suman 8 manifestaciones de antropomorfismo de signo negativo.

Conclusiones parciales del análisis de esta obra

Aplicación del modelo actancial

En el enunciado mínimo de la acción dramática, aparecen tres fuerzas dramáticas asociadas al antropomorfismo. Primero está la intencionalidad de signo negativo en su modalidad de odio (D1), que lleva a una mujer (S) a ejecutar una venganza (O). Luego aparece nuevamente el antropomorfismo pero en su modalidad de criterio espiritual emocional humano (cooperación grupal) en el destinatario colectivo de la acción (D1), el grupo de los coyotes secretos de Coyoacán, que se beneficia de la acción del sujeto. Esa misma colectividad configura la ayuda de la acción principal (A) en que también se evidencia la solidaridad grupal. Se advierte que el objeto dramático (O), se relaciona también con la modalidad zoomorfa de la agresividad. No hay fuerza opositora (Op) a la pareja sujeto-objeto, por lo cual la acción, el secuestro del gobernador, se consuma.

En resumen, el enunciado mínimo acusa el predominio de las fuerzas dramáticas antropomorfas, en relativo equilibrio por la aparición de dos actantes (D2, A) que representan la intencionalidad positiva, y otros dos que representan la negativa (D1, O). Se trata del odio y la venganza como instrumentos para la construir la solidaridad grupal, paradoja ubicada en el cuadrante del antropomorfismo.

Análisis de las manifestaciones de superficie

Se observó un total de 46 elementos antropomorfos, entre los que destacan la cooperación grupal, el pensamiento mágico-religioso y la neotenia, contra 23 elementos zoomorfos que muestran el criterio pragmático del hombre, principalmente la pulsión de territorialidad y agresividad. La zoofobia y la zoofilia aparecen casi por igual en 11 y 12 conjuntos de diálogo, por lo que concluyo que se otorga igual importancia a los nombres de animales usados para degradar y

exaltar al ser humano; y se logra una continua evocación de especies animales a lo largo de la acción.

Puedo observar que predominan los comportamientos antropomorfos en una trama que escenifica la primacía de la solidaridad de grupo, identificada zoofílicamente por medio del coyote. Eso no excluye la representación del zoomorfismo: la representación de conductas pulsionales ayuda a desarrollar la intriga y a caracterizar la singularidad de los personajes. Sin embargo, la descripción de una atmósfera rica en referencias simbólicas, asociada al pensamiento mágico prehispánico, permite construir la identidad animal como un signo positivo, restando importancia a los elementos de agresividad y sexualidad implícita, y exaltando la solidaridad grupal y el pensamiento mágico.

Los personajes antropomorfos erigen su vínculo con la especie animal por medio de referencias a la antropología cultural. La habilidad de ver muertos, procede del concepto antiguo de *psicopompos* o guía de las ánimas al inframundo. La caracterización de Teresa con plumas pegadas a su cuerpo refiere al dios coyote emplumado Cóyotl Inahual, hipóstasis de dos animales mágicos (coyote-ave) y patrono de los plumajeros. El hábitat subterráneo del coyote alude a Tezcatlipoca, dios náhuatl de las tinieblas. Teresa y el grupo de jóvenes indígenas, evocan a los coyotes por su instinto gregario y su forma de actuar protegidos por la oscuridad de la noche o los túneles. Así, los personajes enfatizan sus cualidades humanas y dan un sentido sagrado a su comportamiento pulsional.

En relación a la teoría del tono, pienso que *Los coyotes secretos de Coyoacán*, con su fuerte carga de información histórica, y sus alusiones antropológicas y teatrales, estimula en primer término la actividad de la corteza cerebral. Es necesario pensar en el mensaje que quiere dar el autor teatral a través del narrador, y descifrar las referencias culteranas e históricas antes de lograr involucrarse en la intriga. Posteriormente, aparecen estímulos reptílicos como la violencia contra el gobernador, y también estímulos límbicos como la solidaridad de grupo. Sin embargo, se trata de una obra que requiere descifrarse primero a nivel intelectual, antes de procesar otros estímulos cerebrales.

Finalmente, aunque el título parece a primera vista zoofóbico, llego a la conclusión de que más bien posee un sentido zoofílico. *Los coyotes secretos de Coyoacán* es la metáfora zoomorfa de un grupo de individuos solidarios que se ocultan de la mirada pública, cuya evocación al aliado animal los llena de orgullo y los remonta a sus raíces prehispánicas. Tendría que entenderse como un halago para los personajes, por lo cual el título deviene zoofilia.

Conclusiones

Después de haber elaborado conclusiones parciales de cada texto dramático analizado, retomaré tres directrices para el análisis final.

a) *La construcción del signo animal y de la identidad animal en los textos dramáticos argüellanos.* La investigación precedente establece que las metáforas zoomorfas constituyen el eje dramático en las obras de Hugo Argüelles. Yo he constatado que, en efecto, se trata de una estrategia que el autor establece en el título y constata por medio del texto dramático. La metáfora zoomorfa inicial predetermina una orientación positiva (expresada como zoofilia) o negativa (expresada como zoofobia) para el signo animal, que se desarrollará en la intriga. Los cuervos y los gallos se presentan como signos animales negativos, zoofóbicos, y designan a individuos reprobables, mientras que los coyotes se evocan como signo animal positivo, zoofílico y designan a individuos heroicos. Por lo tanto, el autor proporciona a los personajes antropomorfos equiparados a cuervos y gallos, más rasgos zoomorfos (expresión de las pulsiones), mientras que los personajes antropomorfos asociados a coyotes presentan mayor número de especificidades humanas (cooperación, pensamiento simbólico).

Al conjunto de elementos zoomorfos se agrega también los rasgos de la intencionalidad negativa (antropomorfos), que determinan lo inhumano de los personajes. En síntesis, la conjunción de zoomorfismo y antropomorfismo de signo negativo, otorga profundidad a la representación de la animalidad humana. Esta identidad *humanimal* se escenifica partiendo de rasgos semánticos provenientes de todos los contextos del zoomorfismo, desde el conocimiento científico hasta el tradicional y popular de un determinado signo animal. El autor refuerza por todos los medios posibles la representación de la animalidad humana, en el sentido zoofílico o zoofóbico que perfiló en el título.

La presencia de un inventario amplio de elementos de zoomorfismo y antropomorfismo como sustento de la identidad animal en la obra dramática

argüelleana, evidencia una estrategia dramática robusta para inducir el sentido final que el dramaturgo da a su obra. No excluyo los elementos sorprendidos ni la posibilidad de efectuar una interpretación distinta de los signos animales propuestos, pero advierto la intención de Argüelles al sesgar la generación final del sentido en una dirección prevista de antemano.

Los personajes cuervos y gallos se construyen, en su mayoría, con base en un criterio científico-pragmático del hombre y sus parlamentos manifiestan reiteradamente zoofobia. También representan la modalidad antropomorfa de lo inhumano, basada en la intencionalidad negativa del hombre y su posibilidad de generar el odio, la venganza, la mentira. Por su parte, los personajes coyotes representan un contrapunto al zoomorfismo, por medio de la escenificación del antropomorfo criterio espiritual-emocional del hombre y la zoofilia de sus diálogos. También representan la neotenia, cualidad esencial para la supervivencia humana, basada en el juego y el humor. La obra escenifica aspectos antropomorfos más que zoomorfismo. La visión positiva de las especies animales y su uso metafórico para representar cualidades humanas es más bien limitado en la obra argüellana.

b) La descripción del fenómeno de recepción en relación con la fisiología cerebral del espectador, de acuerdo con la teoría del tono de Sabido. En relación a la teoría del tono, los tres textos dramáticos de Hugo Argüelles estudiados representan principalmente el choque entre patrones de comportamiento reptílicos y límbicos, cuya oposición detona el conflicto teatral.

En *Los cuervos están de luto* se observa la preponderancia de los patrones de comportamiento reptílicos (territorialidad y hambre) en medio de un contexto familiar y ritual, que estimula el cerebro mamífero (al evocar los lazos afectivos y sagrados). Las manifestaciones pulsionales zoomorfas se confrontan con conductas de afecto y solidaridad grupal, provocando la compasión. Pero el humor negro y la zoofobia estimulan, por su parte, reacciones reptílicas, y ayudan a construir el sentido final de esta obra, como crítica mordaz de la ambición y la hipocresía humana.

En *Los gallos salvajes*, la representación de patrones de comportamiento reptílicos (impulso sexual y agresividad) son escenificados nuevamente en un contexto familiar que estimula el cerebro mamífero (al evocar los lazos afectivos). Sin embargo, la carga de zoomorfismo es mayor y provoca el rechazo a un mundo sórdido y caótico. El sentido final se construye como la crítica a la relación padre-hijo, pervertida por los impulsos instintivos sin control. Es la crítica a la degradación humana causada por el ejercicio irrestricto del poder y las pasiones mundanas.

En *Los coyotes secretos de Coyoacán*, la preponderancia del criterio espiritual-emocional del hombre y la alusión a concepciones antropológicas (pensamiento mágico-religioso antiguo), requiere la intervención de la corteza cerebral humana para asignar sentido a la profusión de información con que se intenta construir este signo animal positivo. Aunque también se escenifican algunos patrones de comportamiento reptílicos (pulsionales) como la territorialidad y la agresión, el artificio del teatro dentro del teatro y las referencias históricas y literarias así como la complicada intriga, requiere de la racionalización del lector-espectador, por lo que disminuyen las emociones (estructura límbica) y las reacciones impredecibles (cerebro reptil). Finalmente, se comprende la obra como la exaltación a un grupo humano, por lo que la metáfora zoomorfa deja de ser zoofóbica y se erige zoofilia, lo que matiza el conflicto y resta interés al desenlace.

c) *“Cómo empezó y hasta dónde llegó” la dramaturgia del escritor en relación al zoomorfismo, según el planteamiento de Ibáñez.* El animalario de Argüelles dio inicio con títulos zoofóbicos, y terminó en un título zoofílico. El autor exploró en un principio los signos animales como representación de las conductas negativas del hombre, apegándose a la teoría del barniz y siguiendo la tradición de crítica social que efectuaron otros exponentes de las corrientes teatrales naturalista y realista, al evocar animales para representar al hombre. La dramaturgia argüelleana alcanzó el apogeo con una obra que muestra precisamente la actitud zoofóbica y mordaz de sus inicios. Pero, al final de su trayectoria, el escritor cambió su estrategia para concebir al animal como signo

positivo de lo humano, oscureciendo la asignación de sentido final y perdiendo fuerza al desarrollar el conflicto dramático.

Argüelles transitó del zoomorfismo hacia el antropomorfismo, de la representación del animal humanizado al humano que trasciende su naturaleza animal. Quiso rehacer el imaginario del mexicano en relación con los animales y dio vida a dieciocho textos dramáticos en los que el signo animal y la identidad animal son los ejes de la representación escénica, articulados en un sistema significativo que evoca la realidad social de México.

Los tres textos seleccionados como el inicio, el apogeo y el final de su trayectoria demuestran la búsqueda incansable de signos animales anclados en el preconocimiento del espectador, con la finalidad de dotarlos con nuevos significados asociados a la representación escénica de la acción humana. La estrategia dio mayores resultados cuando seleccionó elementos zoomorfos y zoofóbicos para fundamentar su construcción dramática, que cuando adaptó elementos antropomorfos y zoofílicos. Hugo Argüelles exploró la riqueza simbólica del mundo animal, siendo su mayor éxito el representar lo animal como signo negativo del hombre.

Bibliografía

- ACEVES, Manuel** (2000), *Alquimia y mito del mexicano*, México, Grijalbo.
- ALCARAZ, José Antonio** (1986), "Introducción", en *Los gallos salvajes. Los amores criminales de las vampiras Morales*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- ALDÁN, Edilberto y Ramón Saburit** (1994), "Camaleón (d) escrito a seis voces. Hugo Argüelles y sus directores" en *Hugo Argüelles: Estilo y dramaturgia*, Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, INBA, pp. 425-442.
- ALONSO MARTÍN, Rosario** (2003), *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*, Colección Escenología, México, CONACULTA.
- ARISTÓFANES** (1989), *Las once comedias*, México, Porrúa.
(Traducción e introducción de Ángel María Garibay).
- ARISTÓTELES** (2000) *El arte poética*, México, UNAM.
- (2000) *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, Madrid, Gredos.
- (1994) *Reproducción de los animales*, Madrid, Gredos.
- (1992) *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos.
- (1986) *El arte poética*, México, Espasa Calpe Mexicana.
- ARGÜELLES, Hugo** (1998) *Los coyotes secretos de Coyoacán*, México, Daga Editores.
- (1997) *Teatro Vario*, Volumen III, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1994 a) *Obras*, Volumen I, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, DDF, Secretaría General de Desarrollo Social.
- (1994 b) *Obras*, Volumen V, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, DDF, Secretaría General de Desarrollo Social.
- (1986) *Los gallos salvajes. Los amores criminales de las vampiras Morales*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- ARSUAGA, Juan Luis, Ignacio Martínez** (1998), *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

- AVITIA, Antonio** (1996), *Teatro para principiantes*, México, Árbol.
- BARRERA, Reyna** (1994) "Los fantasmas y los símbolos en la obra de Hugo Argüelles", en Edgar Ceballos (editor), *Estilo y dramaturgia*, México, Grupo Editorial Gaceta, pp. 71-87.
- BERISTÁIN, Helena** (2004), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- BENTLEY, Eric** (1998), *La vida del drama*, México, Paidós.
- BERNAL, Ignacio** (1991), *El mundo olmeca*, México, Porrúa.
- BENVENISTE, Emile** (1980), *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
(Primera edición: 1966).
- BOAZ, Noel T., Alan Almquist** (1997), *Biological Anthropology. A synthetic approach to human evolution*, New Jersey, Prentice Hall.
- BOBES NAVES, María del Carmen** (1997a) *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
----- (comp.) (1997b) *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libros.
- BROWN, Joseph Epes** (1994) *Animales del alma. Animales sagrados de los Ogala-Sioux*, Barcelona, Hesperus.
- CABRERA, Ángel** y otros (1972) *Historia Natural, vida de los animales, de las plantas y de la tierra. Tomo I, Zoología (vertebrados)*. Barcelona, Gallach.
- CASTANEDA, Carlos** (1999), *Viaje a Ixtlán*, México, FCE.
(Primera edición: 1972).
----- (1992), *Las enseñanzas de don Juan*, México, FCE.
(Primera edición: 1968).
- CEBALLOS, Edgar** (editor), (2001), *Hugo Argüelles: Estilo y dramaturgia III*, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, INBA.
----- (1998), *Principios de Construcción Dramática*, México, Escenología.
----- (1997), *Hugo Argüelles: Estilo y dramaturgia II*, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, INBA.
----- (1994), *Hugo Argüelles: Estilo y dramaturgia*, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, INBA.
- CHÉJOV, Antón** (2000), *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, Madrid, Cátedra.

- CHUAQUI, Carmen** (2001), *Ensayos sobre el teatro griego*, México, UNAM.
- DARWIN, Charles** (1988a), *El origen de las especies*, Madrid, Espasa Calpe.
(Primera edición: 1859).
- (1988b), *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, México, Alianza Editorial Mexicana. (Primera edición: 1872).
- DE ITA, Fernando** (1991), *Teatro Mexicano Contemporáneo*. Antología, Madrid, Fondo de Cultura Económica Sucursal España.
- DE TORO, Fernando** (1992), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- DE MARINIS, Marco** (2002), *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Studi Bompiani.
- DE WAAL, Frans** (2007), *El mono que llevamos dentro*, Barcelona, Tusquets.
- DURKHEIM, Emile** (2000), *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, Colofón. (Primera edición: 1912).
- Eco, Umberto** (1993), *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen. (Primera edición: 1979).
- ESOP** (1998), *Las fábulas de Esopo*, México, Época.
- EURÍPIDES** (1978), *Tragedias*, México, Concepto.
- (1989) *Las diecinueve tragedias*, México, Porrúa.
- ESSLIN, Martin** (1994) *An Anatomy of Drama*, Nueva York, Hill and Wang.
- ESPINOSA, Manuel S.** (1997) "Teatro de Hugo Argüelles" en *Hugo Argüelles: Estilo y dramaturgia II*, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, INBA, pp. 85-225.
- FONTANA, David** (1994), *The Secret Language of Symbols*, San Francisco, Chronicle Books.
- FRAZER, James** (1982), *La rama dorada, magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica. (Primera edición: 1890).
- FREUD, Sigmund** (2000), *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza Editorial.
(Primera edición: 1912).
- FRANKL, Viktor E.** (2003), *Psicoterapia y humanismo. ¿Tiene un sentido la vida?*, México, FCE. (Primera edición: 1978).

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis** (2003) *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Luz** (2001) "Historia de un dramaturgo", en Edgar Ceballos (editor), *Estilo y dramaturgia III*, México, Grupo Editorial Gaceta, pp.13-79.
- GARIBAY, Ángel María** (1989a), *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa. (Primera edición: 1964).
- (1989b) "Introducción" en *Aristófanes. Las once comedias*, México, Porrúa. (Primera edición: 1967).
- (1989c) "Introducción" en *Eurípides. Las diecinueve tragedias*, México, Porrúa.
- GREIMAS, Algirdas Julien** (1989), *Del sentido II*, Madrid, Gredos. (Primera edición: 1979).
- GRILLO TORRES, María Paz** (1999), *Guía selecta de obras dramáticas*, Madrid, Fundamentos.
- HARRIS, Marvin** (2000) *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Madrid, Alianza Editorial. (Primera edición: 1974).
- HARMONY, Olga** (1994), "Lo lúdico y lo ritual en el teatro de Hugo Argüelles" en *Hugo Argüelles: Estilo y dramaturgia*, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, INBA, pp. 53-70.
- HARO VILLA, Emmanuel** (1999), "Homenaje nacional a Hugo Argüelles" en *Novedades*, sección Espectáculos, p.6, 29 de octubre.
- HARTNOLL, Phyllis** (1998), *The Theatre. A concise history*, Gran Bretaña, Thames & Hudson.
- IBSEN, Henrik** (2005) *Casa de muñecas. El pato salvaje*, Madrid: Cátedra.
- JODOROWSKY, Alejandro** (2004), *Psicomagia*, México, Grijalbo.
- (2001) *La danza de la realidad*, Madrid, Siruela.
- JUÁREZ ALBARRÁN, Raquel** (1994), *La relación edípica en dos obras de Hugo Argüelles*, México, UNAM. (Inédita).

- LEONARD, Irving** (1934), "A shipment of Comedias to the Indies" en *Hispanic Review*, Vol. II, Número 1, enero. (Reproducido en *Teatro Completo de Rodolfo Usigli*, México, FCE, 1996, pp.101-108.
- LEVI-STRAUSS Claude** (1997), *El totemismo en la actualidad*, México, FCE.
(Primera edición: 1962).
- LORENZ, Konrad** (1986), *Sobre la agresión, el pretendido mal*, México, Siglo XXI.
(Primera edición: 1966).
- LUPPO, Alessandro** (1999), "Transformación y alter ego. Nahualismo y tonalismo", en *Arqueología Mexicana*, Vol. VI, Número 35, enero-febrero, pp.16-23.
- MAINARDI, Danilo** (1992), *Dizionario di Etologia*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- MASIÁ CLAVEL, Juan** (1997), *El animal vulnerable. Invitación a la filosofía de lo humano*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas.
- MARTINELLI, Darío** (2007), *Zoosemiotics, proposal for a handboock (Acta Semiotica Fennica XXVI)*, Helsinki, The International Semiotics Institute.
- MARCHESINI, Roberto y Sabrina Tonutti** (2002), *Animales mágicos. Símbolos, tradiciones e interpretaciones*, Barcelona, De Vecchi.
- MEDINA VICARIO, Miguel** (2000), *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos.
- MEYER ARCE, Juan** (1997) *La travesía mágica de Hugo Argüelles*, México, Grupo Editorial Gaceta.
- MORRIS, Desmond** (2004a), *El mono desnudo*, Barcelona, Plaza y Janés.
(Primera edición: 1967).
- (2004b), *El zoo humano*, Barcelona, Plaza y Janés.
(Primera edición: 1970).
- (2004c), *La mujer desnuda*, Barcelona, Planeta.
- (2006), *La naturaleza de la felicidad*, Barcelona, Planeta.
- O'NEILL, Eugene** (1960), *Nueve dramas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ONDARZA, Raúl N.** (2002), *Biología moderna*, México, Trillas.
- OLIVIER, Guilhem** (1999), "Los animales en el mundo prehispánico", en *Arqueología Mexicana*, Vol. VI, Número 35, enero-febrero, pp.4-13.

- PAUL, Carlos** (2003), "Estamos en manos de un poder que soslaya la cultura. Entrevista a Hugo Argüelles", en *La Jornada*, p. 48, 7 de febrero.
- PARÍS, Carlos** (2000), *El animal cultural*, Barcelona, Crítica.
- PAVIS, Patrice** (1990), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Comunicación.
(Traducción de Fernando de Toro. Primera edición: 1980).
- (2000), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- (2002), "Tesis para el análisis del texto dramático", en *Revista Gestos*, Número 33, Abril, Université de París, pp.9-34.
- PFISTER, Manfred** (1993), *The theory and analysis of drama*,
Cambridge University Press.
- PLATÓN** (1979), *Diálogos Socráticos*, México, Cumbre.
- PLAUTO** (1998), *Comedias*, México, Porrúa. (Primera edición, 1974;
estudio preliminar de Francisco Montes de Oca).
- QUEMAIN, Miguel Ángel** (1994) "Propuestas y vigencia del teatro de Hugo Argüelles", en Edgar Ceballos (editor), *Estilo y dramaturgia*, México, Grupo Editorial Gaceta, pp. 89-114.
- REICH, Wilhem** (2000), *La función del orgasmo*, Barcelona, Paidós.
(Primera edición, 1955).
- (1997), *Análisis del carácter*, Barcelona, Paidós Studio.
(Primera edición, 1949).
- REYES, Luis Eduardo** (1994), "El camaleón dramático" en *Hugo Argüelles: Estilo y dramaturgia*, Colección Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, INBA, pp. 405-424.
- ROMÁN CALVO, Norma** (2007a), *El modelo actancial y su aplicación*, México, UNAM, Editorial Pax.
- (2007b), *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- (2001), *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, México, UNAM, Árbol Editorial.

- (1994), “La identidad del mexicano en el teatro de Hugo Argüelles” en Edgar Ceballos (editor), *Estilo y dramaturgia*, México, Grupo Editorial Gaceta, pp. 337-404.
- Rossi Ino, Edgard O’Higgins** (1981), *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*, Barcelona, Anagrama.
- RUDGLEY, Richard** (2000), *Los pasos lejanos. Una nueva interpretación de la prehistoria*, Barcelona, Grijalva.
- SABIDO, Miguel** (2002), *El tono. Andanzas teóricas, aventuras prácticas, el entretenimiento con beneficio social*, México, Difusión Cultural, UNAM.
- SANDOVAL FIGUEROA, Filadelfo** (2004) *La idiosincrasia del mexicano en “Los cuervos están de luto”, de Hugo Argüelles*, México, UNAM. (Inédita).
- SEBEOCK, Thomas A.** (1990), *Essays in zoosemiotics*, Toronto, Toronto Semiotic Circle.
- SELIGSON, Esther** (1994), “El animalario divino. Aproximación a la dramaturgia de Hugo Argüelles”, en Edgar Ceballos (editor), *Estilo y dramaturgia*, México, Grupo Editorial Gaceta, pp. 553-558.
- (1997), “Tetralogía sobre la obra de Hugo Argüelles”, en Edgar Ceballos (editor), *Estilo y dramaturgia II*, México, Grupo Editorial Gaceta, pp. 243-263.
- SÓFOCLES** (1992), *Siete tragedias*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- STRINDBERG, August** (2000), *Teatro de cámara*, Madrid, Alianza.
- TOPOROV VLADIMIR, VIACHESLAV V. IVANOV, ELEAZAR M. MELETINSKI, ET AL** (2002), *Árbol del Mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, La Habana, Casa de las Américas, UNEAC.
- UBERSFELD, Anne** (1998), *Semiótica Teatral*, Murcia, Cátedra.
(Primera edición: 1978).
- USIGLI, Rodolfo** (1940), *Itinerario del autor dramático*, México, FCE.
- (1996), *Teatro Completo IV*, México, FCE.
- VASSALLO, Ángel** (1979) “Estudio preliminar”, en *Platón. Diálogos Socráticos*, México, Cumbre.

VICENTE, Isabel (2000) "Introducción" en *La gaviota. El tío Vania*.

Las tres hermanas. El jardín de los cerezos, Madrid, Cátedra.

VILLEGAS, Juan (1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*,
Ottawa, Girol Books.

FUENTES VIVAS:

IBÁÑEZ, JOSÉ LUIS (2003), Seminario de posgrado Martirio, drama y teatralización
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

PEREA TEJEDA, ALBERTO (2006) Entrevista realizada el 26 de mayo Facultad de
Medicina Veterinaria, UNAM.

CONSULTAS EN LÍNEA:

Tocagni, Héctor *Etología.com*, (consulta: 4 de mayo de 2007).
<http://www.etologia.htocagni.com/aprendizaje.html>

Diccionario Filosófico en línea, (consulta: 11 de enero de 2007).
<http://www.filosofia.org/filomat/df361.htm>

Infojardín, (consulta: 25 de enero de 2008).
http://articulos.infojardin.com/PLAGAS_Y_ENF/PLAGAS/Gorgojo.htm

Cervantes en línea, (consulta: 12 de junio de 2006).
http://cvc.cervantes.es/obref/perro_hortelano/

Theatre Database, (consulta: 27 de mayo de 2007).
http://www.theatredatabase.com/19th_century/henry_becque_002.html

Anexo

Tablas de elementos zoomorfos y antropomorfos

Los cuervos están de luto.

Los gallos salvajes.

Los coyotes secretos de Coyoacán.

Los coyotes secretos de Coyoacán

Recuento de elementos de clasificación

	ZOOMORFISMO				ANTROPOMORFISMO -			ANTROPOMORFISMO +				
	AGRESIV	SEXUALID	HAMBRE	HUIDA	ZOOFobia	ODIO	MENTIRA	VENGANZA	COOPERA	MAGIA	NEOTENIA	ZOOFILIA
Titulo					X		X					
Inicio											X	
Escena 1	X									X		
Escena 2	X										X	
Escena 3											X	X
Escena 4		X									X	X
Escena 5	X				X							
Escena 6	X					X		X		X		
Escena 7										X		X
Escena 8	X											
Escena 9					X							
Escena 10					X						X	
Escena 11										X		X
Escena 12											X	
Escena 13									X			
Escena 14		X									X	X
Escena 15		X							X		X	X
Escena 16										X		X
Escena 17	X											
Escena 18	X								X		X	
Escena 19										X		
Escena 20	X											
Escena 21											X	
Escena 22	X				X				X	X		
Escena 23	X	X			X							
Escena 24				X					X	X	X	X

Los coyotes secretos de Coyoacán

Segundo acto

	ZOOMORFISMO					ANTROPOMORFISMO -			ANTROPOMORFISMO +			
	AGRESIV	SEXUALID	HAMBRE	HUIDA	ZOOFOBIA	ODIO	MENTIRA	VENGANZA	COOPERA	MAGIA	NEOTENIA	ZOOFILIA
Escena 1									X	X	X	X
Escena 2							X	X				
Escena 3	X				X					X	X	
Escena 4	X				X							
Escena 5								X	X		X	
Escena 6	X				X							
Escena 7	X								X			
Escena 8		X									X	
Escena 9								X	X		X	
Escena 10	X				X			X			X	
Escena 11					X					X		
Escena 12									X	X		
Escena 13	X										X	
Escena 14					X					X		
Escena 15				X					X			
Escena 16										X		X
Escena 17									X	X	X	X

	ZOOMORFISMO					ANTROPOMORFISMO -			ANTROPOMORFISMO +			
	AGRESIV	SEXUALID	HAMBRE	HUIDA	ZOOFOBIA	ODIO	MENTIRA	VENGANZA	COOPERA	MAGIA	NEOTENIA	ZOOFILIA
TOTALES	16	5	0	2	12	1	2	5	12	15	19	11