



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

La identidad mexicana según la obra
teatral *Nuestra Señora del Hueso* de
Hugo Argüelles

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

Beatriz Cristina Bello Ángeles

DIRECTOR DE TESIS: DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA

MORELIA, MICHOACÁN

MARZO, 2021



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 02** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **04 de marzo del 2020**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Beatriz Cristina Bello Ángeles** de la Licenciatura en Literatura Intercultural, con número de cuenta **415127501** con la tesis titulada: "La identidad mexicana según la obra teatral *Nuestra Señora del Hueso* de Hugo Argüelles" bajo la dirección como **tutor** del Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dra. Cecilia López Ridaura
Vocal:	Dr. Raúl Eduardo González Hernández
Secretario:	Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Suplente 1:	Dr. José Jaime Chavolla Mc Ewen
Suplente 2:	Mtra. Ana Elena Perusquia Suárez

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a 24 de junio del 2020.

DRA. YESENIA ARREDONDO LEÓN
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA
Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Agradecimientos institucionales

Quiero agradecer profundamente al cuerpo académico de la licenciatura en Literatura Intercultural por todo el conocimiento que me fue transmitido durante mis años en la carrera. La enseñanza de la literatura como un estudio teórico y crítico que recibí de sus profesoras y profesores siempre será una inspiración para mí. Gracias infinitas por todo el aprendizaje.

También quiero reconocer y agradecer al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda por su cuidadosa lectura, por animarme a realizar este trabajo de investigación y por toda su paciencia. A los sinodales que me hicieron el honor de leerme y me ayudaron a enriquecer esta tesis con sus conocimientos, Dr. Raúl Eduardo González Hernández, Dra. Cecilia López Ridaura, Dr. Jaime Chavolla McEwen y Mtra. Ana Elena Perusquía Suárez, gracias por su tiempo, su lectura, y los comentarios que hicieron posible que esta tesis llegara a buen puerto.

Agradecimientos personales

Agradezco a mis padres Luis y Marivel, a mi hermana Kiandra, por todo su cariño y apoyo en cada paso que doy, por escucharme hasta el cansancio sobre lo que esta obra significó para mí. A mi abuelo Luis Edmundo, en el lugar dónde se encuentre, por haber incentivado mis ganas de aprender. A mi abuela Lucila, por ser uno de mis ejemplos a seguir, por todas sus enseñanzas y apoyo.

A mis amigas de la licenciatura: Xanai, Ana, Karla, Mariana, Patricia Huerta y a mi amigo: Roberto Rico, gracias por las risas en los pasillos, las inquietudes compartidas y el acompañamiento. A Isis, Fredy, Jesús, Ivana, Sarah, Miguel, Luis y Erik por ser mis cómplices en los caminos de la creación y la investigación, por caminar juntos. A Claudia Fragoso por hacer llegar a mis manos la obra de Hugo Argüelles y que desde entonces no he podido soltar, y gracias a Pedro e Isabel porque nunca montamos nuestra propia compañía teatral.

Resumen

La obra teatral *Nuestra Señora del Hueso, divertimento en dos actos y trece farsas* fue escrita por el dramaturgo Hugo Argüelles y montada en la década de los años setenta. Aspectos como los personajes, los espacios, la música, los diálogos y las relaciones que se establecen entre todos estos, conducen al lector o al espectador hacia un muestrario del teatro mexicano de medio siglo. De este modo, el *Joven*, quien funge como personaje principal, realiza un viaje por el inframundo una noche de Día de muertos, guiado por el grabador José Guadalupe Posada bajo las órdenes de Nuestra Señora del Hueso, la Calaca.

El objetivo de esta tesis fue encontrar el proceso identitario que el dramaturgo plasma en la obra y que se inserta en un teatro cuya intención fue romper con una tradición revolucionaria y apostar por un discurso más ritual, crítico y que jugara con el humor negro. El argumento dramático de la obra también se ve atravesado por la consciencia histórica sobre las afectaciones políticas que ocurrieron durante estos años en el país y por la cual, Argüelles utiliza a la farsa para criticar a los altos mandos del gobierno. Además, agrega a la obra una visión sobre el deber ser del artista. Estas son las principales reflexiones que podrán encontrarse en este trabajo.

Abstract

The play *Nuestra Señora del Hueso, divertimento en dos actos y trece farsas* was written by playwright Hugo Argüelles and staged in the 1970s. Aspects such as the characters, the spaces, the music, the dialogues and the relationships established between all of them, lead the reader or spectator to a sample of Mexican theater of half a century. In this way, *el Joven* who plays the main character, takes a journey through the underworld on the night of el Día de Muertos, guided by the engraver José Guadalupe Posada under the orders of *Nuestra Señora del Hueso*, the Calaca.

The objective of this thesis was to find the identity process that the playwright embodies in the play and that is inserted in a theater whose intention was to break with a revolutionary tradition and bet on a more ritual, critical discourse that played with black humor. The dramatic argument of the play is also crossed by the historical conscience about the political affectations that occurred during these years in the country and for which Argüelles uses farce to criticize the high command of the government. In addition, he adds to the work a vision of the artist's duty to be. These are the main reflections that can be found in this work.

ÍNDICE

Introducción	7
Contexto histórico nacional	11
El teatro nacional	15
Descripción general de la obra	20
Capítulo I. Espacio escénico	23
1.1. Espacio cerrado	25
1.1.1 El comedor	26
1.1.2 El baño	27
1.1.3 La habitación.....	28
1.2. Espacio abierto	30
1.2.1 El parque, el bosque o el jardín	31
1.2.2 Campo de batalla.....	35
1.2.3 La calle.....	36
1. 3. Espacio de transición	37
1.4. El espacio objetual	37
Capítulo II. Personajes	39
2.1 Joven	41
2.2 José Guadalupe Posada	51
2.3 La Quimera	62
2.4 Maestro de Música	69
2.5 Calaca	76
2.6 Coro	87
Capítulo III. Música y copla	95
3.1 Definición y clasificación de la copla y las canciones	96
3.1.1 Presentación del personaje	97
3.1.2 Persuasión del personaje	108
3.1.3 Amor y muerte	105
3.1.4 Riña	113
Capítulo IV. La identidad	123
Conclusiones	135
Fuentes de consulta	139

Introducción

La presente tesis está dedicada a analizar cómo se construye la identidad mexicana en la obra teatral *Nuestra Señora del Hueso*, también conocida como *Calaca*, del dramaturgo veracruzano Hugo Argüelles. El interés por analizar esta obra surge a raíz de la poca atención que ha tenido del espectador, la crítica y el lector teatral, pues parecen ser otras obras del dramaturgo las que tuvieron mayor repercusión en estos terrenos. La pregunta principal de la tesis fue qué imagen de la identidad mexicana aparece en la obra, además de los cruces culturales que en ella se proponen.

Nuestra Señora del Hueso fue representada por primera vez en el año 1972 entre los meses de agosto y septiembre en la Ciudad de México. La obra es definida por el dramaturgo, como un divertimento en dos actos y trece farsas, esta pertenece a una de las trilogías que Argüelles publicó, la *Trilogía musical*, y algunas ediciones guardan las partituras de las doce composiciones que hizo Rafael Elizondo expresamente para la obra. El argumento narra la historia de un joven mexicano que sufre una fuerte depresión durante Día de Muertos, comienza a alucinar y esto lo lleva a un cementerio, ahí se encuentra con personajes que intentarán ayudarlo a descubrir si está muerto o soñando.

Los estudios sobre el teatro mexicano del siglo XX se han mantenido constantes por años, y aunque los análisis sobre el teatro del dramaturgo son abundantes y se concentran en destacar su evidente nacionalismo, ninguno de ellos está dedicado a *Nuestra Señora del Hueso* más allá de la mención del son jarocho, como ocurre con algunos ensayos breves que rinden homenaje al dramaturgo, por ejemplo: “La singular fauna dramática de Hugo Argüelles” de Alejandro Hermida, “La mutación que produce una trilogía musical” de Gerardo Luna y “Cantos y juegos musicales en la dramaturgia de Hugo Argüelles” de Fernando Faz. Por ello la importancia de establecer cómo operan los diversos componentes de la obra en la conformación de la identidad mexicana, independientemente de las ya sabidas tensiones políticas y culturales alrededor del sujeto mexicano construidas a lo largo del siglo XX.

El objetivo de esta investigación fue observar a partir de los diferentes elementos del teatro y la propuesta dramática que sostuvo el autor durante su carrera, en particular en *Nuestra Señora del Hueso*, cómo se manifiesta la identidad del mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Para cumplirlo se revisó el contexto histórico al que refiere la tesis que

inicia en los años cuarenta y se tomó como referencia el libro *Tragicomedia mexicana. La vida en México 1940 a 1970* (1990) de José Agustín. En cuanto al contexto cultural se optó por el libro *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX* (2010) de Carlos Monsiváis y para el caso específico de la vida en el teatro se revisó el trabajo de Guillermo Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana: tradición y herencia* (2014).

La tesis se estructura en torno a tres elementos que constatan la identidad durante todo el divertimento, estos son el espacio escénico, los personajes y las canciones. El tratamiento que tienen estos, capítulo por capítulo, se corresponde con las trece farsas concebidas por el dramaturgo como un pretexto para plantear las tensiones socioculturales de la época.

El primer capítulo que aborda el espacio escénico toma el concepto que usa García Barrientos para definirlo, después, con las aportaciones de numerosas teóricas teatrales como María del Carmen Bobes Naves, María Carmen Gómez de la Bandera y Ana Goutman, se clasifican los espacios presentes en la obra en abiertos y cerrados u otros de distinta naturaleza. Los espacios en la obra son diversos y van desde el cuarto de un cura hasta un campo de batalla, entre otros.

En el segundo capítulo se lleva a cabo un estudio de los personajes, centrándose en los cinco principales, analizados a partir del libro de Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral* (1989), que recupera el sistema actancial de A. J. Greimas. La autora lo reformula para poder aplicarlo en el teatro, por ello, las funciones actanciales aparecen constantemente, dependiendo en qué farsa se encuentre el personaje. También se optó por *El relato en perspectiva* (1998) de Luz Aurora Pimentel. Ambos textos son muy importantes para entender cómo se relacionan los personajes entre sí, además de las diversas fuentes culturales de donde provienen algunos de ellos y la manera en que se entraman con la cultura mexicana. Para cada personaje se le suman otros estudios específicos.

Las canciones, en el tercer capítulo, son abordadas más desde la significación que desde la estructura poética, pues no siempre obedecen a una forma previamente establecida, con excepción de unas cuantas, donde el género musical queda indicado en la letra de la canción o la partitura de la misma. Sobre el panorama de la música mexicana se encuentran los estudios de Gabriel Saldívar *Historia de la música en México* (1934) y Jas Reuter en *La música popular en México: origen e historia de la música que canta y baila el pueblo mexicano* (1980). A partir de estos textos o de los lugares comunes que tratan las coplas, las canciones encuentran su propósito.

La celebración de Día de Muertos fue concebida por los sectores políticos y religiosos como la fiesta que exacerba la identidad mexicana. Por esta razón, Argüelles encuentra en el culto a la muerte el lugar para debatir sus ideas en torno a la mexicanidad, al punto de que la fiesta mexicana se ve reflejada en la obra, en el sentido de que trae al escenario la legitimación que el Estado-Nación exige al ciudadano y, a través de la unión de todos los aspectos de la obra teatral, funciona como una propuesta del dramaturgo para contener a la mexicanidad desde canciones, espacios o personajes identificables por el espectador.

A esta concepción de lo mexicano, el autor suma el buen manejo del humor negro, que puede observarse con el lenguaje empleado por sus personajes a través del albur o el trabalenguas, como también la acción tras las situaciones fársicas que se presentan. Este humor negro fue lo que hizo destacar el teatro de Argüelles y este tema es tratado en el libro *Fenomenología del relajo* (1966) de Jorge Portilla. El humor negro que sostiene el dramaturgo se empata con el propuesto por André Bretón, en la medida que este se basa en ridiculizar la moralidad, sin embargo, difieren en el sentido de que Argüelles la toma del ámbito popular y Bretón lo defiende desde lo intelectual. Además, este último reconoce a José Guadalupe Posada como el mayor expositor del humor negro en México ya que, con sus grabados de Calacas cotidianas, se mantiene en ese vaivén entre la vida y la muerte (Alcaraz, 2002: 64), lo mismo que Argüelles traduce en un escenario donde el sujeto mexicano toma protagonismo, incluyendo al personaje de Posada en la obra. El dramaturgo se mofa y provoca que el público lo haga del mismo modo de sus políticos, sus artistas y su clero. Así ocurre no solo con *Nuestra Señora del Hueso* sino también con *Los cuervos están de luto*, su obra más famosa, o *Doña Macabra*, igualmente hilarantes, estas últimas incluso llegaron a aparecer en la pantalla grande. Fue el uso del humor negro el impulsor de Argüelles para posicionarlo como uno de los autores más icónicos del país.

En otro plano, la definición de la identidad aparece como una necesidad del ser humano por pertenecer a un grupo, pero también por diferenciarse de otro. Los estudios del nacionalismo suceden a la par del nacimiento de los Estados-Nación a través de las revoluciones. Esta investigación se vale en principio del artículo “Sobre la construcción de la identidad en México” de José Martín Hurtado (2004) que define el concepto de nación paralelo al de la identidad, es decir, si hay identidad hay nacionalismo.

Una vez terminada la Revolución Mexicana, delimitar qué es la identidad se vuelve una pregunta vital para el siglo XX, junto con las reflexiones de los teóricos de entonces y

otros que en pleno siglo XXI se continúan formulando esa pregunta. De ellos se consideraron cinco para el estudio, a modo cronológico están Samuel Ramos, Octavio Paz, Guillermo Bonfil Batalla, Roger Bartra y Leonardo Da Jandra.

Ramos asienta sus aportaciones en la década de los treinta, contrastando las diferencias entre la población mexicana y la europea, lo cual es punto clave sobre el modo en que la cultura mexicana asimila a las culturas extranjeras, tal y como ocurre con los personajes que se mexicanizan o pertenecen a esa nacionalidad. Paz, quien escribe dos décadas después, se centra en el papel del mestizo, la manera en que ha creado o modificado determinadas tradiciones y la forma en que se percibe a sí mismo. Bonfil, desde la perspectiva indigenista, busca reconocer los cruces culturales que ahí existen, hace su propuesta durante los años ochenta, y a este periodo se le suma Bartra quien aborda al sujeto mexicano construido desde el poder, mostrando cómo este se maneja en distintos ámbitos. Por último, ya entrado el siglo XXI, Da Jandra hace una revisión de la mexicanidad observando las ideas de estos teóricos y otros más, de tal modo que los vuelca hasta los tiempos actuales y los enlaza al término *nucleohistoria*.

Las posturas de estos escritores conjuntan y resaltan la visión interiorizada y negada del mexicano, así como su carácter mutable y de ella se destaca la ritualidad del Día de Muertos, momento en que ocurre la obra. Si Argüelles aborda a la muerte como el sujeto común de la mayoría de sus obras, el que *Nuestra Señora del Hueso* inicie en la festividad situada en un cementerio mexicano, donde la Catrina sea quien mueve los hilos de las farsas, ejemplifica el peso que el dramaturgo ve puesto por parte de su nación en esta fecha, además de las experiencias cercanas a la muerte que pasó el autor y que asegura fueron decisivas para su obra.

La identidad, no está pensada como algo estático, todo lo contrario, está en constante movimiento. Lo que puede identificarse en el siglo XXI como mexicanidad, no será lo mismo que en el siglo XX. La identidad es un proceso cultural, entendiéndose por ello a una totalidad; esta funciona más como una esponja que absorbe lo que la va construyendo conforme pasan los años. El lenguaje, los usos, las costumbres, el arte son algunos de los aspectos que escalan en esa construcción. Al mismo tiempo que cuando se actualizan vuelven nuevo al concepto identidad. Sin embargo, esta esponja también desecha los rasgos que ya no le son útiles o válidos para el grupo que se identifica de este modo.

Este trabajo propone una lectura de la obra *Nuestra Señora del Hueso* para sumarse a los estudios teatrales sobre la producción hecha en la segunda mitad del siglo XX,

momento en que surgen las rupturas artísticas contra los modelos imperantes. La generación del dramaturgo que defendió el teatro universitario y se inclinó por llevar lo popular al escenario dio apertura al teatro mexicano moderno. El estudio parte únicamente del análisis del texto dramático ya que no se cuenta con una grabación de alguna de las representaciones. A esta lectura se añaden las observaciones que teóricos en el siglo pasado consideraron como *mexicanidad* y se entraman con el divertimento desde la mirada de un artista como Argüelles, quien asegura a lo largo de la obra que lo único que salvará a la sociedad es la imaginación y quizás sea ella la verdadera contenedora del nacionalismo mexicano.

Contexto histórico nacional

Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?
José Emilio Pacheco

El siglo XX mexicano estuvo marcado por la Revolución de 1910. Figuras como Francisco I. Madero, Francisco Villa y Emiliano Zapata lideraron movimientos cuyo fin era derrocar los 34 años en el poder que llevaba hasta entonces Porfirio Díaz. Con esta Revolución se crea un marco institucional a través de la formación de un partido único, el Partido Nacional Revolucionario que más tarde se convertiría en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), y que marcaría los modos de hacer política en México a lo largo del siglo. Desde su fundación, el estado mexicano conforma un proyecto modernizador.

La Revolución Mexicana tiene un enorme impacto en la historia del país, su legado incluyó la integración de la clase media en puestos gubernamentales o la migración de poblaciones rurales a las grandes ciudades, además de la Reforma Agraria. Esto no significó un crecimiento potencial para México, pero sí hizo de esos militares y caudillos, héroes a quienes conmemorar cada 20 de noviembre, creando un escenario que se retomaría ya entrada la segunda mitad del siglo, utilizando a las Adelitas o a estos militares como personajes de los corridos, películas y novelas. El movimiento revolucionario permea el *status vivendi* de los mexicanos y lo que era popularmente visto.

La época de la modernidad llega con las grandes trasnacionales o como diría Pacheco: “a cada rato suspendían las clases para llevarnos a la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos” (2011:

6,7). Este fragmento pertenece a la novela corta *Las batallas en el desierto* (1981) que ha sido señalada como un retrato de ese México moderno situado en la colonia Roma. Así, la edificación de una ciudad daba la bienvenida a sus nuevos habitantes. Pacheco, al igual que muchos otros escritores y artistas de mitad de siglo, ligaron ese contexto en el que se desarrollaron para reflejarlo en sus obras. Carlos Monsiváis en el libro *Notas para la cultura mexicana en el siglo XX*, comenta:

Los artistas y los intelectuales mexicanos han decidido, las más de las veces, su visión de la cultura apoyando, denigrando o ignorando el proyecto oficial de nación y su consecuencia directa, lo que se podría designar como “cultura de la Revolución Mexicana”, no tanto un resumen intelectual y/o artístico de un comportamiento histórico como la suma de actitudes cotidianas (cultura como forma de vida) frente al Estado y la sociedad (1994: 1379).

A esto se refiere cuando se habla de un *status vivendi* en la Revolución, superada la fase armada, pues algunos de los dirigentes del país miraban hacia el progreso de la nación. Aún el tema revolucionario podía apreciarse en la televisión o la radio. Monsiváis lo sintetiza de la siguiente manera: “La nación se va haciendo con el desarrollo de lo que es común a todos: un lenguaje político que es también habla cotidiana; una moral configurada a partir del oportunismo y el legalismo; un repertorio valorativo fincado al caudillismo” (1994:1404). De este modo, todos los discursos como lo señala el ensayista, se ven asociados con el discurso político, ya sea como rechazo o como incorporación a propagar los ideales revolucionarios entre los habitantes hacia el progreso de México.

Esta mitad de siglo es producto de la Revolución Mexicana como proceso identitario ya que, más allá de las festividades del 20 de noviembre, la figura de los caudillos y las Adelitas están presentes en todo tipo de escenarios. Por lo tanto, utilizar la Revolución como un recurso artístico o narrativo se encontraba en toda clase de medios como el cine, los programas de televisión, las novelas. Está ahí la trilogía *El compadre Mendoza*, *Vámonos con Pancho Villa* y *El prisionero trece*, que datan de los años treinta, y toda la tradición de la Novela de la Revolución, que continúa con una visión más crítica hasta la década de los años sesenta, *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia y puestas en escena como *Felipe Ángeles* de Elena Garro fechada en el 67. Así, el significado del proceso revolucionario se entrama también en el ámbito cultural en todo el siglo. La

dramaturgia de Hugo Argüelles se inserta en este proceso de modernización de la cultura mexicana.

Originario del puerto de Veracruz nace el 2 de enero de 1932 y fallece en el año 2003 en la Ciudad de México. En 1951 se traslada a la Capital para realizar sus estudios de bachillerato y más adelante los de medicina en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es en la Facultad de Medicina donde junto con sus compañeros conforma un grupo de teatro, pero es hasta 1956 que dirige la puesta en escena de *Las cosas simples* de Héctor Mendoza. A esta función asiste el escritor Salvador Novo y le ofrece una beca a Argüelles para la Escuela de Arte Teatral en el INBA. A los 19 años, Argüelles llega a una metrópoli donde el poder político residía en un PRI ya consolidado y bajo el mandato de Miguel Alemán en sus últimos años como presidente de México.

Es a partir de los años cincuenta y hasta los setenta que el modelo económico y la dimensión política que acompaña al priismo es el desarrollo estabilizador. Miguel Alemán buscaba esa industrialización del país y a su vez funda Ciudad Universitaria, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura a donde ingresaría Argüelles más tarde, pero en su política económica incrementa la deuda externa y se une al anticomunismo de Estados Unidos. José Agustín en su *Tragicomedia mexicana de 1940 a 1970* reconoce en el mandato de Miguel Alemán que México, a pesar de contar ya con relaciones exteriores, no se sumaría a ninguna clase de pacto militar y su gobierno “revolucionario” no tendría motivos para preocuparlos, pues el Presidente se encargaba de exaltar el nacionalismo (2017: 138). Es así cómo ocurre el recibimiento del futuro dramaturgo en la capital, con nuevas construcciones y crisis venideras.

Más adelante vendrían nuevos gobiernos del mismo partido político. Están ahí Ruiz Cortines, López Mateos, Díaz Ordaz y Echeverría quienes se mantendrían en el poder durante el proceso creativo y formación de Argüelles. La figura de Ruiz Cortines en la presidencia (1952-1958) establece su política de austeridad que da paso al desarrollo estabilizador.

La contratación de inversiones, la fuga de capitales, más la austeridad gubernamental hicieron que el crecimiento económico disminuyera en 1953 y que Ruiz Cortines modificara sus puntos de vista e iniciara lo que después fue llamado “el desarrollo estabilizador” prudencia en el gasto público, bajos salarios, búsqueda de créditos exteriores,

apertura a las inversiones estadounidenses y estabilidad de precios y de la paridad del peso (Agustín, 2017: 136).

Hacia el final del mandato de Ruiz Cortines, los artistas se encontraban en constante movimiento y buscaban sostener una postura ante las decisiones que tomaban los gobernantes del país. El caso de los distintos arrestos de José Revueltas, cuya presencia pública está desde entonces ligada indisolublemente a la suerte del partido comunista mexicano, formaba parte de esa resistencia política. Así como las escritoras que, como Rosario Castellanos o Dolores Castro, se involucraron en la actividad política de la época, preocupadas por el destino de los movimientos sociales en un marco de creciente confrontación que vio a otros personajes convertirse en funcionarios públicos. Por ejemplo, Octavio Paz se convierte en funcionario del servicio exterior mexicano y Carlos Fuentes lo hace más adelante. Herederos de diferentes tradiciones, como el movimiento mural o la literatura de la Revolución, la intelectualidad mexicana de los años cincuenta y sesenta se enfrentará a un panorama donde era preciso adoptar una postura frente a un escenario público crispado por la Guerra fría y la Revolución cubana.

La región más transparente que en 1958 publicó Fondo de Cultura Económica (Joaquín Díez Canedo a cargo de la producción). Ostentaba la influencia de *Manhattan transfer*, de John Dos Passos, *La región* fue un hito: estableció rumbos en cuanto a temática (la ciudad de México como gran personaje), a la técnica (amplia experimentación, lirismo desatado, fusión de géneros), además de que recuperaba el aliento de los muralistas al “pintar” a la ciudad en un fresco inmenso; para entonces la ciudad de México era una urbe considerablemente moderna [...] (Agustín, 2017: 157).

El hecho de que la Ciudad de México se transformara en el gran personaje de las novelas y del cine se debía a la edificación que buscaba el desarrollo estabilizador. Superados los años cincuenta, en la década de los sesenta llegan al poder López Mateos y Díaz Ordaz, durante el gobierno del primero se creó la Comisión Federal de Electricidad, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Historia Natural y se entregaron libros gratuitos en las escuelas primarias, pero hubo una gran represión hacia los maestros en 1959, cuando protestaron junto con los ferrocarrileros y otros grupos obreros para que se les aumentara el salario. Esta problemática ya se había presentado con Ruiz Cortines, pero no hubo resolución y la

respuesta del gobierno de López Mateos fue encarcelarlos en Lecumberri. En cuanto al segundo, continuó con el desarrollo estabilizador pero las desigualdades sociales no cesaron; además, se le recuerda por la represión de los estudiantes y civiles que se manifestaban en Tlatelolco como uno de los sucesos más oscuros de México.

Estos hechos hicieron que más artistas mostraran su molestia hacia el gobierno actual a través de sus respectivas disciplinas. Argüelles en 1956 ya era un dramaturgo consolidado con la aparición de *Los cuervos están de luto*. En medio de todos estos sucesos políticos y sociales ¿qué clase de obras se generan? ¿cuáles son las preocupaciones o las posturas que los dramaturgos del medio siglo mexicano destacan en sus obras?

El teatro nacional

Nombres como Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Rodolfo Usigli y por supuesto Salvador Novo, quien inicia a Argüelles en el teatro, buscaban generar un teatro nacional. A pesar de que en épocas anteriores estaban dramaturgos como Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel Eduardo de Gorostiza y Fernando Calderón, lo que se conoce ahora como teatro mexicano se construye con la labor de estos dramaturgos, tanto en su papel de creadores como en el de *maestros del drama*. Las escuelas teatrales fueron consolidadas por Novo y Usigli. Novo fundó el emblemático Teatro Ulises con la ayuda de otros escritores y artistas como José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Antonieta Rivas Mercado.

Uno de los principales antecesores de Hugo Argüelles fue Rodolfo Usigli. *El gesticulador*, su obra más afamada, es considerada inaugural para el teatro nacional, por el personaje ficticio de César Rubio y la utilización de su demagogia política. El montaje sucede por primera vez en 1947 en el Palacio de Bellas Artes. Su trama se posiciona en la etapa posrevolucionaria. Retrata la vida del profesor de historia César Rubio quien suplanta la identidad de un caudillo importante de la Revolución y cuyo destino se desconoce. El personaje del profesor solía llevar una vida muy precaria en la Ciudad de México y por esta razón decide mudarse a provincia junto con su familia, lugar a donde llega un investigador estadounidense y a quién miente el profesor para crear un alboroto en el pueblo entre los políticos y los medios, y así hacerse del dinero y reconocimiento que nunca le fue dado.

Ese mismo año fue el estreno de *Corona de sombra*, la noche del 11 de abril, también de Usigli, en el teatro Arbeu, bajo la dirección de su autor, y el de *Invitación a la muerte* de Villaurrutia, cuyo estreno fue el 27 de julio, en el Palacio de Bellas Artes. Estas tres obras marcan en la historia del teatro mexicano su culminación escénica fundacional. *El gesticulador* había sido escrito en 1938 y, como obra dramática fija esta fecha como el advenimiento del teatro mexicano (Schmidhuber, 2006: s.p.).

Así la obra de Usigli pregunta al teatro mexicano: ¿dónde se encuentra la mexicanidad? En las inquietudes de la generación de principio de siglo que se vuelcan en los montajes. Por lo tanto, hablar de una Revolución Mexicana donde cualquiera podía usurpar la identidad de otro, se pone de manifiesto en la puesta en escena, de modo que el movimiento revolucionario fue criticado a partir de distintas representaciones como lo fue la dramaturgia de Rodolfo Usigli y sus contemporáneos: “*El gesticulador*, que, para no variar, se había estrenado en medio de severos problemas de censura. En la década de los cincuenta Usigli se hallaba en la etapa de las *Coronas*, pero su obra decisiva ya estaba escrita y estrenada” (Agustín, 2017: 151). El contexto en el que este teatro se desarrolla estaba a la par de las reflexiones hechas por Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*, y esas reflexiones en conjunto con las puestas en escena trataban de responder a la pregunta: ¿cuál era la identidad mexicana después de la Revolución?

Después de que se asentara el teatro nacional con las tres obras que menciona Schmidhuber anteriormente, llegan las generaciones postusiglianias quienes acuñan el término de la *Nueva Dramaturgia Mexicana* a la que Argüelles pertenece en su primera emisión. Esta nueva dramaturgia se centró en otro tipo de búsquedas y se caracterizaba por el teatro hecho en la Universidad Nacional, que tenían como maestros a Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña e incluso al mismo Usigli. Esta generación busca establecer otras temáticas, como la manera en que la mujer se ve inmersa en la sociedad o las puestas en escena que involucraron el arte experimental.

El teatro argüellano, por su parte, se distingue de su generación por los excesos que lo adornan y porque sus personajes emprenden una búsqueda de su objeto de deseo que jamás logran alcanzar, además del característico humor negro en cada una de sus obras. Argüelles, al igual que otros dramaturgos, tuvo a sus mentores universitarios que habían hecho surgir el teatro mexicano. Sin embargo, el dramaturgo en su época de estudiante nunca fue considerado sobresaliente por sus maestros.

Cuando los maestros citaron al diligente alumno para felicitarlo por lo atinado de su dramaturgia, al término de los halagos, el joven soltó una carcajada, tomó el manuscrito y lo partió en dos diciendo: «Esta obra no vale nada, nunca será montada ni publicada, la escribí sólo para probarles que puedo escribir tan bien como ustedes. Ahora déjenme en paz. Escribiré como a mí me parece» (Schmidhuber, 2006: sp).

Argüelles fijó su estilo y el proceso creativo que lo llevó a escribir más de cuarenta obras teatrales y posicionarse como un ícono del teatro nacional moderno. Otro de los aspectos que lo distinguió, además del cuidadoso tratamiento de sus personajes, fue la dimensión política que sus obras alcanzaron. Las trilogías que propuso bien podrían marcar líneas temporales de México y el modo en que la población vivía:

- Trilogía rural: *Los cuervos están de luto*, *Los prodigiosos*, *El tejedor de milagros*
- Trilogía colonial: *La ronda de la hechizada*, *La dama de la luna roja*, *Águila real*.
- Trilogía mestiza: *El cocodrilo del panteón rococó*, *Los gallos salvajes*, *Los caracoles amorosos*.
- Trilogía del rito: *La galería del silencio*, *El ritual de la salamandra*, *Escarabajos*.
- Trilogía musical: *Nuestra Señora del Hueso (Calaca)*, *El retablo del gran relajo*, *Las hienas mueren de risa*.
- Trilogía experimental: *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas*, *Alfa de Alba*, *Valerio rostro traficante de sombras*.

Por ejemplo, en la Trilogía rural se encuentra su obra más famosa, *Los cuervos están de luto*, donde don Lacho, un terrateniente muy avaro, está a punto de fallecer, pero tanto sus hijos como las nueras esperan deseosos su partida para poder hacerse de las tierras heredadas. La obra puede ejemplificarse como un caso posrevolucionario. En la Trilogía colonial, *Águila real* habla de la conquista de México. La Trilogía mestiza retrata más bien la historia de los caciques como en *Los gallos salvajes*. En cuanto a la Trilogía del rito, *Galería del silencio* pone en el centro a la clase media del país y la Trilogía musical, con *Nuestra Señora del Hueso* muestra un collage de épocas dentro y fuera de México. Por último, la Trilogía experimental, con *Alfa de alba*, juega con el teatro dentro del teatro.

Como se puede observar en las características de sus trilogías, e incluso en las obras que no pertenecen a estos catálogos, hay una designación de la clase social a la que pertenecen los personajes y, aunque las tramas son completamente diversas, lo que queda

de manera explícita en la dramaturgia de Argüelles es el humor negro. Es este humor el que logra conectar con aquella mexicanidad que el autor defiende y puede manifestarse en distintos juegos verbales, referencias o estilos musicales.

Con el fin de aproximarse a este recurso literario del humor negro, será necesario entenderlo a partir de en cuáles géneros dramáticos está presente, si son, por ejemplo, los divertimentos, las farsas, las tragedias, entre otros, y cómo puede operar este humor en las obras.

Dentro de los pensadores del humor mexicano, Jorge Portilla en su libro *Fenomenología del relajo* traza los límites entre el sarcasmo, el chiste y otros géneros, pero el más importante de estos es el relajo:

El relajo puede definirse, en resumen, como la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas. Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo de la conducta requerida por el valor (1984: 25).

El caso que más llama la atención y conecta con el relajo definido por Portilla es la censura hecha en el año 1981 cuando la función de *El retablo del gran relajo*, incluida en la Trilogía musical, fue suspendida por las autoridades de la Universidad Veracruzana, misma que su compañía teatral representaba. Esta obra es la historia de don Erasmo, un militar que está por asumir un puesto político, pero para obtener el poder absoluto sobre el pueblo, debe adquirir el miembro viril de Napoleón a través de una subasta en una tienda de antigüedades. Durante la obra, hay números musicales donde se habla de cómo convertirse en un político para robar dinero por medio de la demagogia y un falso gobierno de austeridad. Esta es una de las razones por las que la suspensión de la función se llevó a cabo por mandato del entonces gobernador de Veracruz, Agustín Acosta Lagunes. Ante este acontecimiento, Enrique Alonso escribió al dramaturgo:

Las noticias fueron terribles: después de un éxito apoteótico en Jalapa la noche del estreno, llegó la suspensión de la misma por las autoridades de la Universidad. Pongo autoridades con minúscula, ya que una autoridad que usa su poder para que un mexicano no se exprese libremente en su país no tiene nada de autoridad, sino de “autoridá” (Del Collado, F. 1994, 11 de febrero).

Mientras que Juan de la Cabada manifestó:

A los que les venga el saco y por supuesto, a los hipócritas y los mojigatos, te atacarán en nombre del “buen gusto”, pero nada de lo que muestra esta farsa se desconoce en México, es más: ya se sabe que aquí el machismo y la falocracia son así, pero por perruna complicidad condicionada se prefiere pasar por alto tales... “costumbres sistematizadas” (Del Collado, F., 1994, 11 de febrero).

De este modo, la censura impuesta a *El retablo del gran relajo* encarna el concepto que Portilla define como la suspensión de la seriedad, misma que era defendida por la gente que se proclamaba “conocedora del buen gusto” tal y como menciona Juan de la Cabada. Es decir, hay valores superpuestos que se veían rebasados por el relajo aplicado en los personajes de la obra en conjunto con el espectador. Con este antecedente se puede deducir cuáles eran las posturas políticas que Argüelles sostuvo durante su carrera dramática. Agustín Acosta Lagunes del partido político PRI llegó a ser gobernador de Veracruz en el año 1979 y a pesar de que apoyaba al ámbito artístico, no impidió que la función de su paisano fuera cancelada en la Universidad

El dramaturgo manifestó en varias entrevistas la clase de teatro que pretendía hacer y cómo la realización de este llevaba un compromiso para con el pueblo mexicano. Afirma que quería ser congruente con su mexicanidad (Cuéllar, R., 1987, 29 de julio). Este último enunciado lleva a cuestionar, por ser de interés para esta tesis, ¿qué quería decir el autor con una congruencia hacia su nación? ¿de qué modo opera también ese compromiso? y ¿cuál es la relación que existe entre lo mexicano y el teatro argüellano, pero, sobre todo, cómo está presente en *Nuestra Señora del Hueso*?

Es en 1972 cuando se presenta esta obra, sin embargo, no hay una fecha exacta comprobable de cuándo el dramaturgo haya comenzado a escribirla. Argüelles define a la obra como un divertimento en dos actos y trece farsas. El género del divertimento es bien conocido por su carácter musical, pero lo que resalta aquí es el uso de la farsa en la obra. Claudia Alatorre, en *El análisis del drama* (1986), define a la farsa como parte de la estructura dramática, o mejor dicho, como un proceso de simbolización (1999: 111). Los procesos de simbolización se ven puestos en las características de los personajes, desde los romanos hasta personajes bíblicos o de la historia de Europa y, por supuesto artistas mexicanos al lado de Calaca, quienes pueden llegar a ser extravagantes dados los referentes culturales a los que pertenecen. A ello debe sumarse el espacio escénico que navega entre

un panteón, un jardín, el comedor de una familia, el cuarto de un cura, entre muchos otros. El discurso que mantiene la obra intenta simbolizar a través de la farsa la situación del México de la segunda mitad del siglo XX como la representación de la imaginación que resulta ser la salvadora del personaje principal.

En este paisaje del México moderno es donde el dramaturgo hará manifiesta su obra, volcando en sus personajes al mexicano proveniente de distintas clases sociales, con tramas diferentes, pero siempre poniendo bajo el reflector la búsqueda por la construcción de un sujeto, su identidad, atravesada por el humor negro y por ello, su única certeza es la muerte. A continuación, se hace una síntesis sobre la obra *Nuestra Señora del Hueso*.

Descripción general de la obra

Nuestra Señora del Hueso de Hugo Argüelles, representada por primera vez en la Ciudad de México en 1972, está catalogada como divertimento en dos actos y trece farsas. La obra contiene las composiciones musicales de Rafael Elizondo hechas para la puesta en escena. Dentro del trabajo de investigación de esta tesis se revisaron dos ediciones, ambas fechadas en 1994 y editadas por el Grupo Editorial Gaceta como parte de la *Colección escenología*.

La primera edición que se adquirió apunta en el colofón que se imprimió en junio de 1994 y contiene otras obras del dramaturgo: *El ritual de la Salamandra* y *Los gallos salvajes*. La segunda edición a la que se tuvo acceso lleva por título *Trilogía musical*, se imprimió en enero de 1994, donde además de *Nuestra Señora del Hueso*, se incluyen las obras: *El retablo del gran relajo* y *Las hienas se mueren de risa*. Debe apuntarse que las dos ediciones presentan algunas erratas que complican hasta cierto punto el análisis de la obra, especialmente en las canciones que acompañan a los personajes, ya que algunas estructuras de los versos pudieran llevar otro acomodo para que cumplieran con formas previamente establecidas. Además de estas erratas, hay otras en signos de puntuación y nombres de los personajes, los cuales hacen por momentos confusa la lectura. A raíz de estas erratas, sería interesante considerar más adelante la posibilidad de realizar una nueva edición de esta obra que presente a este texto dramático de una manera más cuidada. Sin embargo, este no fue el objetivo principal de la presente tesis, por ende, se utiliza la edición de 1994 (impresa en junio) editada por Edgar Ceballos para el análisis del proceso identitario en este trabajo de investigación.

El argumento de la obra gira en torno a un joven que despierta confundido en un cementerio mexicano durante la Noche de Muertos. Dos Arlequines esqueletizados lo asisten para tratar de averiguar si está muerto o está soñando. Primero lo llevan con el Maestro de música, pero no resuelve nada; después, con la Quimera quien le advierte que siempre y cuando la vea su corazón seguirá latiendo, pero no le da una respuesta sobre su estado anímico; finalmente, con la Calaca quien no le confirma si está vivo, muerto o soñando. Sin embargo, Calaca lo invita a participar en la gran fiesta y se percata de que el Joven es mexicano, así que cambia su atuendo y se viste como Catrina. Le pide a este que se dirija a ella con décimas, albures o refranes, pues está acostumbrada a esos tratos de los mexicanos. La Calaca lo nota muy nervioso, así que le asigna un acompañante durante la celebración; José Guadalupe Posada, el grabador mexicano del siglo XIX. Así comienza la travesía del Joven en el reino de los muertos para descubrir si está muerto o si puede continuar su vida.

A lo largo de este sueño se montan las trece farsas, aunque el personaje principal en casi todas sea Calaca, pues es su noche de festejo, lo que interesa es cómo el Joven se involucra cada vez más en la fiesta de la muerte para así definir lo que quiere hacer con su vida: dejar la agencia de publicidad donde trabaja como ilustrador y convertirse en monero. Por ello, el papel de Posada en la obra es muy importante, ya que actúa como un Virgilio guiando a un Dante en el Inframundo. Existe un paralelismo con la historia del arte en México, dado que Posada fue un antecedente para los moneros, porque con sus grabados criticaba a la política y a la sociedad mexicana. De este mismo modo, en el contenido de las farsas, se puede apreciar la crítica política, artística y religiosa que hace el dramaturgo sobre lo que acontecía en la época. El orden de aparición de las farsas es el siguiente:

Primer acto:

1. Cabecita blanca
2. La Aureola
3. La Ninfa
4. La Conciencia
5. El Rostro
6. El Ángel
7. Querubín

Segundo acto:

8. Elizabeth an Exas
9. La Musa
10. La Corona del Poeta
11. El Hada Tarada
12. La Esfinge
13. La Nube.

Nuestra Señora del Hueso (Calaca), divertimento en dos actos y trece farsas constituye un hallazgo de Argüelles para retratar el poder imperante de un partido político bajo el que se encontraba México, los premios artísticos a los que se aspiraba y el creciente guadalupanismo como la idiosincrasia de la sociedad mexicana, a partir de un amplio y definido imaginario de tradiciones, festividades y narrativas. Finalmente, la obra es una denuncia a una crisis nacional.

Capítulo I. Espacio escénico

*Nos sentamos a mirar la vida
igual que los vivos
miran la televisión*
Ismael Velázquez Juárez

En principio debe definirse qué se entiende por espacio escénico; García Barrientos lo señala como “el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular” (2012: 154). Ahora bien, el espacio es también el lugar descrito por el dramaturgo en la obra. Este espacio puede crearse a partir de otros recursos como la escenografía o la música que se suma a la representación. María Bobes Naves describe cuatro tipos de espacio en una obra dramática:

- Espacios Dramáticos: lugar que crea el drama para situar a los personajes.
- Espacios Lúdicos: lugares creados por los actores, con sus distancias y movimientos.
- Espacios Escenográficos: se reproducen en el escenario mediante la decoración, los espacios dramáticos.
- Espacios Escénicos: lugar físico donde se representan los otros espacios (citado en Guardo, 2013: 4).

Si se toman las distinciones de Bobes Naves en la obra *Nuestra Señora del Hueso*, se verá que Argüelles sitúa al espectador en el espacio dramático de un cementerio. Este cementerio es descubierto como un cementerio mexicano debido a su decorado, es decir, también es un espacio escenográfico pues usa a las veladoras y las flores de cempasúchil como objetos complementarios en su dimensión escenográfica. Aunque este último elemento no se menciona en la obra, ha sido representado así en ocasiones.¹ Más adelante se sugiere que se encuentran en la celebración del Día de Muertos, pues los Arlequines afirman que es la gran noche de la muerte. A partir de esta sugerencia de la obra en conjunto con el espacio escénico, Ana Goutman retoma las teorías de la recepción y comenta lo siguiente:

¹ Última representación: 12 de noviembre de 2018 en el Teatro Sogem Enrique Lizalde, Ciudad de México.

Hay dos aspectos de los procesos perceptivos que suceden al espectador cuya atención está alerta en la tarea que lo compromete el espacio escénico: el aspecto temporal de un proceso que lo inserta o incluye en una serie ordenada y la información espacial puesta por el proceso, condición inicial que el sistema introduce para calcular las constantes de dirección y posición visuales (2003: 56).

El espectador entonces percibe el tiempo como la Noche de Muertos en un cementerio, mientras las posiciones visuales como las tumbas son los elementos que entran en juego en el espacio escénico. El ambiente alrededor de la obra se crea con la escenografía y la música, apunta Goutman: “El fenómeno, lo musical, da una información espacial redundante que fija las condiciones de la unidad y de la repetibilidad de la experiencia” (2003: 78). En este sentido, la música es redundante porque se trata de melodías conocidas, sonos jarochos o música popular mexicana que suele escucharse en un panteón durante esas fechas. Por ejemplo, es muy común escuchar la canción de *La llorona*, o que se pidan calaveritas literarias acompañadas de guitarra u otros instrumentos.

Ubersfeld en su libro *Semiótica Teatral*, dice lo siguiente: “El espacio teatral es la imagen (imagen en vacío, si se prefiere, negativa) y la contraprueba de un espacio real. [...] El espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia” (1989:109). Por lo tanto, cuando se habla de teatro, se habla también de representación. Así como lo propone Ubersfeld, la puesta en escena o el espacio escénico es un lugar que se construye conforme al desarrollo dramático de la obra. De acuerdo a las distinciones de Bobes Naves, el cementerio al ser el primer espacio descrito funciona como un espacio escénico que posibilitará el montaje y la sobreexposición de los demás tipos de escenario que exija la obra. El cementerio finalmente es el gran contenedor de lo mexicano.

El espacio escénico, el lugar desde el que hablamos instala la topología que ocupa otras dimensiones en las ciencias humanas y sociales. Hay una dimensión imaginativa que el sujeto reconoce en el espacio escénico, espacio estructurado, compacto y tenaz porque está presente con fragmentaciones o sin ellas. La idea de espacio estructurado es afín a la idea de conjuntos en un espacio homogéneo, son conjuntos abiertos que se cierran para la ocasión. Estos conjuntos abiertos que están también próximos a los márgenes de la cultura muestran que el espacio no es homogéneo (Goutman, 2003: 78).

De este modo, las ciencias humanas y sociales o el teatro crean sus propios significados (su topología). La dimensión imaginativa operaría en los dos sujetos involucrados: el actor que caracteriza al personaje y el espectador como receptor de esa dimensión imaginativa. El espacio estructurado, según Goutman, sería el espacio en crudo, el lugar delimitado que divide al actor del espectador, en tanto que se encuentran en un edificio-teatro y hay una convención hacia lo que se representa. Funciona como un conjunto abierto que se cierra cuando entra esta dimensión imaginativa. En cambio, el conjunto que se abstrae en *Nuestra Señora del Hueso* es el cementerio mexicano que se muestra al espectador.

El primer desplazamiento de los personajes es un recorrido por las tumbas donde se encuentran otros cadáveres. Los Arlequines conducen al Joven protagonista con la Quimera y después con la Calaca. Esta última emerge de una concha en lo más alto del escenario vestida de Catrina. De acuerdo con Bachelard, “el ser que sale de una concha nos sugiere los ensueños del ser mixto. [...] Es el ser semimuerto y semivivo [...]” (1965: 152). La idea de la muerte en términos generales es tan solo el paso por la vida, sin embargo, las culturas del mundo la han caracterizado de distintas maneras, así que el personaje cultural de la muerte es un ser mixto en sus representaciones. En el folclore mexicano se ha mostrado a este personaje como una mujer de ropas elegantes. Sumado a esto, no es gratuito que la Calaca esté vestida de Catrina, representación atribuida a Posada, para así mostrarla como un ser semimuerto y semivivo en atención al comportamiento que desarrollará a lo largo de la obra.

El cementerio en Día de Muertos se convierte en el escenario principal y sobre él se generan otros espacios descritos en las farsas que requieren un orden. Se presentarán espacios cerrados como el hogar o espacios abiertos como parques o calles. Tomando la dimensión simbólica como detonante en todos ellos.

1.1. Espacio cerrado

Desde las acotaciones se anuncia que en el cementerio se colocará la utilería necesaria para las representaciones de las farsas, estas son los espacios escénicos y la forma en que se festejará a Calaca, pues ella será protagonista o actuará en la mayoría. Las farsas se desarrollan en un espacio cerrado dado que el dramaturgo especifica que se trata de una casa o un lugar común dentro de ella. Bachelard en el apartado “La casa, del sótano a la guardilla” de su libro *Poética del espacio*, menciona:

es preciso rebasar los problemas de la descripción —sea esta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar (1965: 36).

De esta manera los espacios cerrados: las habitaciones, el comedor, el baño, entre otros, son espacios delimitados y para que sean analizados debe recurrirse primero a la descripción en tanto que espacio y escenografía. Ambos aspectos se indican por el dramaturgo, pero también crean significados al representarse; el espacio cerrado se convierte en un espacio simbólico y es ahí donde la descripción se ve rebasada.

1.1.1 El comedor

En “Cabecita blanca” el escenario es el comedor de una casa posrevolucionaria. Argüelles escribe en las acotaciones que el personaje de la Hija está vestida de Adelita y su hermano vestido según la usanza, está también la cabeza embalsamada del Padre de familia que lleva entre las manos la Madre (interpretada por Calaca). La cabeza del Padre difunto lleva unos grandes “mostachos” y tiene puesto “un sombrero de pedradas”. Aspectos como la descripción del vestuario que utilizan la Hija y la cabeza del Padre obedecen a un valor simbólico. Entendiendo al símbolo como convención, Gómez de la Bandera en su tesis doctoral *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)* clasifica a los símbolos dependiendo de la relación que establecen de la siguiente manera: “a) La metonimia: Por ejemplo, ‘El cetro por la realeza’ (objetos) ‘el ceño para el sentimiento’ (actitudes) ‘movimiento del decorado para evocar el viaje’ (movimiento); ‘ropa para indicar el origen social o acento para simbolizar un origen social’ (lenguaje) [...]” (2002: 30). En este sentido, el vestuario pertenecería al orden del lenguaje, pues sitúa el origen social y una época determinada. La vestimenta funciona como un símbolo.

Así, se tiene en las acotaciones que lo único que se coloca en el escenario del cementerio es una mesa, el resto se construye con la acción de la trama y el ambiente que desarrollan los personajes de lo que pareciera una típica comida familiar. A través de esta sucesión de hechos la casa deja de ser algo que solo se habita. El espacio se construye con la acción dramática del conflicto sobre la comida rutinaria (sopa), además de otros

estímulos como el cigarro que enciende Matías (el hijo) y la fatiga por la añoranza del Padre muerto que siente la Madre. Es importante recalcar que el espacio del comedor en telenovelas o cintas cinematográficas de la época se presentó como un lugar de reunión familiar propicio para el drama o las discusiones, tal y como ocurre en la obra.

“La corona del poeta” acontece en el mismo escenario solo que el comedor está ambientado en el siglo IV en Roma y se indica que una pareja desayuna. El poeta Pubio Virgilio fue galardonado con una corona de laurel debido a un poema, pero su esposa se muestra cansada de que use la corona. Dentro de la farsa, Tita Lucana recoge constantemente los trastes de la mesa y los lleva hacia lo que simula ser la cocina fuera del escenario. La ensoñación se vuelve importante, pues son los gestos del poeta que intenta escribir buscando inspiración lo que desencadenará la desgracia. El sirviente hindú, que es mudo, obedece luego las órdenes de su amo, quien le exige musicalice con la cítara su próxima creación. La farsa usa la espacialidad poniendo a un poeta concentrado en su escritura al frente del escenario, a su esposa y su sirviente atrás observando la corona de laurel crecer hasta dar como resultado una flor roja que devora la cabeza de Pubio. La escena transita en el comedor y la proximidad de la cocina.

Ambas farsas se desarrollan en un espacio concreto. Dos comedores que datan de distintas épocas, en lugares diferentes con personajes poco similares pero que comparten al comedor como un signo de la representación. Ana Goutman dice: “Un signo no remite directamente a un objeto sino únicamente a través de un significado que selecciona ciertos presupuestos pertinentes para la relación vista a la que remite” (2003: 24). Esto es, el comedor entendido como un signo. El comedor con su mesa y sus sillas como objetos, pero que mantienen una relación con los personajes estrafalarios que comparten la comida, aunque no la prueben, ya sea la cabeza del padre difunto o el desayuno de una pareja del siglo IV en Roma.

1.1.2 El baño

La farsa de “La conciencia” trata de un hombre común (protagonizado por el Maestro de Música) que está caracterizado con una gruesa bata de rayas deshilachada, el personaje camina al baño. Cuando se acerca al inodoro, emerge de ahí una cabeza que se presenta ante él como su conciencia (protagonizada por Calaca). Los siguientes diálogos hacen

referencia a un suceso no bien visto por la conciencia, por lo que ella busca el arrepentimiento del hombre, sin embargo, él no cede.

Conciencia (Calaca) pasa por diversos vestuarios con el fin de que el hombre admita su culpa. Primero se caracteriza como psicólogo, después se coloca una aureola en la cabeza y llama “pecador” al personaje, más tarde utiliza un casco que recuerda a Minerva, entre otras caracterizaciones. A pesar de sus esfuerzos, el hombre continúa siendo terco. Toda esta situación dramática transcurrió en el baño. Liliana Hurtado y Daniel Ariza en su artículo: “El espacio en el teatro, dos relatos de viajes sobre creación”, hablan sobre la obra teatral contemporánea *Kanosta* y describen al baño como espacio escénico:

El baño: espacio por excelencia de intimidad personal, del onanismo, del hedonismo, del acicalamiento, de la flagelación, de la enfermedad. Lugar de la excreción, donde se exorcizan los fluidos inútiles del cuerpo y del alma, donde uno es de uno mismo y de nadie más, donde cada quien se sienta al frente de una pared blanquecina que se convierte en un portal de ensoñación, un tránsito entre los sueños sublimes y los deseos más egoístas (2010: 41).

Aunque Hurtado y Ariza hablen de una obra teatral contemporánea, el significado que se le puede dar en *Nuestra Señora del Hueso* al baño no resulta lejana. La conversación de estos dos personajes muestra primero al Hombre como un ser egoísta y luego, cuando ella se pone la aureola, el Hombre arremete con que la conciencia es un ardid de la religión. Aunque lo que busque la Calaca sea el arrepentimiento e incluso la flagelación, el personaje jamás acepta su culpa. La farsa acaba cuando, tras varios intentos, el Hombre jala la palanca del inodoro y este se lleva la cabeza de la Calaca. De esta forma el espacio del baño es el sitio donde se simula que el personaje está consigo y su conciencia, el portal de su ensoñación representada en la farsa a través de una extensión actoral y que el mismo personaje termina desechando.

1.1.3 La habitación

“El Ángel” y “Elizabeth an Exas” son representadas al interior de una habitación. Para la primera, Posada personifica a un Sacerdote de la Iglesia, mientras que Calaca es un Ángel que ha decidido descender a la tierra para consultar al estudioso Sacerdote. En la segunda

farsa, el personaje de la reina Elizabeth I está en su habitación empolvándose el rostro y conversando con la cabeza embalsamada de su amado Exas.

“El Ángel” muestra al Sacerdote leyendo un libro de teología en su habitación cuando de repente se escucha que algo muy pesado cae al patio y envía al Sacristán a revisar qué lo provocó. El Sacristán va al patio que se encuentra fuera del escenario, llega con el Sacerdote y le entrega una aureola, ambos piensan que hay niños jugando en el patio. Más tarde se escucha nuevamente un ruido, el Sacristán sale y ahora le entrega unas alas de ángel. Este sonido vuelve a ocurrir y el Sacristán encuentra una túnica color azul y dorado. El Sacerdote cree que se están burlando de él y decide ir al patio, se escucha una risa y ve a alguien en lo alto de un árbol, le ordena que baje inmediatamente. El personaje baja y se presenta ante el Sacerdote como el Ángel y el Sacristán lo invita a pasar a su habitación. El Ángel empieza a contarle al Sacerdote cómo fue que cayó a la tierra por su soberbia y desea permanecer en el mundo de los mortales antes que subir al Cielo de nuevo. Para lograrlo le propone al Sacerdote cambiar de papeles, él se pondrá la túnica y la aureola, mientras que el Ángel usará la ropa del Sacerdote exceptuando la sotana.

¿Qué representa la habitación del Sacerdote antes de que el Ángel irrumpa en el patio? Una intimidad próxima a ser invadida. Bachelard apunta que: “Para evocar los valores de la intimidad, es preciso paradójicamente, inducir al lector a un estado de lectura suspensa. Es en el momento en que los ojos del lector abandonan el libro, cuando la evocación de mi cuarto puede convertirse en un umbral de onirismo para los demás” (1965: 47). Así pues, el lector, el otro, el espectador de ese espacio construye en el onirismo una idea de habitación. ¿Cómo ocurre esto en la farsa? La habitación está puesta sobre el escenario y los aspectos sonoros de los objetos que caen, quedan fuera de la mirada del espectador y lo que se sugiere como íntimo es el acto de la lectura en ese lugar. Es pues un espacio delimitado y sin ningún tipo de decoración; este aspecto se sabe porque el Ángel, al entrar a la habitación, menciona la palabra: austero. El Ángel al nivel de espectador es el otro que invade la habitación del Sacerdote.

Después hay una transformación del espacio, no en el caso de la utilería sino en la actitud que toman los personajes ante la problemática del Ángel. Menciona Argüelles que cuando el Ángel toma asiento para conversar con el Sacerdote, la escena se asemeja a una consulta con el psicólogo. Por lo tanto, el espacio íntimo crece con el diálogo de ambos personajes, pero no deja esta característica del espacio cerrado, pues una cita con el psicólogo también resulta íntima.

En segundo lugar está la farsa “Elizabeth an Exas”, donde el dramaturgo indica que Calaca está caracterizada de la reina Elizabeth I. La reina entra a su habitación y se empolva el rostro hasta que su mirada se dirige hacia una pica al fondo, donde está clavada la cabeza de Essex. Argüelles utiliza la figura de la reina Elizabeth I de Inglaterra, llevándola a la exageración en sus gestos, su voz y su manera de dirigirse en el escenario, de tal forma que termina mofándose de la historia personal de la reina y del estudiado amorío que sostuvo con el II Conde de Essex, además de la referencia a la actriz Bette Davis. El desplazamiento de Calaca por el espacio se limita al diálogo con la cabeza del Conde, donde le confiesa el amor que le profesaba, pero también su traición y la razón por la que decidió decapitarlo debido a conflictos políticos. Finalmente, la habitación funciona como un confesionario, es el lugar de la intimidad.

La connotación adquiere especial relevancia en el caso del signo teatral, dado que lo hemos considerado como signo de un signo. De este modo, en el caso de querer plasmar en escena cualquier lugar, una habitación por ejemplo, no es un entorno real lo que se está materializando en el escenario, sino un "signo" que alude a un espacio que simula una habitación lo que lleva a una segunda dimensión sónica (Gómez de la Bandera, 2002: 33).

La representación de la habitación al no ser un entorno real en tanto que es teatro, como afirma Gómez de la Bandera, muestra el cosmos de los personajes. Las decisiones que toman, sus penas y aspiraciones conducen a una segunda dimensión sónica que solo es posible cuando aparece el espectador o lector de la obra teatral. La habitación se figura como un lugar destinado en estas farsas para orar y confesarse o para dialogar con un otro que ya no está.

Se puede concluir que en estos lugares cerrados (el comedor, el baño y la habitación) los personajes interactúan con una cabeza parlante o no, o con personajes decapitados, incluso con seres celestiales y el vehículo o condición para hacerlo es la intimidad que, ya sea en conjunto o a manera de monólogo, la casa da a los personajes. La casa es el sitio donde todo lo secreto sucede.

1.2. Espacio abierto

Cuando se habla de espacios abiertos en *Nuestra Señora del Hueso* se refiere a lugares

públicos como parques, calles, jardines, un campo de batalla, entre otros. Espacios que se rigen por otro tipo de comportamiento en los personajes, pues a pesar de ser espacios habitados, la interacción que se da ya no cuenta con la misma intimidad. Al igual que con el espacio cerrado, Argüelles plantea lugares abiertos en sus acotaciones, coincide aquí que los personajes ya no responden a seres íntimos en relación con el personaje principal de cada farsa, sino a seres fantásticos. Los espacios íntimos, los espacios reducidos presentan en su mayoría personajes más reales o de carácter histórico como la Adelita, mientras que en estas farsas se encuentran Ninfas, Hadas o Musas que interactúan con otros personajes de la realidad. No debe perderse de vista que estas farsas continúan representándose sobre un escenario abierto como lo es el cementerio, al ser el gran contenedor de lo mexicano.

1.2.1 El parque, el bosque o el jardín

“La Ninfa” inicia con el personaje del Joven dirigiéndose a un parque en la ciudad, hay anuncios con luz que de vez en cuando lo iluminan y sonidos de coches que pasan. El Joven decide tomar una hoja de acanto de los arbustos, se escucha el grito de una mujer que después se le aparece y se presenta con el nombre de Cimeria. A partir de este momento conversan sobre cómo Cimeria llegó a convertirse en acanto. Después, el Joven le cuenta que se siente realmente solo en esa gran ciudad y Cimeria está dispuesta a consolarlo. Luego los personajes tienen relaciones detrás de los arbustos del parque. Ella le explica que será la última vez que se vean, pues es parte de su naturaleza como ninfa del bosque el no ver dos veces a un mismo mortal. Escuchar esto no le hace gracia al Joven e insiste en que vuelvan a verse la noche siguiente. Cimeria no acepta y decide volver a transformarse en planta, pero el Joven devora cada una de sus hojas para herirla.

El espacio es un parque en pleno siglo XX, el paso de los coches, la iluminación, la banca donde se sientan son elementos que muestran la urbanización de la ciudad. Sin embargo, el dramaturgo no duda en insertar a un ser fantástico, la ninfa de los bosques. La cual, una vez recobrada su figura humana sostiene relaciones con los mortales. Así, el espacio del parque funciona como un tópico clásico que se transmite del medievo, el *locus amoenus*. Martínez, en su artículo “Descripciones de jardines y paisajes de la literatura griega”, conjunta la opinión de los autores Estévez Calderón y Curtius que manifiestan lo siguiente:

Como t3pico heredado de la literatura cl3sica, el *locus amoenus* se puede definir como «un bello y umbrío paraje en el que no pueden faltar, como elementos esenciales, uno o varios 3rboles, un prado y una fuente o arroyo, a los que pueden unirse el canto de las aves, la brisa refrescante del verano y la presencia de las flores, regalando los sentidos con su perfume y diversificado cromatismo» (citado en Mart3nez, 2008: 281).

En esta descripci3n aparecen varios elementos del parque o jard3n como ese sitio donde se encuentran los amantes, el Joven y Cimeria. No obstante, se trata de un plano distinto, pues este lugar id3lico est3 dentro de una gran ciudad con espectaculares, el claxon de los coches y personas que transitan por la plaza, aunque el parque conserva el prop3sito para el que era utilizado en las obras literarias durante la antigüedad.

A este espacio se le puede considerar tambi3n como un montaje. En el *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis explica que el montaje de una escena es un juego de construcciones, como un accesorio introducido desde el exterior que puede transformar los signos que ya est3n presentes y c3mo la utilizaci3n del montaje ha sido un elemento recurrente para el teatro contempor3neo (1998: 300).

Por accesorio introducido desde el exterior puede tomarse el sonido de los coches, la luz de sus faros, la luz de los espectaculares, entre otros. Son estos elementos los que logran transformar el decorado. Otra definici3n de montaje que debe agregarse es la hecha por Didi Huberman: “para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos im3genes, y, generalmente, de este choque surge una tercera” (2007: 20) ¿C3mo ocurre este montaje? En “La Ninfa” el choque ocurre al contraponer elementos, se trata de un parque en el siglo XX en la llamada 3poca del progreso en M3xico. Un hombre moderno que camina solo en un parque lleno de acantos y que decide detenerse en una banca y arrancar una de sus hojas, escucha ruidos extraños y ve una mujer de aspecto misterioso delante de 3l. El dramaturgo toma el *locus amoenus* proveniente de los cl3sicos, pero lo posiciona en la modernidad con los sonidos propios de su contexto. As3, esta tercera imagen se refiere al fin mismo de la farsa; a trav3s de la burla se denuncia la realidad expuesta desde la mirada de Argüelles, donde un sitio h3brido de la naturaleza y la urbanidad detona el encuentro de los amantes.

Otra farsa que se desarrolla en un espacio abierto es “La Musa”, la cual es anunciada por los Arlequines al retirar el tel3n a lo lejos del escenario. En lo alto de un 3rbol est3 un hombre intentando ahorcarse quien es interpretado de Posada. Luego de unos segundos aparece Quimera caracterizada de pintora, vestida con overol y con un caballete

entre las manos e interviene el intento de suicidio del hombre pidiéndole que se deje de juegos y mejor se ponga a pintar. El hombre reniega y le contesta que la culpable de todo eso es ella, pues como musa no ha sido de gran ayuda. Los dos sostienen una discusión en la que el hombre le exige a ella un pago por todos esos años en los que le hizo creer que podría obtener con el tiempo reconocimiento y dinero. El hombre decide colgarse nuevamente del árbol y le pide que esta vez lo deje morir en paz. La Musa acepta no interferir en el suicidio, pero se queda observando al hombre colgado del árbol y comienza a pintarlo rápidamente. Enseguida, entra caminando por el bosque otro hombre y queda admirado por la Musa que pinta esa escena. El futuro cliente pregunta por el costo de aquel cuadro recién pintado, pero ella le ofrece los cuadros que el pintor había hecho anteriormente, ninguno de esos le interesa al hombre pues los considera una preparación para el cuadro final. Así que la Musa le pide que le permita un momento más la pintura, ya que falta un pequeño detalle: pintar la sombra en el cuerpo del pintor. Una vez hecho esto, vende el cuadro por una gran cantidad, el cliente sale satisfecho del escenario y el pintor baja del árbol para exigir su dinero. La Musa se lo entrega y aclara que acaba de pagarle lo que le debía en todos estos años y ahora ya tendrá con qué dinero caer muerto.

Las indicaciones sobre el decorado que propone Argüelles en esta farsa solo mencionan un árbol al fondo, por lo que hace suponer que se trata de un bosque o un parque. A diferencia de “La Ninfa” no se mencionan muchos rasgos de modernidad o de una propuesta de montaje, sino que, conforme avanza la farsa, se recuerda a esas pequeñas exposiciones que se colocan en plazas o bosques para la adquisición de arte. Espacios como el bosque, el parque, el jardín o la plaza funcionan también como lugares de inspiración para los artistas o lugares místicos. En el apartado “La universalidad cultural del bosque sagrado” del libro *El bosque* se menciona que tanto fenicios, griegos u otras civilizaciones antiguas creían en los bosques como esa entidad sagrada y espiritual, el ejemplo del bosque de las musas era afuera de la Porta Capena (García Barreno, 1996: 33). Anteriormente, este lugar era un bosque donde se le rendía cierto culto a las Musas. Por el contrario, Argüelles no menciona en la farsa que se trate de este bosque con su monumento, pero el hecho de que la Musa se aparezca en el parque, justifica la presencia de este ser con su naturaleza creativa.

El tercer montaje que se resuelve en un jardín dentro de esta clasificación es “El Hada Tarada”; esta conjuga ambas significaciones de los espacios. Es decir, un ser fantástico como el hada entra en contacto con otros seres desde la inspiración, pero también

desde el *locus amoenus*. La farsa consiste en un hada que fracasa constantemente y en el jardín o el bosque se encuentra con otros personajes a los que intenta ayudar, pero nada de eso resulta. Primero ve a una princesa que recientemente es madre y su hijo tiene dos cabezas, es mitad dragón y mitad humano, pero no logra ayudarla. Después, se le aparece el Jinete sin cabeza que está preocupado porque asusta a los niños y eso no le gusta. Más adelante halla a otra princesa a punto de besar a un sapo pero la detiene. Luego se encuentra con un bufón que tiene problemas cuando camina pues todo el tiempo suena como un cascabel. Finalmente, se le aparece un poeta desencantado en el jardín y tampoco logra ayudarlo. El Hada falla en cada una de sus tareas durante su travesía por el bosque. El Coro a modo de obra clásica va sobre ella para atacarla, le quitan su vara y su vestido. Mientras el Coro canta, el Hada se transforma en prostituta y se le aparece al poeta a cambio de unos billetes, él acepta y saca su cartera, pero el Hada es más veloz y se la roba. El poeta sale enojado de la escena y el Hada reparte el dinero entre el Coro.

Ahora bien, dentro de los tropiezos generados por el Hada se da una relación amorosa entre un dragón y una princesa en los arbustos, aquí nuevamente se cuenta con la representación del *locus amoenus*. Luego está la escena donde el bufón escapa de la mano del príncipe y la aparición del poeta en el jardín en busca de la inspiración. Enseguida viene la imagen del Hada que muda a prostituta y la utilización del objeto de la cartera como rasgos del espacio. La suma y yuxtaposición de todos estos elementos escénicos demuestran la existencia de un montaje dentro de esta farsa.

La última farsa que cuenta con un espacio abierto es “La Esfinge”, en ella no se menciona un espacio en específico, sino una indicación en referencia al decorado que es que la Quimera ahora vestida de Esfinge aparezca de entre numerosas plantas. La Esfinge se acerca al Joven para otorgarle la solución a tres preguntas que este desee, esta característica está dada por la referencia mitológica, pero el interés del joven consiste en mantener relaciones con la Esfinge probando sus tres naturalezas: la mujer, el león y el ave. Ante las preguntas incoherentes del Joven, la Quimera se enfada y expone lo que ha hecho con otros mortales semejantes a él, los devora. Es así como el Joven le arrebató un beso y conforme la luz baja la Quimera devora las extremidades del Joven y las arroja por el escenario ya esqueletizadas. Una vez más ese sitio natural y boscoso es el lugar propicio para la aparición de seres mitológicos y es un *locus amoenus* pues el Joven besa a la Esfinge. Por estas razones es que se trata del jardín, añadiendo que es la farsa contigua a “El Hada Tarada” y retoma el mismo escenario.

1.2.2 Campo de batalla

En “El Rostro” no aparece ningún tipo de diálogo, todo está dicho a partir de la acción del actor en el escenario y de los estímulos musicales que surgen. En las acotaciones se indica que se escucha un bombardeo al tiempo que por el escenario cruzan ráfagas de luz que simulan ser balas o material de guerra. Aparece un soldado con una máscara anti-gas corriendo por todo el escenario, detrás de él entra una enfermera que lo auxilia pues está mal herido, ella le limpia el rostro y el soldado desaparece de la escena por el lado contrario de donde entró. Después, la enfermera muestra ante el espectador la toalla con la que le limpió la cara y se puede apreciar la figura de la máscara anti-gas en ella, se menciona que la enfermera debe colocarse con la pose de Juan Diego mirando hacia el público.

De este modo el campo de batalla ocurre de manera acelerada. No hay una interacción verbal, sino únicamente física y sonora en tanto que los bombardeos siguen ocurriendo. Sin embargo, hay una cuestión simbólica en la acción de limpiar el sudor y luego mostrar el rostro del soldado. Argüelles mezcla dos historias de la religión católica: la acción de limpiar el rostro que sucede en el camino hacia la crucifixión de Cristo (cuando una mujer llamada Verónica limpia la sangre que Jesús lleva en el rostro y este termina impregnándose en el paño), y la segunda deviene de la indicación donde se resalta que la enfermera debe pararse ante el público con pose de Juan Diego (a quien la Virgen pide que guarde rosas en su ayate para anunciarle al padre del pueblo que quiere que le erijan un templo). Cuando Juan Diego lleva esas rosas, ve impresa la imagen de la Virgen en el ayate, tal como sucede con la toalla de la enfermera en esta farsa. El campo de batalla para Argüelles es un sitio de fe, la enfermera utiliza a Juan Diego como un ícono del saber religioso. Gómez de la Bandera en “Contribución al estudio semiótico del espacio escénico” asegura que:

En el teatro el icono básico es el cuerpo y la voz del actor, con lo cual estamos de acuerdo, puesto que creemos que el texto teatral ya desde su gestación implica una representación virtual o imaginaria, lo que conlleva una idea básica de formas en movimiento (Gómez de la Bandera, 2002: 11).

Basta con la acción de limpiar el rostro y la pose arrodillada con la toalla impresa de la máscara anti-gas para conducir al espectador hacia esa referencia católica, desde el fin burlesco de la farsa: un soldado en plena guerra que pasa a convertirse en un santificado.

En el teatro el creador de imágenes se vuelve imagen, lo que significa que el actor es emisor y a la vez signo en sí mismo. De tal forma que la fuerza creativa de la imaginación elabora un segundo mundo según una compleja relación dialéctico-dialógica que se lleva a cabo en la representación pública del espectáculo (Gómez de la Bandera, 2002: 11).

A la interacción del soldado y la enfermera se le suman estímulos musicales como los bombardeos o la iluminación de las ráfagas, estos son los que darán ese resultado espacial del campo de batalla, siempre y cuando la parte imaginativa opere desde el espectador en el espacio que se le presenta ya que la relación dialéctico-dialógica de los personajes esté dada únicamente por las acciones escénicas.

1.2.3 La calle

La farsa “Querubín” muestra a un cura que camina tranquilamente por la calle y encuentra a un querubín en el suelo con un ala rota, tiene intenciones de curarlo, pero más personas se acercan a él y vuelven del hecho un escándalo. Las personas aconsejan al cura para que lleve al querubín a la iglesia, otros dicen que estaría mejor en un instituto de biología, pero el cura se queda inmóvil. Después de unos cuantos gritos de la muchedumbre, el querubín suelta un chillido y a su rescate llegan como en parvada un grupo de querubines a ayudarlo. Atacan a los mirones en la yugular y provocan que sangren, ante esto, el cura se desmaya y los acusa de ser vampiros.

La calle es el espacio público donde todo queda al descubierto ante la vista de los demás, en ella también se observa la interacción social ante lo curioso o lo escandaloso de las situaciones, en la farsa eso se confirma con la aparición del querubín herido. Es la curiosidad de la muchedumbre lo que los querubines vampíricos castigan en nombre de la justicia por el espacio público. La calle entonces simboliza el riesgo y la exposición de la sociedad.

1. 3. Espacio de transición

“La Nube” es la última farsa antes de que termine la obra. El maestro de música se viste de niño con traje de marinerito, pecas y lentes grandes, camina del jardín a su cuarto y lleva entre sus manos una nube, que es Calaca caracterizada. Empiezan a dialogar, el niño está muy contento de tener una nube, pero a la nube esto no le parece lo mejor, pues es una nube gris que detesta a los humanos. El niño intenta convencer a la nube de quedarse a vivir con él diciéndole que la apreciará y le cantará canciones para que se alegre, así inician su propia versión de la Varsoviana.

El niño le platica a la nube que él compone poemas. Cuando ellos se van entendiendo, los padres del niño irrumpen en la habitación. Al ver que su hijo tiene a una nube capturada, mantienen una discusión con él hasta que la nube explota y los mata. Homero, el nombre del niño que se descubre al final, se complace ante esa escena. El nombre del niño hace referencia al primer poeta de Grecia.

El jardín funciona como el sitio del descubrimiento, no como un *locus amoenus*, tal vez el descubrimiento de la nube para Argüelles significa una especie de musa o fuente de inspiración. Sin embargo, ese espacio permanece momentáneamente hasta que Homero se dirige a su habitación y avanza a un espacio íntimo, pero invadido más tarde por la presencia de los padres. La existencia contigua del espacio abierto y del espacio cerrado, a un lado, propone un desplazamiento por dos espacios que requieren de sus propias lógicas: lo que queda expuesto, lo que no y hacia quién. Además, se mantiene una dinámica que contrasta los orígenes de los personajes desde un fenómeno natural hasta unos padres contemporáneos que, preocupados por el niño, quieren deshacerse de la nube, como si eso implicara deshacerse también de la imaginación que ella despierta en el niño.

1.4. El espacio objetual

“La Aureola”, al igual que la farsa “El Rostro”, no cuenta con indicaciones directas del dramaturgo acerca del escenario, solo menciona la existencia de un personaje en él, que debe parecer diputado y es interpretado por Posada. El hombre lee el periódico mientras descende sobre su cabeza una aureola, este se percata de la luz, pero al mirar hacia arriba la aureola se mueve, por lo que no termina de descubrirla. Luego de un rato vuelve a aparecer la luz, pero esta vez el hombre se dirige hacia un espejo. Ya de frente se da cuenta

de su existencia e inicia un monólogo muy sorprendido por la aparición de la aureola. Al no existir una indicación precisa del lugar donde se encuentra el personaje, para fines de este trabajo se le asigna el nombre de espacio objetual a este escenario.

Luis Monta menciona en su tesis de licenciatura que “[...] la acción física de la cual se vale el actor para construir su personaje, está sujeta a varios factores como la situación y la velocidad que permiten una mejor comprensión del personaje en escena” (2016: 8). De este modo, el hombre vestido con traje puede remitir a un trabajador distinto que no sea diputado, pues el espectador no tiene acceso a las acotaciones del dramaturgo, sino que a partir del monólogo que se formula, este puede entender a qué se dedica el personaje.

Por lo tanto, hay alrededor de tres a cuatro acciones físicas que debe formularse el actor en el escenario partiendo ya sea de objetos puestos en la realidad de la escena o de objetos dados de la imaginación del actor, pero que deben quedar claros para el público. La lectura del periódico es la primera acción física y el primer objeto. El actor al mover su cabeza hacia arriba intentando encontrar el origen de la luz, muestra a la aureola como el segundo objeto. Más adelante, la aparición del diputado ante el espejo, quizá resulte ser la más compleja, dado que para esta acción física hay varias posibilidades: es que verdaderamente haya un espejo en escena o se trate de un punto fijo en el escenario donde el diputado ve su reflejo con la aureola, la representación del espejo se presenta como el tercer objeto. La última acción física es intentar tocar la aureola y quemarse en el proceso.

Gómez de la Bandera señala que “El espacio escénico se caracteriza por una gran riqueza signica. Todo lo que entra a formar parte de la escena adquiere un significado complementario respecto a la función directa del objeto” (2002: 10), es a través de estas acciones físicas que el espectador procesa la información espacial del personaje, si un espejo se aparece en el camino, la significación iría a espacios cerrados como el del baño y la liberación de las culpas, pero también puede tratarse de una sala donde se espera a la familia o de una habitación, claro, en estos espacios lo que está presente es la intimidad y esto se demuestra con el monólogo del personaje. Así se suman objetos reales o imaginarios que establecen una relación con el personaje para dar sentido a la escena.

Capítulo II. Personajes

*Allá vienen
los muertos tan solitos, tan mudos, tan nuestros,
engarzados bajo el cielo enorme del Anáhuac*
María Rivera

Argüelles presenta al reparto de la siguiente manera: Calaca “La Catrina”, José Guadalupe Posada, el Joven, la Quimera, el Maestro de Música, Coro y Cuerpo de baile. Aunque esta sea la forma en que el dramaturgo muestra a los personajes, surgen otros secundarios que representa el Coro, como los Arlequines. Los personajes del texto dramático serán analizados en las siguientes páginas a partir de las funciones que desempeñan en la obra. Anne Ubersfeld establece en su *Semiótica teatral* que:

Es necesario, para adaptar a la escritura teatral, el modelo actancial (Greimas) y las funciones del relato (Propp, Bremond) hacerles pasar por determinadas adaptaciones. Posiblemente sea también preciso plantearse y plantearle al texto una serie de interrogantes: el carácter tabular del texto de teatro (texto de tres dimensiones) [...] el carácter conflictual de la escritura dramática hace difícil, salvo en casos particulares la anotación fija de las funciones del relato. Lo específico de la escritura teatral podría encontrar aquí su campo de aplicación (1989: 46).

De esta manera, Ubersfeld interviene los modelos actanciales para utilizarlos en las obras teatrales que, a diferencia del relato, no son lineales. Por lo tanto, concibe al texto dramático como tridimensional, ya que está pensado para su representación. Sumado a estas reflexiones también apunta que en el relato teatral existen dos estructuras, una superficial y otra profunda. En la superficial estaría lo que le concierne a la dramaturgia: discursos, escenas y diálogos; en la profunda: la sintaxis de la acción dramática, sus elementos invisibles y sus relaciones (1989:44). Este capítulo analizará primordialmente las estructuras superficiales porque no se cuenta con ninguna representación.

Antes bien, deben hacerse distinciones entre los conceptos que están por desarrollarse: actante, personaje y rol. Todos ellos los retoma Anne Ubersfeld del modelo actancial de A. J. Greimas, para trasladarlo al género dramático. Así se tiene que el *actante* puede definirse desde tres aspectos:

- a. una abstracción (la Ciudad, Eros, Dios, la Libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejército), o una agrupación de personajes (por ejemplo, los oponentes del sujeto o de su acción).
- b. un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes.
- c. puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación (locutores); es decir, para ser actante no es preciso ser de la enunciación (1989: 48).

A lo largo de la obra se irán clasificando a los personajes según los roles actanciales que desarrollan. Un mismo personaje puede representar distintos actantes en la obra, sobre todo cuando estos entran o salen de las farsas, o transformarse en abstracciones, alegorías, entre otros.

Con respecto al concepto *personaje*, Pimentel afirma “[...] un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (2005: 59). Aunque Pimentel se refiere al relato, puede desplazarse este efecto de sentido que es el personaje a la obra teatral. Por ejemplo, la aparición de ángeles o querubines cumplen este efecto de sentido al momento de que entran a escena con el fin de persuadir, por medio de estrategias discursivas, a los personajes de sus propósitos,

Ubersfeld propone que el *rol* del personaje “es un actor codificado, limitado por una función determinada. Como el actor, el rol es una de las mediaciones que permiten pasar de un ‘código’ actancial abstracto a las determinaciones concretas del texto (personajes, objetos)” (1989:81). Dadas estas distinciones se agrega a este capítulo una tabla donde se muestran los personajes con sus respectivas subdivisiones.

Personaje	Rol	Farsa
Joven	Joven Joven Poeta	La Ninfa La Esfinge El Hada Tarada
José Guadalupe Posada	Diputado Cura Pintor Narrador	La Conciencia El Ángel La Musa El Hada Tarada

La Quimera	Cimeria Musa Esfinge	La Ninfa La Musa La Esfinge
El Maestro de Música	Hombre Cura Poeta Niño	La Conciencia El Querubín La corona del poeta La Nube
Calaca “La Catrina”	Madre Conciencia Ángel La reina Elizabeth I Tita Lucana Hada Nube	Cabecita blanca La conciencia El Ángel Elizabeth an Exas La corona del poeta La Hada Tarada La Nube
Coro	Hijos Sacristán Querubines y personas Hombre Coro, Princesita, Jinete, Príncipe, Yester el Bufón Mamá y Papá	Cabecita blanca El Ángel El Querubín La Musa La Hada Tarada La Nube

2.1 Joven

El personaje despierta entre tumbas el Día de Muertos. Se encuentra confundido pues no sabe si está muerto o si se trata de un sueño. Los primeros en acudir a él son los Arlequines quienes lo conducen primero con el Maestro de Música, después con la Quimera y finalmente con la Calaca, pero ninguno sabe qué es lo que sucede realmente. La Calaca, al no poder ayudarlo le asigna un acompañante con quien comparte ciertas características como la nacionalidad y sus aspiraciones artísticas: José Guadalupe Posada. De esta manera, el Joven es evocado como un Dante de la *Divina Comedia*, ante el espectador al tener de guía a Posada. A través del Joven y de su travesía por el cementerio se podrá conocer el

ambiente, pero también la manera en que funciona la sociedad mexicana a partir del montaje de estas farsas.

Cabe destacar aquí algunos puntos de encuentro con la obra de Dante Alighieri. Esta epopeya que abre paso a la época renacentista comienza con el poeta Dante en la selva oscura, es decir, el Infierno, en el que se le presentan tres animales distintos que simbolizan la lujuria, la soberbia y la avaricia. En medio de la amenaza aparece Virgilio, el gran poeta de Roma para ayudarlo y ser su guía durante su trayecto hacia el Paraíso. La *Divina Comedia* es una obra de la cristiandad. Mediante los círculos del Infierno se exponen los pecados de la humanidad a los que el poeta debe resistirse, ahí se encuentran múltiples alegorías y simbolismos. Esta cristiandad no sucede en el mismo sentido con *Nuestra Señora del Hueso*, aunque sí trate temas religiosos. La *Divina Comedia* de Dante se hace con un fin de adoctrinamiento y en cambio *Nuestra Señora del Hueso* “voltea mitos” como lo menciona el propio Posada en la obra. Es decir, hay un Joven que desciende al Infierno y que en su vida real trabaja como diseñador en una agencia de publicidad, pero lo que realmente quiere es ser monero. La Calaca le asigna un acompañante, así como Beatriz le asigna uno a Dante. Los círculos del infierno que exponen los pecados podrían funcionar como las farsas para tratar problemas políticos, religiosos y sociales.

El paralelismo está en la designación del guía, José Guadalupe Posada, “Pepelupe” como lo llama la Catrina. Desde estas características y con la utilización del modelo actancial de Greimas retomado por Ubersfeld se trazará el recorrido del Joven en el más allá; las funciones que se encuentran en la obra se presentarán con el siguiente esquema:

Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op. (1989:49).



Por lo tanto, la sociedad mexicana (D1) empuja al Joven a través de lo que ocurre en ella, como puede ser ese ideal del progreso en pleno siglo XX, y que más tarde esta sociedad será criticada por el mismo Joven (S) que desea tener imaginación (O) para así dejar de trabajar en la agencia de publicidad y dedicarse a ser monero; aunque el objeto es inmaterial, no deja de ser un objeto de deseo. Posada (A) lo guía en los dominios de la muerte para así conseguirlo. A pesar de que el Joven ve obstaculizados sus propósitos por la sociedad mexicana (OP) a lo largo de su vida, es esta misma sociedad, puesta en las farsas, la que provoca que el Joven se conduzca hacia su deseo dado que en ese sistema neoliberal en el que está inserta la obra era más importante ser productivo, en este caso, ser trabajador en una empresa de publicidad en lugar de ser monero, pero también es esa sociedad quien recibe el producto del artista (D2), dado que su arte está dirigido a ella. Ubersfeld dice que Greimas no admitiría que el destinatario sea el mismo que el destinador y en esta diferencia es que se distingue el relato de la obra dramática (1989: 52). Establecido esto se tiene que el motor de la obra es la imaginación y la manera de acceder a ella, según propone Posada, son los mitos reflejados en las farsas y el cómo los seres humanos pueden crearlos, cuestionarlos y modificarlos.

Argüelles no describe ninguna apariencia física del Joven, ni su vestimenta, pero en el reparto se menciona que se trata de la época actual. Si se toma en cuenta que la obra se montó en 1972 en la Ciudad de México, el personaje tendría que vestir acorde a este momento. La primera pista que se tiene de él es su nacionalidad mexicana al ser cuestionado por los Arlequines:

Maestro: ¡Espérense! ¡Yo creo que tenemos que presentárselo a la Señora! (*Bajo a un Arlequín.*) Además... si ya sabemos la debilidad que tiene por los mexicanos... (*Ríe pícaramente.*)

[...]

Maestro: Tú, ven con nosotros

Joven: ¿Dónde?

Maestro: Con la señora Calaca (*A la Quimera*) Para mí, que es ella la que tiene que ayudarlo a saber qué le pasa.

(Argüelles, 1994: 29-30).

Esto hace que los Arlequines junto con el Maestro de Música esperen cierto comportamiento del Joven, un lenguaje y una manera de dirigirse hacia los personajes que van apareciendo. Otro rasgo que lleva a darle una identidad es que tiene una profesión, es ilustrador. Este punto determina en él una forma de vida que le resulta muy amarga, pero a través de esa amargura que el personaje logra llegar al más allá en la búsqueda de su imaginación, ayudado por Posada.

Hasta aquí el nombre del personaje más allá de Joven no se sabe, pero no impide que él establezca una identidad entretejida con la identidad mexicana expuesta a partir de él como personaje, de su interacción con los demás y de las situaciones que se presentan en cada farsa. Pimentel dice que “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (2005: 63). De este modo, aunque no se revele un nombre como tal, no se descarta la posibilidad de darle una identidad al personaje. Utilizando las palabras de Pimentel, ¿qué imantaciones semánticas surgen de la palabra Joven? Quizá puede decirse que se trata de un sujeto que está a la mitad de su vida, no es un adulto mayor ni tampoco un niño. La imagen de un joven mexicano puede partir de estas características. Pese a que el personaje es un profesionalista, hay un sentimiento de inconformidad y de confusión ante los hechos que ahora suceden, no encuentra la manera de dirigirse hacia quienes lo rodean problematizando así su objeto de deseo:

Posada: (*Extrañado*) ¿Cómo dijiste? ¿Te tenías prohibido imaginar?

Joven: Sí. Es que yo ya no quería hacerme más fantasías en mi vida y me obligué a ni siquiera pensar en ellas. Y hace mucho que ya había conseguido no hacerme ilusiones de nada... Incluso ya tenía tiempo que no soñaba...

Posada: (*Observándolo; socarrón*) Humm... Has de haber llevado muchos golpes para tomar una decisión como esa.

Joven: Pues sí. Es que allá todo está muy difícil. Es decir, la realidad es dura y... más en crisis nacional.

(Argüelles, 1994: 40- 41)

Se observa a un joven mexicano, ilustrador por profesión, pero se destaca la última frase; “crisis nacional”. Primeramente, se podría detectar el estrato social al que pertenece como la clase media del siglo XX. Aunque Posada le dice que esa realidad de la crisis no es la

única que existe, el personaje la enuncia desde el mundo de los vivos, Argüelles habla por medio de este personaje sobre la crisis nacional que se vivió durante los años sesenta y setenta. En este sentido, “la crisis nacional” puede ser entendida en el aspecto económico, pues esta es la forma en la que la emplea el diálogo. José Agustín, en la *Tragicomedia Mexicana*, dice:

El régimen había descuidado sectores estratégicos, para un desarrollo sano del país: en el campo el rezago era dramático. Los energéticos también se hallaban sumamente descuidados. El gasto del Estado acabó subordinándose a los planes de corto plazo de la iniciativa privada; además apoyó de tal forma “la expansión acelerada del sistema financiero” [...] De tal manera, al iniciarse la década de los setenta, el sector privado no sólo era poderoso sino también consciente de su fuerza [...]. No son de extrañar, entonces, las reacciones que tuvieron los poderosos dueños del dinero ante el gobierno de Luis Echeverría, como tampoco lo es la crisis, que todo esto propició a partir de 1971 (2017: 296).

Agustín habla desde un panorama político de finales de los años sesenta en el que no deben olvidarse sucesos como la matanza de Tlatelolco en 1968 y todas las implicaciones sociales y políticas que dejaron este y otros movimientos como las diversas huelgas que se levantaron y la represión a quienes participaron en ellos, ya que son precedentes de la obra teatral. De este modo, los temas políticos que Argüelles trató en sus obras eran intencionales y siempre estaban matizados con humor negro. En la obra dramática la crisis es enunciada por el Joven, pero como lo advierte Posada, no es únicamente hacia este sector reprimido sino también una crisis en el arte.

Posada: [...] Pero también es cierto: existen demasiadas cosas que atentan contra la sensibilidad y sobre todo, la de un joven. Y México procrea muchas. Cosas que son convencionalismos, demagogias, falacias, en fin: mitos, falsos mitos, que producen la apariencia de una realidad. Y hay que descubrirlos, porque no se trata sólo de tener una equis sensibilidad, sino de defenderla [...] (Argüelles, 1994: 45).

La crisis artística es la que genera la sociedad mexicana (OP) atentando en contra de quienes poseen cierta sensibilidad y para acabar con las ideas que de ella devienen es necesario el cuestionamiento y la transformación de los mitos a partir del Joven (S), su travesía entonces ocurre en un primer momento hacia el opositor y hacia él mismo, en

introspección. Aunque hay una transformación o un cuestionamiento hacia los mitos que genera una sociedad, estos no se ven modificados totalmente o, en su realidad material, no ocurre una transformación más allá que lo que el propio artista puede manifestar.

En toda obra dramática o literaria los personajes se modifican según avance la trama, es así como puede hablarse de que el Joven además de portar la voz del dramaturgo es un sujeto que va construyendo una identidad que se desarrolla durante la obra con una enunciación política. Así pues, el Joven es una construcción del sujeto en dos sentidos: la del individuo en sí y la del sujeto inmerso en una nación o en una sociedad como la mexicana. Hurtado en su estudio *Sobre la construcción de la identidad en México* menciona lo siguiente:

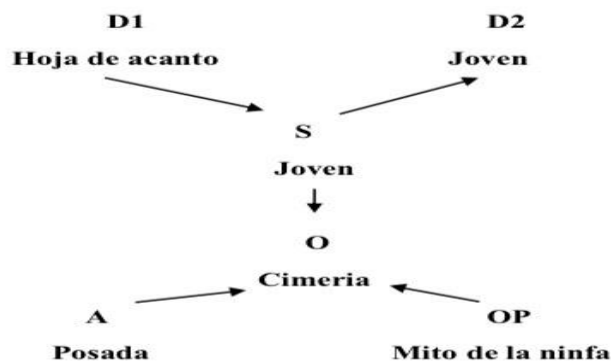
La identidad, entonces, ¿es un mito? No, porque, no se parte de "hechos" imaginarios, tal y como ha llegado a suceder -a veces- con el caso de la Historia (sobre todo la oficial), la cual recupera elementos que a veces están muy lejos de la realidad, al menos se presentan como hechos formidables y extraordinarios; pero, en ambos casos, se corre el riesgo de caer en una mitificación que, lejos de permitir ser al sujeto concreto un ser en construcción, antes lo de-fine como algo acabado, como un "algo" (ser cosificado = cuasi-objeto) y no como un "alguien" que necesita re-situarse constantemente para comprender su sentido como sujeto social (2004).

Hurtado afirma que la identidad no parte de los hechos imaginarios, pero palabras como *imaginación* o *fantasía* son utilizadas en la obra y por medio de estas es que se va forjando una clase de identidad. Estos elementos míticos que se expresan en *Nuestra Señora del Hueso* son el imaginario de la nación que se materializan con acotaciones o acciones de otros personajes. Hurtado menciona que esto ocurre con la historia y de esta forma se convierte en mito. Si la identidad parte de estos hechos imaginarios, la manera en la que el Joven llega al cementerio es a través de la identidad, de él como sujeto que vive e imagina, él se re-sitúa en ese sitio. Pero a todo esto, ¿a qué se refiere con mito? y ¿desde dónde Argüelles toma este concepto? Para definirlo se acudirá al texto *Hermenéutica Analógica, Símbolo, Mito y Filosofía* de Mauricio Beuchot, donde se comenta del mito lo siguiente:

El mito, como dice Ricoeur, tiene la estructura de una metáfora. Podemos adoptar, por lo útil que es, el tratamiento ricoeuriano del mito. El mito es, según sabemos, previo a la

ciencia; como la religión dio paso, en Grecia, a la filosofía. Sin embargo, el mito y la razón convivieron intensamente en los inicios de la filosofía. El mito es, pues, un texto metafórico y alegórico, simbólico; al igual que el símbolo, tiene un significado directo, patente y otro indirecto, latente. Contiene, como dice Ricoeur, un discurso indirecto; es el modo de decir, solamente por vía indirecta, lo que no se puede decir o no conviene, o no se debe, como la muerte, la culpa y el castigo (2007: 56).

Se concluye así que el Joven interviene en estos mitos que funcionan como textos metafóricos desde la farsa y con ellos busca hacer una crítica política-social y también artística-religiosa, ya que son estos los temas a tratar por el dramaturgo. Ahora bien, la travesía del personaje del Joven, una vez que ve las primeras dos farsas, decide intervenir en la tercera motivado por Posada, donde cuestiona y modifica el mito de “La Ninfa” con su interpretación.



En “La Ninfa”, el Joven camina en un parque donde hay una amplia vegetación de acantos y cerca pasan autos. El Joven decide sentarse y comer una de esas hojas, hasta que aparece una mujer ante él y se presenta como Cimeria, una ninfa convertida en acanto por la mano de Juno.² Estos personajes establecen una conversación, en la cual el Joven se muestra triste y desconsolado:

Joven: Tuve un día difícil... por eso cuando vi el parque... lo imaginé como una especie de compensación a tanta rutina y... ¿Va a decirme o no, por qué no quiere decirme?

² El nombre no corresponde al mito clásico, pues su verdadero nombre es Acanto.

Cimeria: ¿Lo que no debo decirle?... No. Aún no. Se lo repito: quiero gozar de esto... Hace un poco de frío ¿Verdad? (*Se le aproxima*)

Joven: Un poco... sí...

Cimeria: ¿No le importaría darme un poco de su calor? (Argüelles, 1994: 57).

Con estos diálogos se muestra la naturaleza melancólica del personaje y se ve cómo su función actancial se modifica porque el Joven, sin dejar de ser su personaje, se convierte en un primer actante. Debe recordarse que en el inciso *b* dado por Ubersfeld se menciona que un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes (1989: 48). En este caso, el Joven triste que trabaja en una agencia de publicidad accede, dentro de la ficción de la farsa, a tener relaciones con Cimeria, y así, él cumple la función actancial de ser *el seductor*. De esta manera es que el personaje se ve envuelto por primera vez en la fiesta del Día de Muertos al participar y ser parte de la obra. Ya que termina la farsa, el Joven no interviene en ninguna otra hasta el segundo acto con “El Hada Tarada”.

Previo a su entrada en la farsa “El Hada Tarada”, el Joven dialoga con su guía:

Posada: ¿Y qué piensas ahora de lo demás? ¿De esos mitos obsoletos con que te encuentras a cada momento en la vida?

Joven: Pues creo que hay que distinguirlos mejor ¡Es lo que habría que hacer con todo: desmitificar tanta idiotez!

Posada: Pero no se puede hacer con todo. En su origen, los mitos no fueron así. Y en lo que estás cayendo ahora es en la destrucción de la fantasía. Y eso sería igual de estúpido, que lo de hacer de un mito, una ley.

[...].

Joven: Pero entonces... ¿siempre existirá el engaño?

Posada: En verdad... lo que es mentira se va pudriendo, por eso cuando algo se ha vuelto corrupto, es mejor desenmascararlo [...]. Ponte ahí (*le señala*) y como en las anteriores veces, deja que el juego te lleve.

Joven: Bueno. ¿Quién soy ahora?

Posada: Tú mismo: un joven que quiere ser realista [...] (Argüelles, 1994: 101-102).

La condición que le pone Posada al Joven para que se mantenga realista se empalma con la crisis nacional de la que no puede olvidarse y se contrapone a los personajes que desfilarán en la farsa. El Joven intenta ser él mismo, sin embargo, Posada, quien narra en “El Hada

Tarada”, dice que este es poeta y posee poderes mágicos, pues gracias a uno de sus suspiros hace crecer un rosal y esto atrae la atención del Hada. La farsa acaba con el hada convertida en prostituta intentando seducir al Joven, a quien le arrebató su cartera y reparte el dinero entre el coro. Esta última acción es la función del actante, que se llamará *el portador* dada su cualidad mágica. El actante del Joven continúa siendo sujeto de la atracción de los personajes femeninos que se relacionan con él en escena. Por lo tanto, es también un objeto de deseo por las tensiones que existen entre uno y otro personaje.

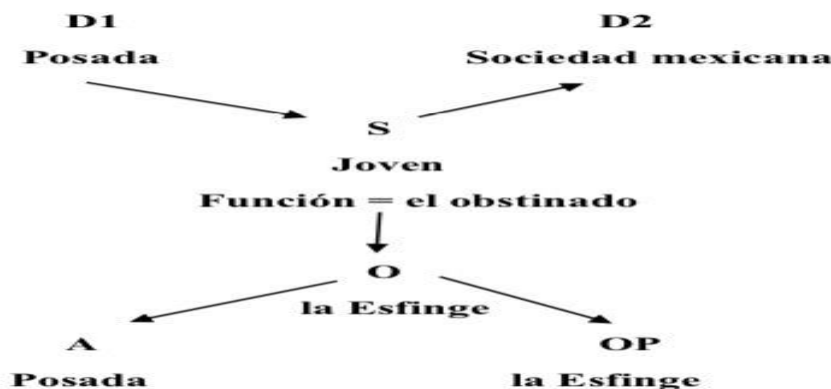


El Joven (S) cambia su función actancial por la del *portador*, pero no pierde la cualidad de dejarse llevar por el Hada convertida en prostituta y en un primer momento por la ninfa sin que el objeto de deseo se vea modificado por la aparición de estos otros. Lo que buscará hasta el final es la imaginación, proporcionada por los mitos que se corrompen en la obra a través de personajes mexicanizados.

Por último, está la farsa de “La Esfinge”. El Joven que ahora está dispuesto a jugar en la gran fiesta de la muerte es invitado a actuar por Posada, quien le plantea la existencia de un ser mitológico que lo ayudará a terminar de liberar su imaginación, devorando la parte de él que está en constante sufrimiento y no lo deja ser el artista que quiere. El Joven adivina el ser mitológico y comienza la farsa.

Entre las ramas aparece la Esfinge que le dice al Joven que contestará solo a tres preguntas, sin embargo, al protagonista no le interesa preguntar, lo único que quiere es probar a la Esfinge en sus tres formas: la de mujer, la de león y la de águila, a lo que la Esfinge se niega. El Joven continúa insistiendo y finalmente le roba un beso. De esta manera, el Joven logra su cometido, pues la Esfinge le entrega su brazo esquelético y conforme se hace el oscuro en la escena la Esfinge avienta los huesos del Joven que está siendo devorado.

A este último actante se le llamará *el obstinado*, tomando como acepción la insistencia por lograr su cometido a través del beso robado a la Esfinge para encontrar su objeto de deseo que es la imaginación. Puede notarse que sus tres funciones actanciales se relacionan con el carácter de los personajes que le interesaba escribir o representar a Argüelles: un carácter sexual. En una entrevista hablando de su obra *Los gallos salvajes* (año), Argüelles dice: “Entonces, yo partí de que la pasión sexual fuera el elemento conductor del *fátum*, porque a lo largo de la tragedia se descubre la sexualidad como desencadenante del horror” (Cervantes, 9 de junio de 1990). Esto parece ser el mismo hilo conductor en *Nuestra Señora del Hueso*: la sexualidad del protagonista desencadena el horror, donde su obstinación transgrede la voluntad de los personajes femeninos con tal de conseguir su objeto de deseo.



En relación con lo que comenta Posada en los diálogos sobre el personaje mitológico que podrá devorar aquella parte del cuerpo del Joven que le imposibilita liberar su imaginación, es curioso porqué es el brazo y no su cabeza lo que es devorado primero. Ante esto, es necesario retomar algunos diálogos de Posada con el Joven:

Posada: No. Más bien... como que quiero irte acostumbrando a... esto. Mejor sigue con tu historia. Quiero saber cómo llegaste aquí.

Joven: Pues por deprimido tenía días sin comer... o más o menos, pero sí bebí algo... y de pronto, estaba imaginando que cruzaba un río que veía enfrente de mi cuarto de azotea... Me acuerdo que nadaba y nadaba... quería llegar a la otra ribera. Estaba muy preocupado cuando empecé a nadar por las cosas que padezco: poco dinero, soledad... sentirme aplastado por esa realidad... En fin, muchas presiones, y comencé a imaginar que cruzaba... (Argüelles, 1994: 43).

La operación que hizo el personaje a lo largo de la obra fue imaginar, fantasear o alucinar. Aunque el objeto de deseo del Joven, la imaginación, emane del pensamiento, lo que devora la Esfinge no es su cabeza, sino el brazo. Ocurre de esta manera porque son los brazos los que están inmersos en ella, son los brazos con los que el Joven nada a través de ese río, pero también son los brazos los que llevan a cabo la acción de su propósito, ilustrar. Con ellos *seduce*, *porta* y también son el instrumento de su cuerpo con los que demuestra su ser *obstinado*. Son pues los brazos los que contienen o reprimen el impulso del inconsciente, desde donde la imaginación opera y con los que él ilustrará la parte final de la obra.

Una vez devorados los brazos del protagonista, el Joven logra ver claramente el número que viene y ya con sus brazos devueltos a la normalidad, hace un gran trazo en el escenario y a manera de caricatura aparecen la Calaca, Posada, la Quimera y él al centro del escenario. Los personajes cantan y bailan hasta que se cierra el telón. Es así como se dibuja la ruta del viajero. El Joven, obtiene el objeto de su deseo, pero antes confronta a su opositor, la sociedad mexicana representada con los mitos. Cabe mencionar aquí lo que Pimentel plantea respecto a los personajes que no tienen un nombre como tal; “[...] aquellos personajes que ostentan un nombre no referencial se presentan, en un primer momento, como recipientes vacíos” (2005: 64). De esta manera, el hecho de que no aparezca ningún nombre en él, lo vuelve primero en ese recipiente vacío en tanto que se puede tratar de cualquier joven mexicano disgustado con su trabajo y con deseos de llegar a ser artista, pero también en tanto que sujeto que busca a la imaginación y con ella logra llenar ese recipiente de su identidad. Así es como se conforma plenamente el personaje.

2.2 José Guadalupe Posada

José Guadalupe Posada es el guía del Joven a través del cementerio en Noche de Muertos. Pepelupe, como lo llama la Catrina, es en realidad también un personaje histórico. Fue grabador, caricaturista e ilustrador de una época anterior a la de Argüelles. A él se le

atribuye el personaje de la Catrina en el folclore mexicano³. Su trabajo artístico se encargó de criticar la sociedad y la política del país con calaveras y humor impreso en sus creaciones. Por estas razones, no resulta extraño que, al momento de construir la obra, sea Posada el personaje que Argüelles eligió como guía del Joven. A diferencia del personaje anterior, Posada tiene un nombre referencial. Pimentel los aborda de la siguiente manera:

Las formas de denominación de los personajes cubren un espectro semántico muy amplio: desde la “plenitud” referencial que puede tener un nombre histórico (Napoleón), hasta el alto grado de abstracción de un papel temático –“el rey”– o de una idea, como los nombres de ciertos personajes alegóricos –“La Pereza”, “La Lujuria”, etc. – nombres, estos últimos que no sólo tienen un grado de abstracción sino que son esencialmente no figurativos, a diferencia de un rol temático que ya acusa un investimiento figurativo (2005: 63).

Posada es, entonces, un personaje pleno, no un recipiente vacío al que habrá que construir en la obra –como ocurre con un nombre como Joven–, sino que este personaje ya existe en la cultura y la tradición mexicanas. Se cuenta con un referente de quién es y con ello se suponen formas de actuar o dirigirse hacia los demás personajes implicados en la obra, tal como ocurrió con el Joven al descubrir su nacionalidad.

Ahora bien ¿cuál es su papel como guía designado? En el esquema actancial sobre el personaje del Joven, Posada es (A) y uno de los portadores del objeto. Ubersfeld asegura que el objeto de la búsqueda puede ser abstracto o animado, pero en cierto modo, *metonímicamente* representados en escena (1989: 57). En este sentido, la imaginación como objeto de deseo es abstracta, pero aparece metonímicamente en las farsas con distintos personajes. Así Posada es un portador del objeto ya que en la representación de *Nuestra Señora del Hueso* simboliza a un personaje artístico e histórico previo, cuyo trabajo se le puede atribuir al objeto, en tanto que grabador de escenas típicas mexicanas con sus personajes esqueletizados del siglo XIX.

Posada: (A la Catrina.) Diga usted güera ¿Pa’ qué soy bueno?

Calaca: Pues pa’ hacerle compañía a este paisano suyo, que llegó aquí de colado

³ La Catrina se origina en el grabado de “La calavera garbancera” donde aparece una calaca de mujer con un sombrero elegante, pero es Diego Rivera quien a través del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* termina de darle cuerpo y la vuelve Catrina. (Rodríguez Carrero, 2017: 5)

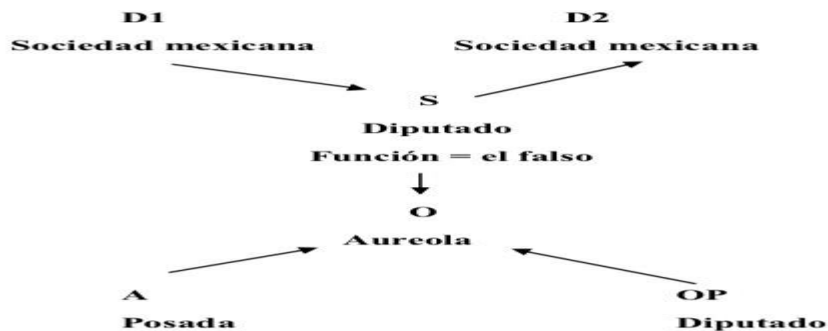
Posada: (*Bajando las escaleras.*) ¡Jijo de su mal dormir! ¿Pues cómo está eso? Porque que yo recuerde, desde que estoy aquí, es la primera vez que tal cosa sucede (Argüelles, 1994: 35).

Desde aquí queda claro que la actitud que tendrá Posada es la de un sirviente para Calaca y que, además, mantiene con ella cierta relación, aunque lo que acontezca resulte extraño para él. Ubersfeld dice que en su modelo actancial se puede ver cómo los actantes funcionan por pares, en este caso ayudante-opositor, en la que el ayudante vuelve accesible el objeto de deseo del sujeto contra la voluntad de su opositor (1989: 51), la sociedad mexicana en este caso. La obra que Ubersfeld utiliza como ejemplo es *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, donde Brígida ayuda a Tenorio a acceder a su objeto que es la joven Inés. Así que el ayudante actúa sobre el sujeto reconfortando o aconsejando. En *Nuestra Señora del Hueso* la forma en que Posada actúa sobre el Joven (el ayudante sobre el sujeto) es a través del consejo e invitación a participar en las representaciones durante la Noche de Muertos, para así avivar su imaginación e intentar descubrir porqué se encuentra en un cementerio sin estar del todo muerto. Ubersfeld dice también que en muchas ocasiones el ayudante puede tornarse en oponente o ser ambos al mismo tiempo (1989: 51). De este modo, Posada puede volverse opositor únicamente cuando entra a las farsas y representa sus diferentes funciones actanciales, como ya se verá a continuación. Debe estar presente que siempre y cuando acompañe o sirva al Joven su papel actancial será el de ayudante.

Los arlequines introducen en las farsas un grabado del Posada original, lo que genera en el espectador una especie de prelude sobre lo que está por presenciar en relación con el grabado. De este modo se entretienen dos épocas tanto históricas como artísticas para que el espectador presencie el montaje de los elementos contrapuestos. Los grabados tienen un funcionamiento semejante al epígrafe de un texto literario, a manera de introducción o de homenaje a lo que está por leerse o representarse.

La primera farsa es “La Aureola” y es el primer monólogo en escena. Un diputado percibe una gran luz sobre él mientras lee un periódico y voltea hacia ella. Cuando intenta tocarla, esta se apaga y se enciende de nuevo, se queda admirándola hasta que se pregunta cómo va a explicar el suceso ante sus compañeros en la Cámara, pues él no se considera un hombre de buenos actos. Vuelve a intentar tocarla y la aureola hace un cortocircuito que lo mata. Puede establecerse entonces que el actante es *el falso*, característica que el diputado mismo reconoce al tratar de inventar una historia sobre cómo un día una aureola apareció

en su cabeza. Sin embargo, cuando la aureola lo asesina, el objeto dentro del escenario presenta una cualidad de sí.



La aureola, símbolo de la iluminación en la religión católica, establece de nueva cuenta un montaje entre objeto-sujeto. Dos imágenes que al unirse logran una tercera: la incongruencia, dado que en la lógica de Argüelles, un político no puede ser santo. El primero de estos elementos del montaje es en apariencia un objeto inanimado y el segundo, en cambio, es uno de los actantes de Posada, *el falso*, pero desde la imagen del clásico diputado mexicano de los años 70. Tal y como se revisa en la historia de la política, y particularmente del momento en que Argüelles decide enunciar la obra teatral, los caminos que toma el desarrollo estabilizador y los comienzos del neoliberalismo contienen personajes históricos de gran polémica: Ruiz Cortines, López Mateos, Echeverría y López Portillo. Por lo tanto, la aparición de una aureola en la cabeza de un diputado en la farsa no podría conducir a otro final que no sea el de admitir la corrupción impuesta o acabar fulminado en el escenario. José Agustín da una visión general sobre esta moralidad y este “estar” que existía en el mexicano durante estos gobiernos y sus consecuencias:

En los años cincuenta la atmósfera moral no era muy airada que digamos. Los prejuicios y convenciones sociales eran inexpugnables. Las costumbres eran cada vez más rígidas y formales, aunque aún todo era muy inconsciente, las jerarquías y los autoritarismos iban de la mano en toda la sociedad mexicana [...] Esta moralidad se incrementó durante los primeros años del ruizcortinismo (2017: 149).

El ruizcortinismo corresponde al sexenio 1952-1958, pero deja consecuencias en los sexenios sucesivos, tal y como se ve con la farsa. En el año de 1972, cuando esta obra se estrena, se continúa hablando de una corrupción política. De esta manera el político mexicano, del que se desconoce su nombre, alardea acerca del símbolo religioso que está en

su cabeza, pero es la misma aureola la que acaba con aquella falsedad del político en México. Posada entonces es oponente en tanto que diputado, pero ayudante en tanto que a través de la farsa denuncia una realidad que ayudará al Joven a recuperar su imaginación. Así se manifiesta una de sus primeras funciones actanciales.

La siguiente farsa donde Posada actúa es “El Ángel”; en ella, hará el papel del Sacerdote que interactúa con un ángel caído que acude a él para instruirse en la vida de los mortales. Previo a la farsa, los Arlequines presentan un grabado de Posada para entonces pasar a la actuación:

Arlequín 1: En tiempos de Posada hubo un tal Padre Cobos. (*Aparece grabado.*)

Arlequín 2: Que por tantos latines aprendidos...

Arlequín 1: ¡Cobró fama de teólogo!

Arlequín 2: ¡Y entonces, cobró más por sus servicios! (*Aparece el cura-Posada en su estudio.*)

Arlequín 1: Ese es el Padre... (*Señala a Posada caracterizado de cura.*)

Arlequín 2: Y éste, el sucedido... (Argüelles, 1994: 65).

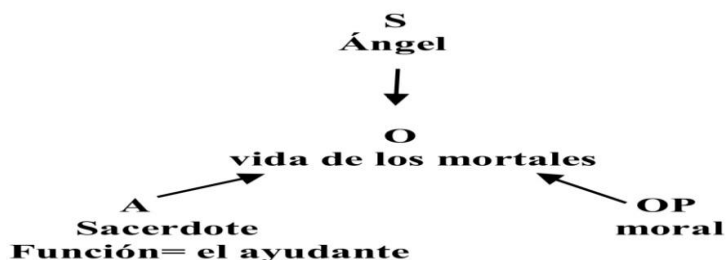
Al introducir a un tal Padre Cobos se usa una doble referencialidad, pues el Padre Cobos, como ya lo dicen los Arlequines, existió no como padre, pero sí como un periódico satírico con el que se criticaba y denunciaba los abusos de poder. El periódico *El Padre Cobos* tiene dos versiones, una es de origen mexicano y la otra de origen chileno, ambas editadas al final del siglo XIX. Se asegura que Posada realizó un grabado de este, lo que resulta completamente lógico dada la función que cumplían sus grabados para mostrarle a la sociedad mexicana la mala forma en que se conducían los gobernantes. La doble referencialidad está en poner a Posada como personaje del caricaturista y al periódico *El Padre Cobos*, lo que lleva hacia otra lectura de la farsa.

En la página web de la Hemeroteca Nacional de México puede seguirse el rastro de esta publicación, pues, como ocurre con la literatura popular, circuló en distintos lugares de la República y llegó a manos de la imprenta donde Posada trabajó: “Rosario Guerra consigna que José Guadalupe Posada trabajó con Ireneo Paz en 1888 y realizó obras para *El Padre Cobos*, pero no asienta la fecha” (Hemeroteca Nacional Digital de México [HNDM]: 2015). Aunque esto no pueda comprobarse del todo en la realización de la obra, el Padre Cobos se le atribuye al grabador, y es así como la realización de la farsa en *Calaca* toma

mayor fuerza; está presente la doble lectura del tan difundido periódico y de la caricaturización de los personajes católicos, tanto en el periódico del siglo XIX como en la manera en que se muestran en la obra. Quien enuncia entonces las posturas políticas de la población mexicana o del grupo de artistas e impresores de la época era precisamente un Padre, pues son las figuras del sector religioso quienes lideran la Independencia de México. Si esto ocurre en el año de 1810 y el periódico de *El Padre Cobos* circula a finales del siglo XIX, el hecho de haber elegido a este personaje como el vocero de las posturas de una población y su aparición en la farsa no es de manera gratuita. Habrá de recordarse figuras como las de Miguel Hidalgo o José María Morelos para notar que, a lo largo de la historia de México, hubo una primera revuelta liderada por un sector de la Iglesia, lo mismo que se ve puesto en este periódico.

Un ejemplo más contemporáneo podría ser la obra de Abel Quezada. Él fue uno de los principales caricaturistas de México ya entrado el siglo XX; sin embargo, continuó la línea que Posada había iniciado con sus grabados, haciendo una crítica social y política, durante la época de la historieta. Así, toda una generación de moneros aparece en los periódicos. Puede pensarse incluso que el personaje del Joven es la representación de uno de ellos.

En la farsa, el Sacerdote trata de entender las razones de la visita del Ángel, lo invita a pasar a su habitación donde tienen una charla sobre cómo este permanecerá en el mundo de los mortales. La resolución a la que llegan es intercambiar lugares con el Sacerdote, ya que como el famoso teólogo que es, no habría manera de que su ascenso a los cielos fuera negado. La acción actancial de Posada, al ser sacerdote es la de *el ayudante*, pues a través del discurso del Ángel, él ha sido elegido para apoyarlo y así llegar a la gloria eterna. Aunque en principio el Sacerdote ve por sus propios intereses, no por ello deja de ayudar al Ángel, sin importar que al final no logre su cometido. Por lo tanto, ayuda al Joven que ve representada la farsa con el uso de ironías sobre una religión fuertemente criticada por el dramaturgo. Un sacerdote de Iglesia que ha dedicado toda su vida a las oraciones y al estudio de la Biblia es en realidad un ser soberbio por tanto conocimiento, mostrando que la Iglesia no está precisamente libre de pecados. Ahora bien, el propósito de esta crítica va encaminado al objeto de deseo que es la imaginación misma, este recurso que el Joven debe tomar para realizar caricaturas, tal y como se hizo con *El Padre Cobos*.



La próxima farsa es “La Musa”. Posada es ahora un pintor sin éxito que está a punto de colgarse de un árbol para acabar con su vida, pero la Musa entra y detiene el suicidio. El pintor culpa de todos sus males por no inspirarlo lo suficiente e intenta suicidarse una vez más. La Musa toma su caballete y su lienzo y empieza a hacer una pintura de la angustiada escena. Luego de un rato, pasa un hombre por el parque y se queda admirando la pintura, pregunta por su costo, pero la Musa no se lo vende hasta que pinta una luz de asombro en los ojos del ahorcado, con el único fin de diferenciar su cuadro de los del pintor. El hombre se va con la pintura comprada y el pintor baja del árbol para exigirle el dinero a la Musa. Ella se lo da explicándole que con ese dinero acaba sus deudas con él y se irá, pero él intenta evitarlo diciendo que si se queda ganarán mucho dinero, a lo que la Musa le responde que su cuerpo (el del pintor) ya no proyecta ninguna sombra y no tiene caso intentarlo. El pintor cae muerto. El uso de la sombra, más allá de ser lo que se proyecta de una persona o de un objeto opaco al darle los rayos del sol, obedece a un *estar aquí* que deja de existir en un primer plano, una vez arrebatada por la Musa.

Posada presenta aquí una ramificación de lo que en vida fue su trabajo como grabador, pues en la farsa se muestra como pintor, ambas profesiones siguen perteneciendo a las artes plásticas; él se desempeña en una misma línea artística. El hecho de que este personaje se presente así, como el creador al que nada le funciona o fracasa constantemente, se puede postular que se trata de una metáfora por parte de Argüelles hacia la crisis artística de la que el Joven ya había hablado y que Posada afirma en diálogos posteriores pero que se materializa con esta farsa.

Musa: Es mi estilo. Si no te gusta hubieras llamado a otra.

Hombre:⁴ Se supone que eres la de la pintura ¿no?

⁴ En la edición manejada para esta tesis el personaje del pintor aparece señalado en los diálogos con el nombre de hombre y a veces con el nombre de su profesión. Atendiendo al criterio de citación se ha respetado su aparición como hombre para las citas correspondientes.

Musa: Se supone que ordinariamente somos nueve musas, pero eso no deja de ser otra suposición... ordinaria.

Hombre: De todos modos... lo inevitable es que ya me cansé ¡Mi suicidio será como una protesta! (Argüelles, 1994: 89).

El pintor invoca a la Musa de la pintura, pero su ayuda no es suficiente para él, pues es ella quien lo ha convencido de que continúe pintando, prometiendo que el éxito y la fama llegarán tarde o temprano. Sin embargo, el pintor no quiere esperar más y eso lo regresa a la decisión de suicidarse, antes de reintentarlo, menciona que su suicidio será una protesta, pero ¿protesta sobre qué? ¿sobre el ideal del artista o las malas condiciones en las que se desenvuelve? Este tema no queda completamente claro en la farsa, mas puede conducir a una corriente artística en la que el suicidio era parte de la grandeza del artista: el Romanticismo. Francisco Cuevas Cervera en el artículo “Una revisión de ideas en torno al suicidio en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo” explica lo siguiente:

El gusto del hombre romántico por la muerte y lo tétrico, y la atracción por lo misterico y desconocido, enlazan con la fascinación que siente hacia el suicidio y el suicida. Esta omnipresencia de la muerte, convierte al suicidio en motivo artístico de debate intelectual. Paradójicamente, al menos en principio, esta corriente necrorromántica coincide con un aumento desmesurado del miedo a lo que sobreviene a la vida. En este aspecto, el siglo XIX se convierte en el punto de inflexión de la evolución de la idea de la muerte desde la Edad Media a la actualidad (2006: 14).

Si el periodo romántico abarcó el siglo XIX, siglo donde nace Posada y donde su obra se difunde, el personaje del pintor empata con la realidad de la época del Posada original y con el creador que fue o lo que representó dentro del ámbito artístico en su momento. Anita Brenner en el libro *Ídolos tras los altares. La historia del espíritu mexicano*, refiere acerca de Posada lo siguiente:

Posada trabajó durante la época justo antes de la Revolución, en el ambiente de la era dorada de México [...] Esta época dorada marcó la última divergencia entre lo nativo y lo blanco, entre la cultura del pueblo, en el sentido medieval de esa clase, y la cultura de la élite. Los artistas oficiales del período, que han caído en el anonimato que Posada adoptó,

eran *fin de siècle*. [...] Posada eligió, en consecuencia, en lugar del aplauso inmediato, ser desconocido pero ampliamente distribuido y disfrutado; y ser útil también (2016:181).

De este modo, el suicidio del pintor en la farsa podría relacionarse con el de Manuel Acuña o Antonieta Rivas Mercado, por cuestiones temporales. Posada no se suicidó, pero el aura del artista ensimismado o con actitud taciturna, parece cercano al de la farsa. Cabe destacar aquí el uso una vez más de la sombra y el aura con la acción de la Musa, Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad” menciona lo siguiente: “Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias” (1936: 2). En este sentido el hecho de que la Musa pinta el cuadro a manera de venganza y para liberarse de quien la invocó, la convierte en una especie de alumna del pintor, tal y como le dice el hombre que compra el cuadro, todos los demás que tenía parecían ser el preámbulo para llegar a ese que la Musa pinta.

Después la Musa enumera una serie de pintores y hace énfasis en los muralistas mexicanos. Esto no le basta al pintor que intenta suicidarse “como protesta”, se destaca aquí el intentar porque hay cierta falsedad en la escena. Tal vez exista también un guiño hacia el Romanticismo que no acaba de concretarse, incluso, se podría pensar en Argüelles mofándose con esta escena de aquellas ideas. De este modo, todo queda como por encima de los hechos.



El pintor parece ser un objeto poseedor de una cualidad inanimada, la cual le permite a la Musa pintar y vender. Sin embargo, este personaje cumple una función en la farsa, *el falso suicida*, donde quizás el objeto de deseo es la muerte del artista; en el momento en que la Musa traza la sombra del pintor en el cuadro, también está trazando la muerte de aquel, por ende, el fallecimiento del pintor se da una vez que el cuadro se haya vendido. Posada, entonces, al ser ese *falso suicida* se convierte en el objeto de deseo materializado ante los

ojos de la Musa y del Joven sin dejar de ser para el protagonista un ayudante en su tránsito por el cementerio.

La última farsa donde actúa Posada es *El Hada Tarada*. En ella, el Hada intenta ayudar a los seres fantásticos del bosque, pero solo entorpece la situación y acaba convertida en prostituta. Posada interfiere como narrador de la escena y busca siempre la participación del Joven.

Posada: Ansiosa le explicó que si con su suspiro había hecho florecer un rosal, era el mejor signo de que él también tenía poderes mágicos. El joven se resistía a admitirlo; ya ni siquiera tenía tiempo de hacer poesía, hasta que más o menos convencido por el Hada de que debería creer un poco... hizo el intento junto con ella para que así, uniendo fuerzas, los seres fabulosos volvieran a ser los de antes y abandonaran su naturaleza de monstruos, pero... (Argüelles, 1994: 107).

A través de esta cita se observa que, en esta farsa, Posada se desempeña en su primera función designada: *el ayudante* que convence al Joven de ir tras su objeto de deseo, la imaginación. Al igual que con el Joven, no hay una descripción física del personaje, pero con la referencialidad existente se puede crear una imagen mental de cómo debería ser su aspecto. Añadida a esta función, el papel del guía al que alude Ubersfeld se define desde el *rol*:

en la *Comedia del Arte* todos los actores son roles, determinados por una función impuesta por el código; Arlequín tiene un comportamiento funcional previsible, no alterable. En el circo, el Augusto es un rol codificado. En una ceremonia religiosa los roles son desempeñados (o pueden serlo) por diversos actores (un cardenal, un obispo o hasta un humilde cura rural pueden decir la misa o administrar los sacramentos). Este sentido está próximo al sentido tradicional del rol (codificado) en el teatro (y hasta de lo que se da en llamar “papel”) (1989: 81).

Posada funge este rol durante toda la obra; su principal quehacer o motivación es el de ayudar al Joven a recuperar su imaginación, mismo rol que desempeña Virgilio con Dante. Es por esta razón que, Posada, al igual que el Arlequín de la cita, no presenta alteraciones en su comportamiento a lo largo de la obra, sino que pareciera mantenerse al margen de la

situación; sí juega dentro de las farsas, se disfraza o realiza otras acciones, pero el espectador no pierde de vista que se trata del grabador mexicano.

Posada: (*A los Arlequines.*) Ya está amaneciendo, así que vayan por mi Catrina antes que salga el sol. (*Entra el joven.*) Y a ti... desde ahora será tu propia fantasía la que te ayude a seguir soñando, ya que como has visto, no es otra cosa esta muerte nuestra.

Joven: ¿Y de veras son así? ¿Figuras de... miles de sueños festivos?

Posada: (*Sonríe.*) Así es que tú nos viste... porque te gusta la farsa, la fantasía y la caricatura... Así que aprende: es la imaginación la que revive a diario

Joven: Comprendo. Entonces, sí estoy dentro de un sueño (Argüelles, 1994: 124).

Estas son algunas de las últimas palabras de Posada antes de cantar junto al Joven, la Quimera y la Catrina. En esta cita, él asume ser la figura festiva de un sueño. independientemente de que se identifique o no como tal, y un guía; en esta última parece cumplir una doble función hacia el Joven. Es guía en tanto que acompañante del Joven en el trayecto, pero también es guía en espíritu. Posada, al ser grabador, se encuentra en la misma línea profesional que el protagonista, quien tiene intenciones de ser monero, pues como se sabe, ser monero en México es una forma de denuncia social, así como el verdadero Posada hizo durante su época. Guadalupe Ríos, en el artículo “Calaveras en el arte mexicano” integrado en el libro *Día de muertos. La celebración de la fiesta del 2 de noviembre en la segunda mitad del siglo XIX*, apunta:

Las calaveras de Posada son la nota constante de la crítica del pueblo; esta crítica bien pudo ir dirigida al burgués de la sociedad que pregonaba el lema de orden y progreso, a los personajes del momento, los artistas, políticos, y en general a la vida costumbrista del México de su época (1997: 54).

El guía designado opera únicamente para dejar una moraleja: “es la imaginación la que revive a diario” (Argüelles, 1994: 124). Este es un recordatorio que se le hace al Joven y a la audiencia que asiste a la obra, pero también es la forma en la que se anuncia una crisis artística que atraviesa la segunda mitad del siglo XX y que el dramaturgo decide tratar a través de estos personajes.

Posada encarna funciones actanciales encaminadas hacia la falsedad de los sujetos y, al mismo tiempo, los elementos que a Argüelles le interesa mostrar a esa audiencia: la situación política, religiosa y artística en México y cómo estos aspectos trastocan a una sociedad que se pondera moderna o progresista, pero que al momento de poner en práctica lo que se ha enseñado o teorizado en un deber ser, no ocurre.

2.3 La Quimera

La Quimera de Argüelles, en *Nuestra Señora del Hueso*, tiene una referencia al animal de la mitología clásica. Para darle mayor amplitud a su imagen dentro de la tradición y mostrar cómo esta se traslada a la obra teatral, se recurrirá al *Diccionario de la mitología griega y romana*:

La Quimera es un animal fabuloso, que tiene algo del león. Tan pronto se le da una parte trasera de serpiente, con cabeza de león y busto de cabra, como se le asignan varias cabezas, una de cabra y otra de león. Despide llamas por la boca. Es el producto de la unión de Tifón y de la “víbora” Equidna (Grimal, 1989: 461).

Esta descripción no va al pie de la letra de la que realiza Argüelles en la obra. La Quimera se presenta como una mujer de gran belleza, bailando una canción tropical, además, se le atribuye ser una especialista en los sueños, las regresiones, desdoblamientos, o cualquier tipo de esoterismo, según asegura el Maestro de Música. El personaje se corresponde también al uso coloquial de la palabra *quimera*, de acuerdo a la segunda acepción: “Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo” (DLE, 2019, s.v.). Esta imaginación es el objeto de deseo del Joven que se encarna entonces en la Quimera como un personaje excéntrico y femenino, pero no solo se manifiesta de esta manera, ya que a lo largo de las farsas sí hay un sentido de animal fabuloso e híbrido e incluso monstruoso en la naturaleza del personaje. La Quimera se presenta con el espectador de la siguiente manera:

“La Quimera”

Quimera, soy Quimera
Quimera, soy Quimera
Un sueño, como el amor.

Quimera, soy Quimera,
un sueño, un sueño soy.

Andándome yo soñando,
entre las olas del mar,
candentes los pescadores
se pusieron a cantar.

Eran voces de otro mundo
ilusiones para dar,
rienda suelta a la Quimera
que no se dejó atrapar.

Quimera, Quimera
La Quimera está donde quiera
la Quimera va con quien quiera
la Quimera es la primera
la Quimera es verdadera
la Quimera.

Ilusión, Quimera
Quimera soy, Quimera
Un sueño, mmh
Un sueño, un sueño soy (Argüelles, 1994: 27).

Es el primer personaje que llega con un número musical. Palabras como sueño, ilusión y verdad dan un panorama de sus características. Tal y como aparece en el *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*, se trata de una imagen ilusoria que se le suma la mención del mar con la canción tropical; la Quimera está dando a entender que viene de ahí y esto lleva a relacionarla con un origen mítico más cercano a las sirenas o ninfas marinas de la antigüedad, esa parte de animal fabuloso que Grimal define. Así, la imaginación como un objeto impalpable se manifiesta a través de un cuerpo humano.

Una vez terminado el número musical, la Quimera le dice al Joven que continúa vivo, habitando su mente dentro de una fantasía, pero para estar seguros es mejor idea llevarlo con la Catrina, no sin antes dejarlo con una advertencia: “Mientras me veas... quiere decir que no has muerto... del todo” (Argüelles, 1994: 29). De este modo, el Joven mantendrá una continua relación con ella, tanto en las farsas como en los intermedios de la obra.

La primera farsa donde Quimera actúa es “La Ninfa”, en el capítulo sobre el espacio escénico ya se ha dado un preámbulo del personaje. Un hombre (el Joven) camina de noche en un parque, se sienta en una banca y toma una hoja de acanto, la come y de inmediato escucha el lamento de una mujer que se le aparece como una ninfa de los bosques. Su

nombre es Cimeria, este nombre no se corresponde con alguno de la tradición clásica, por lo que la referencialidad que puede crear Argüelles no queda del todo clara. No obstante, existe una descripción del espacio hecha por el dramaturgo en sus acotaciones “*Atrás de la banca hay una gran cantidad de acantos, bastante desarrollados [...]. Se encoge de hombros y con un movimiento mecánico arranca un pedazo de cualquiera de las hojas de los acantos y se la lleva a la boca*” (Argüelles, 1994: 54). Entonces el elemento del decorado con la planta del acanto toma vital importancia para el montaje de la farsa. El nombre, Cimeria, tendría que ser en realidad Acanto u *Acantha*.⁵

En este sentido, Cimeria es uno más de los montajes de Argüelles, una especie de alteración de los personajes ya conocidos de la época clásica, en donde se contraponen dos imágenes: Cimeria, la ninfa de los bosques convertida por Juno en planta, que cuenta desde sus diálogos cómo ha establecido relaciones con los mortales desde la “Edad de oro” y ahora en la “Edad del dólar”. Finalmente, lo que el dramaturgo utiliza en su puesta escénica como la materialización del objeto *imaginación* dentro del esquema actancial es la Quimera, quien personifica a la Ninfa, cumpliendo su función de ser el objeto de deseo del Joven. Es un personaje mitológico puesto sobre otro de características similares.

La siguiente farsa es “La Musa”. La Quimera, disfrazada de pintora, detiene a un pintor de un intento de suicidio. Así, la manera en que funciona el personaje de Quimera dentro del de la Musa que a su vez es pintora, puede observarse en la siguiente cita:

Hombre: ¿Y aún le falta mucho?

Musa: Sólo una pequeña luz de asombro en los ojos del ahorcado... ¿Ve? Así evitamos que se vea como el muñeco de cera ése... (*La pinta.*) Y ya está. Ahora sí, es como el fruto muerto de un árbol fantástico (Argüelles, 1994: 91).

⁵ En la obra teatral, Cimeria menciona que ella es “la vestal que castigó Juno” convirtiéndola en acanto. Sin embargo, y como se dijo anteriormente, el nombre de Cimeria no se corresponde a ningún mito clásico que registre a una ninfa de los bosques, por lo que se infiere que Argüelles clasicizó a este personaje. Por otro lado, la planta de acanto sí hace referencia al mito de *Acantha*, en la *Encyclopedia Mythica*, se dice de ella lo siguiente: “A nymph who was loved by Apollo. She rejected his advances and he transformed her into the acanthus flower” (Encyclopedia Mythica: 1998, s.v.). De este modo, es Apolo quien castiga a *Acantha* y no Juno. No obstante, que Cimeria se presente como una vestal castigada por Juno, alude a las vírgenes de Vesta que le rendían culto a Hestia o Juno en la tradición romana. Estas vírgenes tenían su voto de castidad por 30 años y, si llegaban a romperlo antes del matrimonio, entonces eran castigadas por la diosa de la tierra (Encyclopaedia Britannica: 2020, s.v.).

Una vez más aparece la palabra *fantasía* y la acción de las musas se vuelve un montaje ya que su función en la antigüedad no era otra que inspirar a los artistas, pero aquí la Musa es quien ejecuta el propio quehacer artístico. La Quimera en su personaje y en su actante como Musa porta el objeto de deseo del Joven y se encarga de materializarlo con la pintura dentro de la farsa. No cambia su función actancial en el esquema. La Musa decide hasta dónde va a llevarla el objeto de deseo, el cual trae como resultado la muerte del pintor por quien fue invocada. Esta imagen de la Musa que es benévola se modifica al contribuir con el suicidio del pintor, no solo pintándolo sino vendiendo su vida.

No hay un nombre más allá de Musa, pero continúa obedeciendo a una referencialidad y se espera que cumpla ciertas acciones como la de susurrar al oído del artista. Sin embargo, algo muy característico de este personaje en la obra es la mofa o la ironía con que se dirige al pintor. En esta escena se regresa a la crítica que el dramaturgo expone sobre los modos de vida o de concepción del arte que se tenían en esa mitad del siglo XX y finalmente es la Musa quien da voz a la postura del dramaturgo acerca de los creadores de arte en la que no basta con esperar a que llegue la inspiración. Quimera por lo tanto tiene un origen más cercano a la animalidad y vive en un plano diferente por sus facultades imaginativas, mientras que la Musa parece ser la responsable de inspirar a los artistas u abandonarlos, si es necesario, porque ella también es capaz de tomar los instrumentos por sí misma.

La última farsa donde la Quimera hace su aparición es en “La Esfinge”. El Joven ya está convencido de que puede cambiar su destino, despertar de la fantasía en la que se sumergió y ser monero, así que Posada le propone una adivinanza para adentrarse en la farsa con un animal fantástico, la Esfinge. Pierre Grimal menciona lo siguiente: “Monstruo femenino al que se atribuía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, y estaba provisto de alas como un ave de rapiña” (1989: 174). Se puede visualizar así una imagen de la Quimera con estas características animalescas sobrepuestas a la primera de sus naturalezas, aunque siga conservando ciertas formas como monstruo femenino. El Joven responde a la pregunta de Posada y piensa que es su oportunidad para obtener eso que tanto desea. El inicio de esta farsa se asemeja a la presentación de la Quimera, ya que hay un número musical donde el personaje se presenta al Joven y al espectador:

Miren a la esfinge,
tiene su laringe,
corazón de león,

alas de plumón.
Tres preguntas
puede contestar;
es mujer cuando le conviene.

Como volando va,
dicen las comadronas:
la Peligrosa está,
hecha de tres hormonas.

Si prefiere usted violación
tome precauciones
porque surge el león
(*Se repite.*) (Argüelles, 1994: 111-112).

Lo primero que debe tomarse en cuenta en esta canción es la descripción que va haciendo de ella misma respecto a su cuerpo, también la cantidad de preguntas que pueden hacerle y en cómo se metamorfosea en cualquiera de los animales que describe. Además, de la mención de las comadronas que reconocen en ella tres hormonas, sus tres naturalezas. La canción funciona como una advertencia acerca de lo que está por pasar. Ese mismo funcionamiento que se obtiene de los grabados de Posada, ocurre con los números musicales que interpreta la Quimera.

La Esfinge cuestiona al Joven sobre sus acertijos, pero el único fin que persigue el protagonista es probar sus tres formas: león, águila y mujer. Por ello, su primera pregunta es sobre qué forma prefiere tener la mayoría del tiempo, a lo que la Esfinge responde no saberlo bien a bien. El Joven insiste y declara más tarde que a él no le importa conocer los grandes secretos del mundo, ni poseer una gran sabiduría, lo único que realmente le interesa es sentir las tres naturalezas del animal fantástico y así lo hace. El Joven le roba un beso y ella le devora un brazo, cuando esto ocurre, la Esfinge va esparciendo sus extremidades esqueletizadas por todo el escenario. Esta es la manera simbólica en que el dramaturgo muestra cómo el sujeto accede o toma por fin el objeto de su deseo, la imaginación, puesta en un personaje fabuloso.

Las metamorfosis que ocurren con los personajes de la Quimera son semejantes en otras obras del dramaturgo. En la tesis doctoral *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles*, escrita por Armín Gómez Barrios, se hace una revisión de los cambios físicos de los personajes que pueden ser equiparados con los comportamientos de los animales en las obras *Los gallos salvajes*, *Los coyotes secretos de Coyoacán* y *Los cuervos están de luto*. El autor de esta tesis va esclareciendo el concepto *animalario* conforme se

avanza en la lectura, mostrando que esta dualidad humano-animal no es gratuita en la carrera dramática de Argüelles. Gómez Barrios retoma a Esther Seligson en los conceptos que ella propone sobre sus personajes y animales a los que denomina: *humanimales*, explicando que son:

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 aflores, deformada, su parte animal. (2011: 23).

La aparición de la Quimera en la obra, no solo como el personaje que es objeto de deseo sino también como la Esfinge, recupera esas primeras naturalezas animales que muestra el personaje; una descripción donde se conjunta la definición hecha por Grimal que la expone como un monstruo femenino con partes del cuerpo de un león, una serpiente y una cabra, y con la manera en que el dramaturgo la presenta como una mujer sensual de gran belleza. Así, su acción física en el escenario y su transitar por la obra mantienen un vínculo en cada farsa donde se relaciona con el Joven.

La cita al inicio de este capítulo sobre el personaje en la obra teatral sumado a la definición que da Pimentel sobre el rol explica porqué la Quimera conserva su función actancial en todas las farsas donde aparece.⁶ En conclusión, más allá de los roles que toma la Quimera ya sea como Ninfa, como Musa o como Esfinge, todo el tiempo será el objeto de deseo del Joven, su función actancial no cambia, mientras que el código sí se modifica porque su apariencia física sufre una metamorfosis, en ocasiones su actitud es dócil y en otras astuta. Aun así, cada uno de esos roles pertenecen a una misma tradición, la clásica. Esto guarda cierta congruencia con el personaje inicial de la Quimera, pues a pesar de que se presente como otro personaje más (Ninfa, Musa o Esfinge), la facultad de ente que proviene de la imaginación o de las escrituras antiguas no desaparece. El fin de todos estos roles mantiene cierta constante; en la primera farsa ella acaba muerta por la mano del Joven; después, en la segunda, es ella quien propicia la muerte del pintor y en la última,

⁶ Pimentel define al rol como “un actor codificado, limitado por una función determinada. Como el actor, el rol es una de las mediaciones que permiten pasar de un ‘código’ actancial abstracto a las determinaciones concretas del texto (personajes, objetos)” (2005: 81).

aunque es atacada por el Joven, sale victoriosa pues, con la fuerza de sus tres naturalezas, lo derrota.

Otro elemento que debe mencionarse es cómo opera la tradición clásica en la obra junto con la tradición mexicana. El primero de estos ejemplos puede verse en la entrada de la Quimera, ya que se trata de una canción tropical, por lo tanto, no toca la línea greco-romana; aunque se continúe hablando de un personaje mítico, este se actualiza y es el primer cruce que puede observarse. En la farsa de “La Ninfa” no logra verse claramente porque en su argumento y en el *estar* en el escenario, ella mantiene una sola postura. En cambio, en la farsa de “La Musa”, aunque sí hay cierta solemnidad en el personaje, se produce un quiebre cuando toma el pincel y recuerda y enumera a pintores mexicanos icónicos. Para “La Esfinge”, el personaje continúa sosteniéndose, pero hay un nuevo género musical que la antecede y se cruza con la esfinge que enfrentó Edipo.

Ahora bien, traer al escenario los mitos y después mexicanizarlos es un recurso totalmente intencionado del autor, porque la obra *Nuestra Señora del Hueso* no es la única que contiene personajes como estos, están ahí también, *Medea y los visitantes del sueño*, *El ritual de la salamandra*, *Los gallos salvajes*, *La tarántula art nouveau de la calle de El Oro*, entre otras. Estas obras se analizan en un trabajo de Ramiro González Delgado titulado “El teatro griego en el dramaturgo mexicano Hugo Argüelles”, donde él registra la tradición clásica latente en su carrera dramática.

Entonces Gonzalo resume la historia de la siguiente manera: “Una mujer abandonada por su esposo, mató a sus dos hijos y envenenó a la amante”. Este argumento, que puede resultar de lo más actual e incluso figurar como noticia de cualquier periódico, recuerda a Miguel una leyenda de la época de la Colonia, “la Llorona”, lo que permite a Argüelles unir lo helénico con lo mexicano y dar pie a hablar de ‘otras’ Medeas dramáticas [...] (2013: 374).

Esta última cita recupera parte del argumento de la obra *Medea y los visitantes del sueño* en donde se sitúa a este personaje femenino dentro de una atmósfera más sombría y triste, un teatro abandonado de la Ciudad de México en el cual, un grupo de jóvenes entra y conoce a esta señora que se presenta como Medea. La obra sirve de ejemplo porque mantiene una relación muy próxima a la posición de la Quimera en *Nuestra Señora del Hueso*, se trata de nuevo de un personaje femenino perteneciente a la tradición greco-romana que de algún modo se relaciona con la mexicana. Medea en esa obra es la Llorona y la Quimera en la

obra de interés a este trabajo, se mexicaniza a través de la acción física e incluso del lenguaje que usa al estar dentro de un cementerio mexicano. Otro de estos paralelismos es que ambas son partícipes de un metateatro,⁷ Medea al montar pequeños monólogos con sus visitantes y la Quimera con sus actuaciones en las farsas.

Quimera no deja de aparecer como una mujer atractiva y al ser un objeto de deseo o el medio por el cual obtenerlo en las dos farsas donde actúa al junto con el Joven, este intenta estar con ella a toda costa. A diferencia de la farsa donde está con Posada, puede apreciarse un mensaje distinto. Su función primera como Musa es inspirar, lo que lleva a la imaginación, porque ese es el referente del espectador, pero esa cualidad no es el único elemento para un pintor. La imaginación puede tomarse como lo hace el Joven una y otra vez en las farsas, pero no será suficiente, no por culpa de la Musa, la Ninfa, la Esfinge o la misma Quimera sino del mismo artista. La concepción del *deber ser* que Argüelles formula en la obra es un mensaje sobre la imaginación que va dirigido a dos destinatarios: el primero es el Joven con quien se busca establecer empatía por parte del público y el segundo es la sociedad mexicana espectadora de la obra. Así pues, la función simbólica que opera en el personaje lleva a la facultad de imaginar, como se indica (*DLE*, 2019: “Quimera”, s.v.), un sueño que no es del todo posible. Sin embargo, el hecho de que sea una mujer de apariencia animalesca, quien encarne o dé forma al objeto de deseo, la que vaya a conducir al protagonista hacia el oficio del monero demuestra que la imaginación existe y quien quiera puede utilizarla para mostrar una realidad mexicana. La Quimera es el primer pretexto por el cual el Joven debe empezar a ilustrar la figura humana del país.

2.4 Maestro de Música

El Maestro de Música se encuentra en el cementerio cuando los Arlequines llegan a buscarlo, pero hallan primero al Joven. Los Arlequines notan que detrás de una tumba hay algo, se trata del Maestro comiendo una jícama de las ofrendas, al verse sorprendido, alcanza a guardarla en el bolsillo de su traje y, resignado, se levanta y se acerca a ellos. Al igual que la Quimera y Calaca, su presentación en la obra es por medio de una canción. Lleva el nombre de su oficio, aunque más adelante puede intuirse que es una proyección del compositor Rafael Elizondo.

⁷ Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se “autorrepresenta” (Patrice Pavis, 1998: 288).

“La Calaca”

La Calaca, Calavera
Del Maestro Elizondo
Represento en la obra
de Hugo Argüelles, muy orondo.
Hago versos populares
y canciones pegajosas.
Me divierto cuando escojo
Las ofrendas de las fosas.
La Calaca, vive sola
Se acompaña con vitrola.
Nunca lava, nunca guisa,
tiene mucha centaviza.
Nunca cambia su mortaja,
y esta noche se agasaja.

Hablado:

Todos nacemos colgando de la vida
por un hilo
y nos morimos boqueando
cada quien, según su estilo.
Si muerto te pones duro,
es cuestión muy natural,
de vivo también te pones
bien duro como tamal.
La Calaca... etc.

Y los arlequines danzan y cantan haciendo el coro. Luego:
(Argüelles, 1994: 24).

En la melodía se ve a sí mismo haciendo canciones populares y afirma que come de las ofrendas de los muertos por diversión. Así ocurre el primer acercamiento con el público y el personaje. El Maestro resulta ser esa representación de Rafael Elizondo, un compositor mexicano contemporáneo a Hugo Argüelles. Para *Nuestra Señora del Hueso*, Elizondo

desempeñó una parte fundamental, pues hizo las canciones para la obra. Su nombre no aparece en el personaje, pero está presente en su oficio.

El Maestro parece ser la primera figura de autoridad dentro del cementerio, dado que los Arlequines recurren a él para orientar al Joven, pero no consiguen nada. El Maestro decide que la mejor opción es llevarlo primero con la Quimera y después con la Señora del Hueso. En este sentido, el personaje es un primer ayudante del Joven, pero no conserva esa función actancial, porque se ve desplazado ante la autoridad de Calaca. Añadido a las canciones que se ejecutan en el escenario, el Maestro de Música también es partícipe de las farsas que se representan. Aparecerá en cuatro de ellas: “La conciencia”, “Querubín”, “La corona del poeta” y “La Nube”.

En la primera farsa hay una breve descripción física, “ligeramente somnoliento y barbón, envuelto en una gruesa y rayada bata, cuya trama está deshilachándose por todas partes [...]” (Argüelles, 1994: 62). El personaje del Maestro está sobre otro personaje, este hombre que se dirige hacia el baño de su casa, pero dentro del inodoro se le aparece una cabeza (la de Calaca) y comienza a dialogar con él haciéndose llamar Conciencia. Al espectador nunca le queda claro de qué remordimiento se trata realmente, pues Calaca utiliza múltiples elementos para hacer que admita su error, llamando al acto como reprochable o pecaminoso. Lo único que queda claro es el cinismo del personaje:

Conciencia: ¿Qué piensas hacer?

Hombre: Nada ¿Para qué? Fue una aventura como cualquier otra.

Conciencia: Fue, pero pudiste evitar que terminara en eso.

Hombre: No creo.

Conciencia: ¡Cada vez eres más escéptico! (Argüelles, 1994: 63).

Ahora bien, el tema que se discute es la inmoralidad que representa el Maestro de Música, misma que cuestiona el personaje de la Conciencia y a través de ella se cataloga al personaje de cínico. Las únicas pistas que se tienen sobre el acto que se cometió es llamarlo aventura y los distintos métodos que utiliza la Conciencia: “(Terca, como para sí misma.) ¡Esto casi nunca falla! (Se pone ahora un casco y nos recuerda a la diosa Minerva.) ¿Cuándo vas a fundamentarte ontológicamente?” (Argüelles, 1994: 64). El destinatario en la obra son la sociedad mexicana, ya que tienen implicaciones en el mensaje que el espectador recibe en tanto que miembro de esta sociedad. La farsa acaba cuando el

Hombre decide bajar la palanca del inodoro y el agua se lleva la cabeza de su conciencia al tiempo que dice: “Alguien dijo que todo hombre destruye lo que más ama...⁸ O cuando menos, se caga en ello...” (Argüelles, 1994: 64). Puede notarse el rechazo a la moralidad que proyecta la conciencia, la deshecha al jalar la palanca y dirige esta última frase a sí mismo como personaje, pero también hacia el espectador.

La siguiente farsa es “Querubín”, aquí el Maestro de Música va vestido de Cura y camina tranquilamente por la calle. Enseguida, voltea al suelo y observa que en el piso hay un querubín herido, intenta conversar con él, pero no sabe de qué manera ayudarlo y empieza a llegar gente a la escena. El Cura no logra hacer movimiento alguno mientras los demás exclaman:

Cura: Sí (*A la mujer*) Pero tiene el ala rota. (*La mujer sigue gritando muy sorprendida. A sus voces, vienen tres personas más y también se muestran muy admiradas. Hablan ad libitum y dan consejos al cura “Debe llevarlo a la iglesia”. “Debe llevarlo al Instituto de biología.” “Debe curarle el ala” “Debe soltarlo”. Una ofrece una jaula. Ante todo esto, el querubín lanza de pronto un tremendo y carretonero silbido e instantáneamente, aparecen volando muchos querubines, mismos que, dando espantosos chillidos, atacan a los mirones [...]*) (Argüelles, 1994: 81)

La situación fantástica se presenta delante del personaje, tal y como ocurrió con la farsa de “El Ángel” donde Posada intenta ayudarlo. En cambio, el Maestro solo muestra intenciones por ayudar, pero finalmente no hace nada y ante la muchedumbre, los querubines deciden atacar cual vampiros a la yugular de los que observaban. En el ensayo “La mística en la obra de Hugo Argüelles” de Fernanda de Teresa se menciona lo siguiente:

a partir de *La boda negra de las alacranas*, el misticismo se magnifica y se hace patente, los personajes dejan de buscar una razón que justifique aquello que pretenden ser, pues lo que en realidad son, aún no lo conocen y sin embargo se revelará a pesar de ellos mismos (1997: 239).

⁸ Aquí se puede hacer referencia a un famoso poema de Oscar Wilde “Y sin embargo, cada hombre mata lo que ama, sépanlo todos; unos, lo hacen con una mirada de odio; otros, con palabras acariciadoras; el cobarde con un beso; ¡el hombre valiente, con una espada!” (1929: 214,215).

Esta afirmación conduce a observar una doble cara tanto en los querubines-vampiros que solo esperan la reacción de la gente y del *falso ayudante* que resulta ser el Cura quien se relega al papel de espectador en el escenario, sin ninguna otra acción escénica. Si se remonta a las primeras funciones del teatro donde este parte de una función social, el género fársico es el que expone vicios como *el chisme* que traen como consecuencia final su respectivo escarmiento realizado en este caso por los querubines-vampiros.

La tercera farsa donde aparece el Maestro de Música es “La corona del poeta”, en ella, Calaca actúa como Tita Lucana y el Maestro es Pubio Virgilio. Lo primero a tomarse en cuenta son los nombres referentes a los poetas romanos que el dramaturgo utiliza para mofarse.⁹ Durante el desayuno Pubio Virgilio trae puesta (luego de muchos meses) la corona de laurel que el gobierno le otorgó por una composición poética, a lo que Tita Lucana le pide en varias ocasiones que la retire, pero él se rehúsa diciendo que su esposa lo envidia porque él es un gran poeta y ella no, así que pide a uno de sus esclavos que toque la cítara mientras se inspira. Así transcurren unos segundos mientras escribe un nuevo poema en una pizarra, al mismo tiempo, comienza a crecer en la corona una flor roja muy grande:

Ella: ¿Pero es que no sientes? ¡Tienes la cabeza llena de hojas!

[É]l *se detiene. Se toca con ambas manos la corona y ahora descubre que, efectivamente, está invadido de hojas hasta los hombros. Su rostro, poco a poco, expresa una desbordante satisfacción.*

[É]l: ¡Qué maravilla! ¡Una cabellera vegetal nutrida por imágenes!

Ella: *(Ya aterrada)* ¡Esto es una enfermedad! ¿No te das cuenta? ¡Lo que tienes ha de ser una enfermedad!

Y rápida, va hacia las hojas y trata de arrancar algunas [...].

[É]l: ¡No te atrevas! ¡Vade Retro, ignara! ¡Zape! ¡Mutis! *(Le truena los dedos)* (Argüelles, 1994: 99).

En el diálogo del poeta se combina el latinismo *vade retro*¹⁰ y la interjección *zape*¹¹ para ahuyentar a su esposa, su utilización como expresiones lingüísticas tiene la misma

⁹ El verdadero nombre del poeta romano era Publio Virgilio. Nombre que Argüelles utiliza con un juego de palabras: *Pubio* que significa pubis. De este modo, resta grandeza al nombre del poeta. Cabe destacar aquí que Argüelles era un ávido lector de los clásicos y la utilización de este nombre proviene de los fines fársicos.

¹⁰ *Vade retro*: para rechazar a alguien o algo (DLE, 2019, s.v.).

¹¹ *Zape*: “interjección para ahuyentar a los gatos, para manifestar extrañeza o miedo al enterarse de un daño ocurrido o para denotar el propósito de no exponerse a un riesgo que amenace” (DLE, 2019, s.v.).

finalidad. Una vez la flor en la cabeza del poeta, él cree que se debe a su genialidad para escribir, pero la flor lo acaba devorando. Tal y como se vio en la farsa anterior, el vicio que se expone aquí es *la soberbia* desde el ámbito artístico, ahí va la crítica hacia los galardones que año con año recibían determinados artistas. Rosario Alonso Martín aborda muy brevemente el fracaso de los personajes del dramaturgo: “Uno de los temas más recurrentes del teatro argüellano es la visión desoladora y certera del fracaso. El fracaso artístico, el fracaso vital, el fracaso más acentuado si se compara con quien lo tuvo todo desde el principio sin lucha” (2003: 148).

José Agustín hace llamar a estas tensiones artísticas entre creadores de la década de los sesenta *la mafia literaria*, que estaba conformada por algunos intelectuales de la época como José de la Colina, Sergio Pitol, Juan García Ponce, Inés Arredondo, entre otros. Uno de los incidentes que menciona José Agustín ocurre en 1963 con la novela *Los albañiles* de Vicente Leñero que fue ganadora del premio Biblioteca Breve y rechazado anteriormente por el Fondo de Cultura Económica y que estos intelectuales de la época criticaron para restarle seriedad y respeto al premio:

Atajar a Leñero y ningunear a Revueltas dejó ver que lo que en principio fue un grupo dinámico, inquietante y enriquecedor, lleva consigo la semilla del autoritarismo aristocrático intelectual. Por eso Daniel Cosío Villegas les había dicho: “¿No podría yo pedirles un poco de modestia, o si se quiere, de templanza? Hace poco tiempo que ustedes creen que son los depositarios de la cultura mexicana, y que sólo ustedes pueden hablar en nombre de ella”. Para 1964 ya se les conocía como “la mafia” (2017: 239).

El caso de Leñero sirve como ejemplo de las premiaciones en el ámbito cultural que Argüelles toma mucho en cuenta porque durante su carrera él también recibió algunos galardones. De este modo, la figura del poeta que triunfa dentro de un *establishment* literario trae consigo ciertas consecuencias, si la cabeza es la que guarda las imágenes, las metáforas y los versos, es la planta carnívora la que las decapita y deja un cuerpo inerte en el escenario, muerto por una extensión de su “genialidad”.

La última farsa es “La Nube”. En este número, la Calaca actúa como la nube y el Maestro como un niño caracterizado de marinerito. La farsa consiste en que el niño llega del jardín a su habitación y trae una nube entre sus manos. La nube se queja por haber sido capturada. No obstante, el niño intenta convencerla de quedarse diciendo que él compone

canciones y poemas así que jamás estará aburrida y cuando la nube comienza a ceder son interrumpidos por los padres del niño:

Niño: Es que no tengo hambre... hoy... no.

Voz madre: ¿Cómo? ¡Homero! ¡Últimamente te estás malpasando y eso no puede ser para un niño de tu edad! (*Abre la puerta.*) ¿Qué te pasa? (*Se sorprende al verlo acariciando la nube.*) ¿Qué es eso? ¿De dónde sacaste ese... “pelo de ángel”? ¡Homero, estuviste en el clóset revolviendo los adornos del árbol de navidad! ¡Qué niño!

Niño: Es mi amiga, mamá.

Madre: ¿Pero no ves que en cuanto se evapora...? (Argüelles, 1994: 121)

La referencia es la del poeta más grande de Grecia, Homero. El Maestro de Música es *ayudante* de Calaca porque la rescata de los matorrales y la deja pasar a su hogar tras una primera discusión con su madre y su padre en la farsa, quienes intentan convencerlo de liberar la nube a los cielos. Sin embargo, la discusión crece hasta el punto en que la nube no tolera la presión y revienta matando a los padres. Por un lado, está la nube y el niño como fortalezas de guerra y los padres como los atacantes, esto por la canción *La Varsoviana*:

Niño: [...] Nubecita gangosita,

¿Quién te trajo aquí?

Nube: Yo solita, mojadita,

vine a dar aquí

¿sí?

Niño: Yo sabía que vendrías

¡Con este ciclón! (Argüelles, 1994: 119-120).

Los actantes del Maestro de Música, por lo tanto, van siempre encaminados a ayudar a los otros inmersos en el hecho dramático, pero, de un modo u otro, el personaje acaba por no cumplir y retroceder transformándose en un espectador, excepto en “La corona del poeta” ya que ahí su función actancial más allá de desempeñar una acción escénica no es la de ayudante puesto que no hay nadie a quien ayudar, más bien, es sujeto y su objeto de deseo es la autorrealización, sin ningún fin social más que el de satisfacer su propio ego. El Maestro de Música, Rafael Elizondo esqueletizado, expone ante los destinatarios de la obra lo que como destinador le ha dado el *establishment* al que también pertenecía Argüelles, pero del que era consciente existían bandos.

2.5 Calaca

El personaje que más se repite en la obra es Calaca. Dentro del hilo dramático, Calaca funciona como la máxima figura de poder; llega a un nivel de importancia dramática semejante al del protagonista, pero no son por completo equivalentes. En un inicio, personajes como los Arlequines o el Maestro de Música preparan tanto al Joven como al público para ver a la Muerte, pero ya existe una Muerte pensada en el imaginario de cada individuo, por eso cuando ella sabe que el Joven es mexicano, decide caracterizarse de Catrina, primero tiene un nombre genérico que después pasa a ser particular. Esta puede ser una de las razones por las que el título de la obra tiene dos versiones, *Calaca* o *Nuestra Señora del Hueso*. Alejandro César Rendón en su ensayo “Del nacionalismo al realismo mágico” menciona lo siguiente sobre el dramaturgo:

Hugo busca y encuentra denominadores comunes del ser humano: el primero, la muerte. La muerte que después de la satisfacción de las necesidades más apremiantes, va a ser motor de raciocinio del hombre primitivo; la muerte que crea manes y dioses, miedos y esperanzas, desaparición y más allá, razón de todas las religiones (1994: 307).

Lo general de la muerte y lo particular de la Catrina¹² comienza con el grabado de la *Calavera Garbancera* en la concepción del personaje del imaginario mexicano. En un primer momento, se le atribuyó a Posada, pero es en el muralismo donde Diego Rivera la pinta con su atuendo completo. Los propósitos de la obra de Posada eran realizar una crítica política, religiosa o social. Mucho se ha dicho sobre este grabado y una de las interpretaciones populares es que por más dinero que una persona tenga, al final todos llegan al mismo lugar, el cementerio, y es la muerte quien se los lleva. A partir de esta imagen es que la idea de la Catrina en Día de Muertos se propaga y la gente comienza a vestirse durante los festejos imitando su vestimenta, tomando sus representaciones en el arte popular. Lomnitz asegura:

Los vínculos entre la muerte y la comunidad nacional fueron establecidos tan densamente que resisten todo intento de situar el origen del fenómeno ya sea directamente en “el Estado”, ya sea en una “cultura popular” prístina y sin contaminar. La intensa utilización

¹² La palabra *catrín* que se refería a los hombres que vestían muy elegante, se hace *catrina* refiriéndose ahora a las mujeres de la alta sociedad que vestían de la misma forma (DLE, 2019, s.v.).

vestuario de Calaca, pues en su caso no se trata de una Adelita, sí se pueden imaginar ciertas características que Calca tendría sobrepuestas por la época que se describe.

El periodo del teatro posrevolucionario o el teatro histórico ya había pasado con los dramaturgos de la primera mitad del siglo XX, como padre fundador está Rodolfo Usigli, pero Juan Bustillo Oro y Miguel N. Lira, lo acompañan. Armando Partida Taizan en el estudio “El narratema de la revolución mexicana como sujeto, o referente de acción dramática” menciona que, para esta segunda mitad de siglo los temas revolucionarios, aunque fueran vigentes ya se inauguraba un teatro nacional moderno (2018: 9), que, si bien tomó elementos del teatro mexicano fundacional como los escenarios posrevolucionarios, la continuidad de la misma tuvo otros enfoques.

Madre: [...] ¡El gobierno debió haber sufragado los gastos para el arreglo de tu cabeza! ¡La cabeza de un héroe! ¡De un revolucionario que murió por la Patria!

Hija: Murió decapitado, porque se le atravesó a un tren y se tropezó con los rieles.

Hijo: Por andar de braverero poniéndosele a una máquina.

Madre: ¡No es cierto! Eso dice el gandul de Quiñones porque siempre le tuvo envidia, pero... ¡Aquel tren era como símbolo de su lucha...! ¡Eso! ¡Ay Agapito, que triste que tus hijos no comprendan tu sacrificio! (Argüelles, 1994: 46-47).

Se confrontan así dos visiones, por una parte, están los hijos que no ven al padre como un héroe revolucionario y por el otro lado está Calaca, quien se esfuerza por ver en él cierto heroísmo. Sin embargo, estos diálogos, sirven como pretexto para no idealizar una revolución que se representó tanto en los dramas de la época. Hay una serie de sucesos previos que mueven las inquietudes dramáticas de la generación a la que Argüelles pertenece:

En particular, la masacre de Tlatelolco en el 68; sucesos que pusieron en evidencia el agotamiento del modelo político nacional, usufructuado por el partido en el poder, fundamentado en el simulacro del nacionalismo de ‘la familia revolucionaria’. Por fortuna, los desasosiegos y aspiraciones de esta generación, su rechazo al orden establecido, su relación hacia los acontecimientos históricos, se pusieron de manifiesto a través de la dramaturgia y / o en la escena (Partida, 2018: 170).

Por familia revolucionaria Partida entiende el uso del poder del partido revolucionario que, como muchas veces lo dice también José Agustín, queda por encima de los hechos. Esta

familia es también la de la tradición dramática de siglo XX, ya en el capítulo del espacio se mencionó que el comedor es el sitio donde ocurren los conflictos como en *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido, que perpetua ese modelo. La etiqueta de familia revolucionaria en la farsa no solo está porque se sitúa ahí cronológicamente, sino por la forma en que se aborda con la no-idealización de una temática histórica. Rosario Alonso Martín en el apartado “Todo es música y canción. La trilogía musical” del libro *El teatro de la identidad. Hugo Argüelles*, menciona: “también se va a atrever Hugo Argüelles a ‘voltar las virtudes nacionales’, los mitos alimentados desde el poder de la sacrosanta familia revolucionaria [...] Argüelles acaba con el mito de la madre abnegada en ‘Cabecita blanca’” (2003: 122). Los aparentes desfases entre la crítica al héroe y el verdadero heroísmo, así como el deshacerse de la imagen de la madre abnegada, están presentes en el personaje de Calaca y en el tono dramático que sube y baja constantemente al caracterizar a la madre.

Madre: [...] Pero siempre me congratularé por haberte mandado a embalsamar... lo único que me quedó de ti, mi Agapito querido. (*Cambia, se advierte dura*) ¡Y nunca acabaré de odiar a los que te separaron de ese modo, de ti y de mí! (*Cambia. Ahora usa un tono dulce*) [...] (Argüelles, 1994: 46).

La imagen de una madre/esposa abnegada que espera la llegada de su esposo después de una guerra se complementa con la imagen de la hija que es una adelita, que en la historia nacional fuera la enfermera de los soldados heridos. No se trata de las mujeres de los documentales y películas que preparaban tortillas al lado del ferrocarril. No obstante, la farsa toma un giro inesperado, como ocurre con el género, donde luego de que el Hijo prenda un cigarrillo en la mesa y la Madre lo regañe, se suscita una discusión en la que al quejarse de la comida de siempre “sopa”, todos los personajes de la farsa devoran la cabeza del padre. Esta es la manera en que se rompe el mito.

La siguiente es “La Conciencia”; en la farsa solo aparece la cabeza de Calaca dentro del inodoro, ya que todo su diálogo sucede con un hombre dentro del baño. Una parte fundamental de la conciencia en la farsa, es que a pesar de que en apariencia solo está su cabeza, ella utiliza vestuario para convencer al hombre del baño. Así el papel de Calaca toma un mayor nivel de simbolismo con el uso del vestuario y los diálogos.

Conciencia: Siempre vengo preparada, y no me importa de qué manera tenga que presentarme ante ti, con tal de que me escuches ¡Veamos! (*Se pone unas barbas y lentes.*)
¿Quieres que abordemos el asunto desde un punto de vista psiquiátrico? Sabes perfectamente bien que en el fondo, esta es una nueva frustración para tu “ego”.

Hombre: En tal caso... tú eres mi “superego”. [...]

Conciencia: (*Decidida a todo*) Ajá. Bien... tal vez este sí resulte. (*Se quita lo que trae y se pone una aureola.*) Lo que hiciste fue un pecado.

Hombre: Para ti... Pero el que lo disfrutó fui yo... [...]

(Argüelles, 1994: 63-64).

Todas estas caracterizaciones tienen su nivel simbólico. Gómez de la Bandera comenta que es el espectador quien tiene la capacidad de descodificar la representación y comprender los significados, pero estos dependen de los valores culturales que tienen los objetos, comportamientos o los modos de discurso (2002: 33). Del mismo modo que con la farsa anterior, las descodificaciones se dan a través de la utilería que pertenece a un nivel simbólico del objeto.

Peirce, en *La ciencia de la semiótica*, menciona que todo signo que es considerado símbolo emana del objeto pero desde la razón de este (1974: 24). Por lo tanto, las barbas y los lentes no cobran ningún significado hasta que se menciona la palabra *psiquiátrico* y a través del diálogo de los personajes se llega a la siguiente significación como la aureola que ha sido utilizada en varias ocasiones como un símbolo de la religión. El casco de Minerva por otra parte es una alusión constante del dramaturgo acerca de la mitología clásica.

Los objetos son puestos únicamente en Calaca para nombrar a determinados personajes o situaciones que dan paso a la descodificación del espectador. Por último, está la máscara negra con la frase: “La vida que llevas ¿crees que vale la pena?”, si Calaca es una conciencia, la utilización de esta máscara puede conducir hacia la representación de la muerte que ya no pertenece a una tradición en específico, sino que recuerda a su primera naturaleza, sin traje de Catrina. Operan entonces distintos símbolos que el hombre acaba por desechar.

En la tercera farsa “El Ángel”, Calaca representa al ser celestial mientras que Posada hará de Cura. Los motivos que relata el Ángel del porqué decidió bajar a la tierra son los cambios morales y fisiológicos que, al pertenecer al mundo divino, su cuerpo no

debería presentar. La farsa pone especial atención en mencionar los cambios fisiológicos, la naturaleza de Calaca como ente femenino se modifica al trasladarse a esta farsa.

Ángel: ¡Ese es precisamente mi problema! ¿Adónde voy a ir con esta naturaleza mía? Porque tú puedes verlo: mi rostro, mis brazos, mis piernas y mis caderas son de mujer... en cambio mi...

Cura: ¡No!

Ángel: Mi voz y mi pecho, son como los de cualquier adolescente. Pero eso no es todo...

Cura: ¡Ya veo! Tienes... todos los síntomas de la transición hacia la juventud.

Ángel: Y se supone que eso es bueno ¿No?

Cura: En los seres humanos es simplemente normal... ¿Pero en un ángel?...

Ángel: Y por lo mismo voy a seguir cayendo... ¿No es así?

[...]

Cura: Creo que sí... a menos que te arrepientas de tu soberbia y vuelvas a ganarte el Cielo... ¿No lo has pensado? ¿No se te ha ocurrido arrepentirte? (Argüelles, 1994: 74-75).

La capacidad del Ángel para moverse en dos terrenos se conecta con lo que Argüelles reconocía sobre qué tanto el ser humano como la naturaleza poseen dos sexos y utilizan esa dualidad según les convenga, a veces una más que otra. Esto lo menciona en un documental hecho por el canal 22 de TVUNAM:

La noche es muy femenina, de modo que en mí hay muchísimo femenino que se encuentra bien en la noche. Lo masculino está en el día y ahí es donde se encuentra bien, pero los tengo muy escindidos, y como los tengo muy escindidos, creo que mi parte masculina la uso para el día, por lo tanto, está dada a labores muy específicas en donde no, no entra la ensoñación, ni la fantasía, ni una serie de deleites como más espirituales y sensibles (Teatro de Apolo, 2012, 18m47s).

El comportamiento del Ángel y sus incertidumbres sobre las metamorfosis de su cuerpo se justifican en dos sentidos: el primero es la ideología del dramaturgo sobre las dos naturalezas; el segundo es el fin mismo de la farsa. Se ha destacado que la finalidad del género es exagerar las situaciones por las que transitan los personajes, llevándolas hacia la crítica. Es así como al tratarse de un número religioso, Calaca es la responsable de emitir esas críticas volviéndose *la falsa víctima* en este drama.

El Cura, una vez convencido de que podrá llegar a las puertas del Cielo si cambia de lugar con el Ángel, intenta volar con sus alas, pero no lo consigue y cae al piso, a lo que el Ángel responde: “¡Esto es lo que yo llamo: un santo putazo!” (Argüelles, 1994: 80). A través de la mofa del Cura, el personaje de Calaca queda mejor definido porque ¿de qué modo este ser divino se expresa ante una figura de poder? Un personaje que está construido convencionalmente, se modifica para dar paso al género dramático. Calaca conserva esa característica lúdica de su primer personaje, burlándose de sí misma con las transformaciones de su cuerpo y también del Cura.

La cuarta farsa con la actuación de Calaca es “Elizabeth an Exas”. El título de la farsa refiere a la reina Elizabeth I de Inglaterra,¹⁴ se trata ahora de un personaje histórico. No obstante, la referencia de la obra va más allá porque obedece más al tono dramático con el que Calaca actúa. Argüelles en las acotaciones menciona constantemente que debe ser a la manera de la actriz Bette Davis, recordando la película *Mi reino por un amor* en la que protagoniza el papel de la reina Elizabeth I¹⁵.

Elizabeth: [...] (*En Bette Davis.*) ¡Mi reino por un amor! ¡Mentira! ¡Mi reino ante todo! (*A la pica, sacudiéndola cada vez con más vehemencia.*) ¡Pero tú tienes que entender eso, allá donde quiera que estés! ¡Oh my God! [¡]Espero que ahora sí lo comprendas y lo perdones! ¡Ay, qué recuerdo el tuyo! [...] ¡Tienes que hacerlo Essex, porque yo necesito de tu perdón! (*Ya en el final de sus fuerzas apoya la cabeza contra la pica y en esos momentos, [...] la cabeza del conde se desliza por la pica y cae sobre la de la Reina. Esta, al recibir el tremendo golpe, todavía alcanza a decir, antes de privarse.*) ¡Jesús en el huerto! ¡Convulsa quedo! (*Hace el bizco y rueda desmayada.*) (Argüelles, 1994: 87).

Tanto la película como el hecho histórico formulan que Essex traiciona de alguna manera a Elizabeth y por eso ella lo manda asesinar. Aquí el personaje de Calaca conserva la cabeza, tal y como lo hizo en un primer momento en “Cabecita blanca”. Lo que le otorga al personaje creado por Argüelles todo el sentido fársico es la exageración de los movimientos

¹⁴ Isabel I nació en el segundo matrimonio del rey Enrique VIII con la noble Ana Bolena. Tanto ella como su hermanastra María Tudor fueron declaradas como hijas ilegítimas, pero con la intervención de Catalina Parr recuperó sus derechos reales tras el Acta de Sucesión firmada en 1544 (Acuña Maldonado, 2019:35).

¹⁵ En la obra teatral de Argüelles, el nombre de Isabel es sustituido por el nombre de Elizabeth, porque el dramaturgo introduce en las acotaciones a la actriz Ruth Elizabeth Davis, mejor conocida como “Bette Davis”, para que la actriz que interprete a Calaca en esta farsa pueda tener un referente sobre los gestos que debe hacer. Por este motivo, se optó por utilizar el nombre de Elizabeth para los fines de esta tesis y así respetar la intención del dramaturgo.

y el combinar anglicismos como *¡Oh my God!* con el mexicanismo *¡Jesús en el huerto!* Así funciona el monólogo dentro de la obra, una vez más se entretrejen diferentes expresiones para crear un montaje.

En “La corona del poeta”, se muestra por un lado a Tito Livio y por otro a Lucano, los cuales, combinados dan como resultado el nombre de Tita Lucana que hará Calaca. La crítica aquí va dirigida a los ideales artísticos y es Pubio Virgilio, el poeta, a quien su esposa critica continuamente. ¿Cuál es entonces el rol de Calaca como la esposa?

Ella: Pubio Virgilio, no es porque...

Él: Shh... Por favor, déjame leer las noticias (*Vuelve al periódico*)

Ella: ¡Es que esto no puede continuar así! ¡Llevas dos meses con esa corona puesta a todas horas y no te la quitas ni siquiera para dormir! (*El continúa leyendo con aire indiferente*).

Yo comprendo que es muy importante para ti un premio de esa categoría, pero... ¡no eres el primer poeta al que le otorgan una corona de laurel...! (Argüelles, 1994: 93-94).

En un pequeño esquema actancial, Pubio Virgilio sería (S) que se dirige a un (O), el cual consiste en el reconocimiento artístico como la corona que trae puesta. Sin embargo, se encuentra con un (Op), Tita Lucana, quien trata de aminorar el ego de su marido; está también el (A) que es el esclavo hindú, pero este ayudante funciona de dos maneras: una, cuando toca la cítara para que su amo escriba un poema y otra, cuando al tocar la cítara lo engaña para intentar acabar con él (aunque al final es la flor quien lo asesina). En lo que concierne al destinador y destinatario, puede colocarse al público asistente, siguiendo la lógica de que la obra artística o literaria no existe hasta que otro la lee o la contemple.



Calaca se posiciona como ese personaje femenino que obstaculiza el camino del sujeto, pero al intentarlo acaba por darle una lección a su esposo sin que ella lo prevea, una especie de “justicia divina” que la conduce a la primera de sus funciones actanciales como *la juez* del Joven cuando llega al cementerio.

La dimensión simbólica de la primera, la cuarta y la quinta farsa, donde aparece un objeto coincidente (la cabeza de dos líderes que se ven amenazados), se define mejor con la siguiente cita previo a que la flor devore la cabeza de Pubio: “[É]l: ¡Ah! [...] Puedo verlas y sentir en mi sangre cada palpitación de ustedes... pequeñas Minervas brotando de mi númen.¹⁶ ¡Soy un genio! ¡Pronto, música heroica! ¡Estoy invadido de signos alegóricos y ‘quiero escribir los versos más bellos este día’! (Argüelles, 1994: 100). Por consiguiente, la dimensión de esos signos que aparecen a partir del crecimiento de las hojas se materializa en la obra; una vez más, la imaginación hace su presencia en un personaje distinto al Joven. En lo que se refiere a la primera y cuarta farsa, la cabeza de los decapitados parece obedecer a una cuestión de honor no tan esclarecedora, el supuesto héroe revolucionario y después el traidor militante.

La penúltima farsa es “El Hada Tarada”. Calaca actúa como el Hada, el Joven es un poeta y Posada un narrador. Comienza con Calaca en un jardín donde a través de una canción y con ayuda del coro, toca los arbustos con su varita y convoca a los seres fabulosos a que se presenten ante ella para ayudarlos; sin embargo, nada sale como lo planea.

Hada:

Pláceme poco
aquesta problemática;
debí ser mágica
y no funcioné.
Me quedo atónita,
me siento errática,
lágrimas languidas
voy a verter (Argüelles, 1994: 105).

¹⁶ Proviene del latín *nuo* que se relaciona con las deidades o para hablar del ingenio poético, ya que eran las deidades las que inspiraban a los artistas (DLE, 2019, “númen”, s.v.). En este caso, se trata de Minerva.

Luego de esta canción, Posada interrumpe su canto para introducir al poeta en el juego. El poeta lanza un suspiro y el suspiro hace florecer un rosal. El hada lo mira e intenta convencerlo de que tiene el don de la magia y por eso debe ayudarla a que los personajes de los cuentos fantásticos recobren la cordura. Pese a sus esfuerzos, las cosas se estropean y el coro acaba por quitarle su varita al Hada y la regresa a la farsa vestida ahora de prostituta para engañar al poeta y quedarse con su dinero.

¿De qué modo Calaca emplea un rol como Hada y después como prostituta? Deben revisarse los seres mágicos que aparecen no solo en esta sino en otras obras de Argüelles para pasar a enfocarse en Calaca. Víctor Hugo García Rodríguez en el artículo “La memoria fársica de los juglares enanos o los niños de Hugo Argüelles” menciona lo siguiente:

La magia, ante todo, es imaginación... y energía emanada de cualquier plano a donde el intelecto humano pueda llegar para utilizarla en beneficio universal. De lo contrario, se corre el riesgo, la sentencia de ser partícipe en *El concierto para guillotina...* y prestar la cabeza, sumarla a las cuarenta, que, entre siniestras y festivas, ejecutan y bailan al son de la mismísima parca (1994: 479).

Aunque en el artículo se analizan los personajes de otra obra teatral, esta interpretación de la magia puede dimensionarse en “El Hada Tarada”. El objeto de deseo del Joven en el trayecto de *Nuestra Señora del Hueso* es la imaginación y Posada es su ayudante directo, si aquí Calaca descubre que su magia no es efectiva pero la del poeta sí, los papeles se ven invertidos, ya que es el Joven quien intentará ayudarla y ella se transformará ahora en sujeto de la actuación. De esta manera, el Joven al no querer cooperar con su imaginación para ayudar al resto de los personajes o para escribir algo, perjudica al Hada con lo que conserva su característica fársica y risible al fracasar en todos sus intentos. Así, su naturaleza se modifica a la de una prostituta, y gracias a que el Coro la alienta, ella engaña al Joven. El rol que ejerce ahora hace mirar a la muerte de una forma distinta a la que se revisó anteriormente. El dramaturgo tiene otras naturalezas presentes en la concepción de Calaca, por lo que al final del primer acto estas se asientan:

Arlequín 2: Hasta “puta” le han dicho.

Joven: ¡N’ombre...!

Arlequín: ¿No conoces esta estrofa? (*Hace un gesto y oímos una voz grabada que dice.*)

Voz: Desde mis ojos insomnes,
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

Arlequín: Ese fue Pepe Gorostiza, que por aquí anda... escondiéndose de la Señora... por haberle escrito ese verso en su “Muerte sin fin” (Argüelles, 1994: 82-83).

Se mencionan a distintos escritores y sus composiciones como Alfonso Reyes o Xavier Villaurrutia, así Calaca es percibida desde otras caracterizaciones. Cuando es transformada por el Coro de Hada a prostituta, la forma en que se presenta al Joven cambia totalmente. Una es el Hada con poderes mágicos y otra la prostituta que, aun como un personaje fársico, conserva rasgos propios del cuento, pero, a partir del vestuario y del carácter, se observa una muerte distinta.

La mujer, que es el Hada transformada en prostituta, lo ve de arriba a abajo y con tono práctico le dice:

Hada: ¿Qué te pasa? Si quieres que me vaya contigo, paga el hotel. A mí me das dos mil y si me voy a zafar el brassier otros quinientos. ¿Te alcanza, papacito... o ahí muere? (Argüelles, 1994: 109).

El robo de la cartera del Joven que finaliza con el Coro y Calaca cantando una canción infantil muestra al Joven burlado y a Posada utilizando esta farsa para hacerle ver cómo los mitos pueden llegar a corromperse. Posada aclara después que eso no sucede con todos los mitos existentes, por lo que Calaca modifica a la típica Hada para volverse un personaje femenino diferente.

La última farsa es “La Nube”, Calaca no aparece en las acotaciones como un personaje humano, se trata en realidad de una nube que se quedó atrapada en los matorrales en casa del pequeño poeta Homero. La Nube no posee una referencialidad humanizada, por ello es necesario volver a las ideas de Pimentel donde explica que la mejor manera para analizar un personaje es entenderlo como un efecto de sentido y no como un organismo (2005: 59). De este modo, ¿cuál es su efecto de sentido? Se podría señalar cuatro tonos dramáticos que ocurren en la farsa cuando la Nube se describe a sí misma: “Nube: (*Con*

mal humor.) ¡No soy linda! ¡Soy una nube gris que nubla los caminos! / Niño: A mí me gustas. / Nube: (*Modificando un poco el tono áspero*) ¿De veras?” (Argüelles, 1994: 117). Así, un fenómeno de la naturaleza incorpora ciertas emociones con el cuerpo y la voz de Calaca. Más adelante, Nube se vuelve mucho más amable con el niño y hasta lo acompaña a cantar, pero dada la interrupción de los padres en la habitación, Nube no se siente bien y por eso reacciona de manera negativa liberando los gases suficientes para asesinar a los padres de Homero.

si bien es cierto que el personaje no es una representación de los seres humanos en tanto que “copia fiel”; que, debido a la autorreferencialidad inherente a los universos de discurso, un personaje es, más que una entidad “orgánica”, “con vida propia”, un efecto de sentido un *efecto personaje*; también es cierto que la referencia última de todo actor es –permítaseme insistir– a un mundo de acción y valores humanos. (Pimentel, 2005: 61).

Dicho esto, la Nube no puede categorizarse, al igual que la aureola o el espejo, como un objeto que permite al espectador describir el espacio en una farsa, sino como un personaje, ya que posee voz y su *efecto de personaje* hace referencia al mundo de los valores humanos y no al mundo de las acciones. Es en este *efecto* donde el dramaturgo le atribuye características que la humanizan. Debe agregarse que, si en esta farsa se trazara un esquema actancial, la función que le correspondería a Calaca como la Nube es conservar el rol de juez ante los hechos, como la discusión con los padres de Homero, a lo que reacciona al final.

Calaca tendrá distintas funciones: en “Cabecita blanca”, la Muerte es la abnegación a la que se renuncia; en “La conciencia” opera como juez sin éxito; en “El Ángel” se convierte tanto en ayudante como en burladora; en “Elizabeth an Exas” ejerce nuevamente el papel de justiciera; en “La corona del poeta”, Tita Lucana retoma la función de opositora; en “El hada tarada” es sujeto y a la vez opositor, y, al final, en “La Nube”, retoma el lugar de juez. Al inicio de este apartado el personaje de Calaca aparece como la justicia y opera del mismo modo tanto en los grabados de Posada, como en el mural de Rivera o en esta obra de Hugo Argüelles. La muerte, entonces, simboliza una única certeza y el poder de decisión del juez.

2.6 Coro

Argüelles señala la existencia de un coro compuesto por cinco actores que cantan y bailan, y quienes se repartirán papeles como los Arlequines o papeles secundarios de otras farsas. Estos personajes aparecen en “Cabecita blanca”, “El Ángel”, “Querubín”, “El Rostro”, “El Hada Tarada”, “La Musa” y “La Nube”.

Los primeros en presentarse son los dos Arlequines esqueletizados que llegan al panteón. El primer cruce de personajes distintos a los clásicos o fantásticos sucede en este momento, ya que pertenecen a la tradición italiana y se distancian de la tradición mexicana. El Arlequín es uno de los personajes más famosos de la Comedia del Arte del siglo XVI. En el estudio de Santiago Díaz, “Arlequín. Una imagen de la subjetividad lúdico-estética”, se menciona:

El arlequín es una figura que establece una subjetivación que no cuadra en el orden de lo racional, sino bajo una lógica ambigua, una lógica de la imaginación y el disfraz. En dicha figura es posible establecer una imagen de la subjetividad alterna a la configuración de la subjetividad que se perfila en la modernidad, la cual responde claramente a los lineamientos de la racionalidad (2012:180).

El planteamiento de Díaz tiene un trasfondo filosófico que puede adecuarse a la obra de teatro. La cita enuncia puntos importantes como que el arlequín no cuadra en lo racional y está dentro de una lógica imaginativa; de este modo, el Arlequín de Argüelles es producto de la imaginación del Joven protagonista y el disfraz que utiliza está presente de dos formas: se trata de un Arlequín de la Comedia del Arte y al mismo tiempo de un personaje esqueletizado en la celebración de Día de Muertos dentro de un panteón. Así, el Arlequín se mueve en los polos, real e imaginario. Beltrán en el artículo “Principales personajes de la *Commedia dell’Arte*”, hace una descripción del Arlequín:

Lleva una máscara negra de cuero, donde algunos ven el testimonio de un origen infernal. Es un personaje rústico, enigmático e inaccesible, farsante y fantasioso; es un ingenuo con toques de locura a veces genial; no se sabe si se mofa de sí mismo o de los demás [...] Arlecchino es especialmente grosero, un servidor paciente, goloso, enamorado, desenvuelto por razón de su dueño o de sí mismo; se aflige y se consuela como un niño endemoniado, es oportunista y sus burlas persiguen algún interés [...] (2011:8).

Palabras como *infernal* o *lúdico*, dentro de las características del personaje dan pistas del porqué Argüelles lo utiliza en la obra. No debe perderse de vista que el Arlequín, en su apariencia física para *Nuestra Señora del Hueso*, tiene una variación, pues Argüelles especifica que se trata de arlequines esqueletizados.

Arlequín 1: ¡Apúrate vamos a llegar tarde!

Arlequín 2: ¡Es que ya debería estar aquí!

Arlequín 1: ¡Pues por eso, hay que encontrarlo pronto!

Arlequín 2: ¡No me refiero al maestro de música, sino a ese joven que no acaba de llegar a este lado! ¡O como dicen “allí” de morirse!

(El Uno se acerca a la tumba que señala el Dos –y que está al fondo del escenario, lado izquierdo–. Ambos se inclinan a “ver”.)

Arlequín 1: ¡Ahí viene ya! ¡Así que apúrate a encontrar al maestro! (Argüelles, 1994: 22).

Los arlequines al no encontrar a su amo inmediato, el Maestro de Música, dialogan con el Joven que acaba de llegar al cementerio y le dicen que es afortunado por venir en Día de Muertos. El joven está confundido y siente que está soñando, no se cree estar muerto y los Arlequines no saben qué hacer con él y deciden que la persona indicada para atender este asunto es la Quimera, quien es experta en sueños y regresiones, pues, según afirma el Arlequín 2: “Quizás... pero no de que ya esté muerto. Ya ves que mientras no pierden la facultad de imaginar... creen que están soñando” (Argüelles, 1994: 22). Una vez más se menciona el plano de la imaginación.

Cuando el Joven les vuelve a preguntar si sí está en un cementerio, el Arlequín 1 exclama: “Pues claro y esa es tu sepultura; así que no muelas y métete” (Argüelles, 1994: 23). Otro de los cruces del dramaturgo en cuanto a expresiones lingüísticas ocurre con la frase *no muelas*, que en la fraseología mexicana significa “ya no molestes”. El uso de frases reconocibles culturalmente en los diálogos de la obra, puestos en un personaje no perteneciente a la tradición mexicana, hacen que el personaje a través del uso del habla se mexicanice. Se trata de un personaje burlesco dentro de otra tradición que modifica su lenguaje, no es un personaje del siglo XVI, sino un esqueleto de arlequín en Día de Muertos, que organiza, junto con la Calaca y el Maestro, una fiesta en un panteón mexicano. Cabe destacar que los arlequines fungen como voceros de las farsas al mostrar un grabado de Posada previo a la representación que el público está por ver; cumplen una función

informativa a lo largo de la obra. Sin embargo, esta no es la única obra en la que Argüelles utiliza a estos personajes; en *Las hienas se mueren de risa* (1998) aparecen nuevamente.

Para “Cabecita blanca” son los hijos de Calaca quienes se sientan a la mesa con la cabeza embalsamada del padre. El dramaturgo resalta que el vestuario de la Hija es el de una Adelita, por lo que se asume una imagen mental del personaje. Mayabel Ranero Castro, en el artículo “Revolucionarias mujeres mexicanas”, toma las distinciones que elabora Martha Rocha entre dos personajes revolucionarios femeninos que aparecen en su ponencia “Presencia de las mujeres en la revolución mexicana. Soldaderas y revolucionarias”, incluida en *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana*, donde manifiesta lo siguiente:

la Valentina y las adelitas; la primera, símbolo de las mujeres que empuñaron las armas como soldados, incorporadas a los distintos ejércitos revolucionarios en tareas militares; las segundas, el conjunto de mujeres que atendieron a los heridos de guerra como enfermeras (citado en Ranero, 2011: 27).

Una hija de vestido largo y trenzas, quien junto con su hermano ve la cabeza del padre fallecido aparece en el imaginario. Estos personajes, incluida Calaca, recuerdan a *El Gesticulador* de Usigli. El dramaturgo coloca en el escenario una figura reconocible culturalmente, la rompe o critica desde la utilización de la revolución de 1910 en la farsa, mostrando una adelita que afirma el no heroísmo de su padre muerto. Este mismo funcionamiento ocurre con el personaje del Hijo que, como el Miguel de Usigli, destruye la imagen revolucionaria del padre que termina siendo comida, pero de manera más breve e irónica.

En “El Rostro” solo hay acción física, los personajes no dialogan en ningún momento y todo es a través del movimiento que generan el sonido y la escenografía. En el capítulo sobre el espacio ya se había detallado esta parte, pero no se mencionó que aquí no participan ninguno de los personajes principales y son solo dos miembros del Coro quienes aparecen: “*El escenario cruzado por ráfagas de luz. Una enfermera corre de uno a otro extremo, alarmada. De pronto, casi doblándose sobre sí mismo, entra trastabillando un soldado, con el rostro cubierto con una máscara anti-gas*” (Argüelles, 1994:64-65). La farsa opera a través de simbolismos. La enfermera una vez que inyecta al soldado y le limpia el rostro se queda en el centro del escenario con la toalla haciendo la pose de Juan

Diego. Los dos personajes del Coro utilizan su corporalidad para que llegue hasta el espectador la referencia religiosa que solo se indica en las acotaciones.

La siguiente farsa es “El Ángel”; se indica que hay un Sacristán que va a observar el ruido que se escucha en el patio por órdenes del Sacerdote. Cuando cae Calaca disfrazada de ángel, el Sacristán jamás escucha ese ruido y acaba llevando el aro de santo y la túnica con la que el Ángel se cubría, así como otros objetos con los que descendió a la tierra.

Cura: ¿Qué tampoco esta vez oíste nada?

Sacristán: Pues la campana... ¿O qué no?

Cura: ¿Nada más?

Sacristán: Pues que la tocó usted rete recio.

Cura: ¡Sal y ve que tiraron ahora! Y me haces el favor de decirles que si siguen molestando, voy a hablar con sus padres y ya verán la penitencia que les pongo!

Sacristán: Es que... padrecito... “dendenantes” no vi ningunos niños jugando en la azotea (Argüelles, 1994: 67-68).

El Sacristán obedece órdenes del Sacerdote, su actante como el del Arlequín continúa siendo el del sirviente. Este personaje resalta entre comillas la palabra “dendenantes” que sería “desde antes”, expresión que pertenece a una cuestión dialógica de los personajes, y que el dramaturgo toma para trasladarlo al habla popular. Esta expresión traza el modo en que el Sacristán se comunica con su superior. Una vez que el Ángel comienza a interactuar con el Sacerdote, el Sacristán desaparece del escenario.

El personaje de Querubín también está representado por uno de los actores del coro quien permanece en el suelo con el ala herida. Durante la farsa, el personaje jamás hablará, toda su acción física ocurre a través de señas con el resto de los querubines que llegan a atacar a la gente que observa al herido en el suelo. Todos los personajes que aparecen en la farsa, así sea como multitud o como mujer que grita, pertenecen al Coro. Por lo tanto, la función del Coro en un breve esquema sería: (S) el Querubín en el suelo, (A) es el Maestro disfrazado de Cura, *el falso ayudante*, pero al ser unos querubines-vampiros, estos cumplen la función de (A) *ayudantes reales* del herido, (Op) la muchedumbre, y el destinador y destinatario corresponden al primer esquema, la sociedad mexicana. Esta farsa se relaciona con la anterior (“El Ángel”) dado el tema religioso y la crítica hacia la que apunta, al mostrar los vicios o los pecados convencionales.

La próxima farsa es “La Musa”, el rol de uno de los hombres del Coro será el del señor que le compra el cuadro a la Musa donde aparece el pintor colgado del árbol. Debajo del discurso que sostienen la Musa y el Hombre, se esconde una crítica artística, pero también muestra la presencia del humor negro del dramaturgo:

Hombre: [...] Sólo que... siempre pensé que esta clase de pintura era estrictamente imaginativa...

Musa: En esta vez decidí auxiliarme de un modelo... Simple experimento para situar con más precisión los pequeños detalles.

Hombre: (*Viendo el árbol con el ahorcado y los cuadros.*) Una curiosa idea... como su cuadro... (Argüelles, 1994: 91).

La mención de la imaginación no deja de ser importante, incluso para un personaje secundario, ya que esta mueve toda la obra. El hombre del Coro en su papel de la farsa debe encauzar la escena hacia la crítica del arte, contraponiendo lo real con lo imaginario y cómo la Musa, para vengarse del pintor, elige en un primer momento a la realidad, pero cuando hace el trazo de la sombra recurre a la imaginación.

En “El Hada Tarada”, aunque los personajes principales son el Joven y Calaca, toda la actividad en el escenario, semejante a “El Rostro”, la realiza el Coro a excepción de algunos diálogos. En la farsa aparecen personajes fantásticos que buscan la ayuda del Hada, pero su varita falla así que el Coro la despoja de ella y la regresan como prostituta al escenario. Ahora bien, ¿cuáles son los personajes que se encuentran? la Princesa, el Jinete, el Bufón y el Príncipe. El punto cumbre de esta farsa acontece en el último intento del Hada:

El hada toca con su varita los arbustos. Sale la princesa, del brazo del bufón, paseando, y ve al sapo. Lo recoge y lo besa. El sapo se convierte en príncipe, la princesa sonrío feliz y el Hada también, pero el príncipe al ver al bufón, le coquetea y sacando dinero se lo ofrece. El bufón toma el dinero y se va con el príncipe. La princesa llora. El hada rápidamente, [sic] toca con su varita otra rama, sale el dragón, que ve a la princesa. Esta se vuelve a verlo y el dragón se pasea ante ella muy insinuante. La princesa se quita los lentes, se arregla el cabello muy coqueta y en ese momento, el dragón salta sobre ella, le arranca la ropa, y el dinero y sale corriendo, perseguido por la princesa que aúlla. Tras

los arbustos, oímos gruñidos de ambos y por los movimientos de las piernas de la princesa, advertimos que el dragón la viola (Argüelles, 1994:107-108).

A partir de aquí los personajes fantásticos alteran los mitos a un punto de que cambie el cómo han sido conocidos culturalmente. El Joven habrá recobrado una parte de su imaginación y con ella intentará ayudar al Hada, pero también se ayuda a sí mismo, procurando resolver los conflictos entre los personajes sin ningún éxito. La princesa y el sapo, por ejemplo, que cuando lo besa resulta ser un príncipe que decide escapar con el bufón. Los roles de amo (Príncipe) y sirviente (Bufón) actúan de otra manera, ya que nada parece estar colocado en su sitio. Lo mismo ocurre cuando la Princesa llora y el dragón aparece para llevarla entre los matorrales y la Princesa aúlla. La presencia de estos personajes en la farsa son los detonantes de la imaginación, que logran poner de manifiesto el poder del Joven y de los mismos personajes para alterar esos mitos con los que fueron encasillados y así crear nuevos. Esta es la conclusión a la que el Joven llega junto con Posada una vez que la farsa finaliza. Así, los miembros del Coro propician la imaginación del sujeto protagonista.

Además de los personajes fantásticos, el Coro aparece acompañando al Hada en todos sus intentos, hasta que la atacan y la devuelven como prostituta. Puede observarse una referencia al Coro de las obras clásicas donde su función era la de resumir los hechos y así guiar al público en escena. En *Nuestra Señora del Hueso*, se trata de un Coro más bien perverso, aunque narre los acontecimientos de la farsa, son ellos junto con el Hada transformada quienes se reparten el dinero. Rosario Alonso Martín apunta sobre otra obra de teatro *La fábula de la mantarraya quinceañera* (1994):

Este coro enloquecido es el elemento más sobresaliente de una obra que utiliza recursos conocidos para el espectador del teatro argüellano: de nuevo una mujer presa de su decorado fantástico monta una escenografía ridícula y patética para celebrar un ritual cuya razón de ser le pertenece a un pasado trágico (2003: 184).

Esta cita bien podría utilizarse para hablar del Hada como esa mujer con una escenografía ridícula que la rodea, dado el decorado fantástico del bosque y la aparición de personajes de la misma naturaleza. El otro modo en que se aplica a esta farsa es llamar al Coro

enloquecido, porque ya no está cumpliendo con su quehacer descriptivo, sino que se vuelve ofensor de los personajes que participan.

La última farsa donde está presente el Coro es “La Nube”: aquí dos de sus miembros harán de la Mamá y el Papá del pequeño Homero, quien salva a la Nube de los arbustos de su jardín. El (S) es Homero que quiere conservar su (O) la Nube, pero sus padres no le permiten conservarla por lo que el Coro se vuelve el (Op) ante el objeto de deseo y la Nube, que acaba por defenderse de ellos y de defender a Homero, explota y las partículas que despide los mata.

La actuación del Coro es la de detonador de las acciones, ya sea sosteniendo un grabado de Posada para prevenir de qué tema tratará la farsa o interviniendo directamente en una pelea o buscando sus propios intereses económicos en otra. A pesar de que sus apariciones en escena tienden a ser breves o poseen pocos diálogos, su acción física es necesaria en la obra. En diversas ocasiones es oponente y en otras, ayudante.

Capítulo III. Música y copla

*En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
hay cadáveres
Néstor Perlongher*

Las obras de Argüelles aparecieron como trilogías en varias ocasiones. Algunos ejemplos de ello son la *Trilogía rural*, la *Trilogía mestiza*, la *Trilogía de los ritos*, entre otras, por lo que la *Trilogía musical*, a la que *Nuestra Señora del Hueso* pertenece, está compuesta por dos obras más: *Retablo del gran relajo* (1982) y *Las hienas se mueren de risa* (1991). Las críticas que recibió *Nuestra Señora del Hueso* fueron muy variadas debido a la excentricidad del montaje y las composiciones de Rafael Elizondo, por ende, la música es un elemento determinante y necesario para este estudio.

Rafael Elizondo nació en el año 1930. Originario de Coahuila, se trasladó a la Ciudad de México desde muy joven. Estudió en el Conservatorio Nacional y se involucró en el medio musicalizando el trabajo de varios artistas de la época como Guillermo Bravo, Alfonso Reyes, Meche Carreño, entre otros. Además, colaboró en la *Revista Musical Mexicana*. Falleció en el año 1986.

A lo largo de la carrera dramática de Argüelles, y una vez que gana el Premio Nacional de Teatro y de Bellas Artes en 1959, la prensa le realiza varias entrevistas donde el dramaturgo plantea el detonante de sus obras y las razones por las cuales la música le parecía un elemento importante dentro de su teatro. En una de estas entrevistas, hecha por Fernando del Collado, “Semblanza de un creador Hugo Argüelles: fustigar a los hi[incompleto]”, se comenta lo siguiente:

Ese libro recoge tres de mis experimentos con la música como *Calaca*, *Nuestra Señora del Hueso*, que es realmente un homenaje a la *Revista Musical Mexicana*, conservando la estructura de este género: entre el sketch y número musical. En este caso, los sketches están sustituidos por farsas breves. En cuanto a la partitura conté con la colaboración de Rafael Elizondo, que hizo un trabajo musical verdaderamente hermosísimo, con doce canciones especiales para esta obra (1994, 11 de febrero).

La *Revista Musical Mexicana* que Argüelles menciona se publicó en la Ciudad de México de 1930 (abril-noviembre) a 1931 (diciembre-enero) (González, 2012). En múltiples ocasiones, el dramaturgo afirma que tuvo acceso a estas publicaciones, lo que le permitió rendirle homenaje a esta literatura popular. En la entrevista hecha por el Canal 22, deja claro que su madre lo influenció musicalmente, haciéndole ver los contrastes que existen entre lo popular y el canon musical desde que era muy pequeño (TeatrodeApolo, 2012, 6m19s), tal y como lo es la publicación de la *Revista Musical Mexicana* de la que decide recuperar su estructura.

Argüelles observó la diferencia entre lo que algunos teóricos llaman la alta cultura y la baja cultura, conceptos que se vuelcan a lo canónico y lo popular. Sin embargo, en *Nuestra Señora del Hueso* predomina lo popular, pues aun teniendo farsas que aluden a temas clásicos, referentes o personajes de esta índole, el diálogo o la canción que se emplean terminan contenidos en lo popular. Fernando Faz, en “Cantos y juegos musicales en la dramaturgia de Hugo Argüelles”, destaca lo siguiente: “en medio de este estudio del folklore musical de nuestro pueblo, Argüelles se ríe y juega cambiando la letra de las canciones con el gracejo justo para la anécdota” (1994: 526). El dramaturgo utiliza la contrafacta para combinar la letra con las canciones. La obra contiene doce canciones, a ellas se suman las coplas que se intercalan con algunos diálogos.

3.1 Definición y clasificación de la copla y las canciones

Para poder definir a la copla será necesario recurrir a una de las definiciones que da el Diccionario de la Lengua Española, donde se asienta que es una “composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares” (DLE, 2019, s.v.). Por lo que la estructura de la copla podría constar de cualquiera de estas formas métricas. Margit Frenk en el *Cancionero folklórico de México: coplas del amor feliz*, menciona que la copla suele usarse solo como una *cuarteta octosilábica* y que, en el estudio, ella la considera de una manera más amplia como *estrofa* (1975: 17) del mismo modo que se considerará para esta clasificación donde no todas las coplas son cuartetos octosilábicos.

Las coplas que aparecen en *Nuestra Señora del Hueso* fueron pensadas para su musicalización en escena, los distintos géneros que se ejecutan en el escenario marcarán una pauta para la historia de los personajes contemplados, mediante la profunda narrativa que poseen las canciones.

Juan Meyer en *La travesía mágica de Hugo Argüelles: cuarenta años de dramaturgo* intenta definir la música como un complemento de la palabra y el modo con el cual el hombre ha tenido a bien expresarse y comunicarse a lo largo de los años (1997: 121). Por lo tanto, este será uno de los elementos de los que se valdrá el dramaturgo para expresar a la música en su teatro:

El musical, con su vitalidad y emotividad, se convierte en un perfecto vehículo para la imaginación y la cosmovisión de Hugo Argüelles. Grito y celebración, furia e ironía, desesperanzada pero inhabitable esperanza en la posibilidad de un mundo mejor y una búsqueda incansable de los medios para conseguirlo, en la vida o en la muerte (1997: 122).

La representación de *Nuestra Señora del Hueso* es la imagen de la búsqueda y el tránsito por el imaginario de un Joven, o el de una nación entera a través de la muerte o la vigilia de los personajes. Además, la música también es generadora de un ambiente y por ello es importante identificar si se está ante un son, un corrido, un jarabe o cualquier otro género que Argüelles junto con Elizondo decidieron agregar a la obra.

3.1.1 Presentación del personaje

En el capítulo anterior se advirtió que personajes como Quimera, Posada, Maestro de Música y Calaca son anunciados a través de una canción, ya sea que otro personaje prepara al público para que estos aparezcan en el escenario o que ellos mismos se presenten ante el resto de los personajes y el espectador. La primera pieza que suena es “La Calaca” y es el Maestro quien canta.

“La Calaca”

La Calaca, Calavera	8a
Del Maestro Elizondo,	7b

Represento en la obra	7c
de Hugo Argüelles, muy orondo.	8b
Hago versos populares	8d
y canciones pegajosas.	8e
Me divierto cuando escojo	8f
Las ofrendas de las fosas.	8e
La Calaca, vive sola	8g
Se acompaña con vitrola.	8g
Nunca lava, nunca guisa,	8h
tiene mucha centaviza.	8h
Nunca cambia su mortaja,	8i
y esta noche se agasaja.	8i

Hablado:

Todos nacemos colgando de la vida	12a
por un hilo	4b
y nos morimos boqueando	8c
cada quien, según su estilo.	8b
Si muerto te pones duro,	8d
es cuestión muy natural,	7 + 1e
de vivo también te pones	8f
bien duro como tamal.	7 + 1e
La Calaca... etc.	
(Argüelles, 1994: 24).	

Puede observarse en la primera parte de la canción que sin hacer sinalefa todos los versos son octosílabos, el acento recae en la tercera y penúltima sílaba. En las cuartetos la rima está en los versos pares *abcb / defe*. La edición cuenta con algunas erratas y vuelve confusa la estructura de la canción, ya que no hay una separación entre las estrofas, sin embargo, los últimos seis versos serían pareados con rima consonante *gg / hh / ii*. Esta pieza musical de “La Calaca” es una composición melódica que sirve como base a las letras de las canciones que Argüelles escribió, Elizondo musicalizó y puso base para que el actor o la actriz muestre al público la fiesta en Día de Muertos.

El Maestro de Música inicia hablando de la obra *Nuestra Señora del Hueso* y menciona que a su personaje le gusta componer versos populares y canciones pegajosas,

por eso este musical está orientado al discurso popular. Más adelante, menciona características de sí mismo, como el hurtar la comida que se pone en los altares durante la celebración del Día de Muertos. Después, describe a Calaca como un personaje solitario. A estas características, se agrega también que su mortaja permanece intacta y que el día de la celebración de Muertos es cuando recibe más halagos de los mortales.

En la segunda parte donde está el discurso hablado, éste se transforma porque pasa de la primera persona a la segunda, creando una interacción entre el actor y el espectador. La rima es consonante en todos sus versos, si bien el primer verso es dodecasílabo y el segundo tetrasílabo, por la estructura rítmica y por la rima se podría mantener la estructura de cuarteta octosilábica donde la primera cuarteta rima los versos pares y nones. En la segunda cuarteta riman los versos pares *defe*, pero la edición retomada la muestra de una manera más irregular. La canción podría insertarse en el género del corrido en tanto a su estructura, más no por su narratividad, como dice Aurelio González en el libro *El corrido: construcción poética*:

Aunque el corrido, como género baladístico que es, se transmite básicamente por el canto, el valor noticiero y propagandístico de sus textos, incluso su contenido novelesco hacen que prime la letra sobre la música; la subordinación no se debe a que no existan cualidades musicales, sino a que en el corrido la música es mero acompañamiento o soporte memorístico del canto narrativo marcado por la posibilidad de una alta significación social (2015:11).

Este discurso del Maestro de música hace uso de la segunda persona para dirigirse al público y hablar de una verdad universal: la muerte. Él explica la expresión que un muerto tendría en el rostro y lo distinta que puede ser la muerte en cada uno, la aborda también a partir de un símil con un platillo como el tamal. Al final, retoma los versos para hablar de Calaca, quien es la que provoca este acontecimiento.

La siguiente canción donde se presenta un personaje es “La Quimera”. La función poética continúa, además de dar una descripción de la Quimera usando la primera persona en todo el discurso. Las acotaciones previas a la canción marcan: *Se acerca al maestro y canta, en tanto danza sensual entre los arlequines y ve al joven con interés* (Argüelles, 1994: 27). Tanto voz como cuerpo se coordinan en el personaje para que a través de la canción la Quimera se presente ante el público.

“La Quimera”¹⁷

Quimera, soy Quimera, 7a
Quimera, soy Quimera, 7a
un sueño, como el amor. 7 + 1b

Quimera, soy Quimera 7a
un sueño, un sueño soy. 7 + 1c

Andándome yo soñando, 8d
entre las olas del mar, 7 + 1e
candentes los pescadores 8f
se pusieron a cantar. 7 + 1e

Eran voces de otro mundo 8g
ilusiones para dar, 7 + 1e
rienda suelta a la Quimera 8a
que no se dejó atrapar. 7 + 1e

Quimera, Quimera 6a
La Quimera está donde quiera 9a
la Quimera va con quien quiera 9a
la Quimera es la primera 8a
la Quimera es verdadera 8a
la Quimera 4a

Ilusión, Quimera 6a
Quimera soy, Quimera 7a
Un sueño, mmhh 4h
Un sueño, un sueño soy. 7 + 1i
(Argüelles, 1994: 27- 28).

¹⁷ La canción puede consultarse en: <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=427>

Los tres primeros versos están en función del son cubano donde la primera parte solo la enuncia la cantante y las cuartetos octosilábicos en este caso, son la parte central de la canción con rima consonante. La última parte corresponde al pregón donde el coro se queda en una sola frase y la cantante improvisa, por eso los versos son irregulares y su rima consonante, lo que dice el coro, en cambio, se repetirá hacia el final de la canción. Esto lo asegura Antonio López en el artículo “El son cubano” donde manifiesta lo siguiente:

La alternancia entre el solista y el coro asume las mismas características de pregunta-respuesta existentes en los cantos que trajeron las múltiples etnias africanas. Éstas también impregnaron al son otro de sus importantes elementos de estructura: la forma abierta. El cantante improvisa el texto y el coro repite constantemente un estribillo ofrecido por él o mientras el cantante tenga algo que decir continúa el canto (2000: s.p.).

El personaje de Quimera de orden femenino pertenece a la ensoñación. Cuando habla de la actitud que toman los pescadores al mirarla remite a las sirenas. Aunque Grimal lo define como un monstruo femenino de cabeza de león, busto de cabra y cola de serpiente, la Quimera de Argüelles parece más humana y cercana a la idea de la imaginación o el ideal. La Quimera destaca que las voces de los pescadores intentaban atraparla, pero no lo consiguieron, a diferencia de las sirenas que son quienes capturaban a los pescadores con su voz, son estos los que intentan capturarla a ella. Después se revela casi como un ser omnipresente porque está en todas partes o en los lugares que quiere. La canción tampoco pertenece a algún género, sino que tiene una base melódica, dado que la Quimera dice que viene del mar y en las acotaciones se indica que sea una pieza tropical.

El tercer personaje en presentarse es Calaca, a diferencia de los títulos de las dos canciones anteriores, no se indica ningún título para esta. Se hace una descripción de cómo Calaca aparece; abre una concha de mar y va vestida de Catrina, simulando una especie de cabaret en el cementerio donde se celebra la fiesta. Para ello, los Arlequines y el Maestro de música hacen sonar las fanfarrias macabras.

Llegó la Calaca loca	8a
llegó loca la Catrina,	8b
A toda la concurrencia,	8c
Le traigo cafiaspirina	8b

Catrina la calavera	8d
pintada llegó de huesos,	8e
aquí vengo preparada	8f
para echarme a todos esos.	8e

Sí...

No...

¡Cómo no...!

Los dientes para morderte,	8g
las cuencas para mirarte,	8h
y con todo el esqueleto,	8i
sigue la segunda parte...	8h
Me llaman la Catrina	7j
La Calavera más erótica y sensual.	12 + 1k
Soy hembra de vitrina,	7j
Y por lo pronto, resulté internacional.	12 + 1k

Conmigo caen parejo	7l
cama redonda y buena para descansar.	12 + 1m
Calaca yo, calaca tú.	8 + 1n
La vida pega, con paspartú	9n
Calaca tú, calaca yo,	8 + 1o
por el occiso, te pico yo.	9 + 1o
La calaca anda suelta	8p
trae boleto de ida y vuelta.	8p
La calaca anda loca.	8q
Esta noche sí le toca.	8q
La calaca vive sola,	8r
se acompaña con vitrola.	8r
La calaca va grabada	8s
en el alma de Posada.	8s
Por bonita la Catrina,	8t
Todos llegan a su esquina	8t

(Argüelles, 1994: 31-32).

Al inicio hay dos cuartetas con rima consonante; en la primera de estructura *abcb* y en la segunda *defe*, la rima está en los versos pares. En la primera cuarteta hay una aliteración debido a la repetición de los sonidos. Los versos que le siguen son pareados. Calaca hace su discurso desde la tercera persona para hablar de sí misma, toma tanto lo que se ha dicho de ella como el concepto en el que se identifica. Calaca deja de llamarse de este modo y dice que es también Catrina, pero el adjetivo *loca* se mantiene en ambos casos. Menciona más adelante que trae medicamento para el público con el que se alivian dolores de cabeza, la *cafiaspirina*. En la segunda y tercera estrofa, describe su esqueleto y cambia de la tercera persona a la primera donde amenaza al público con llevárselo. Cuando se dice personaje femenino internacional vuelve a la concepción universal de la muerte. La idea se refuerza con el verso: *conmigo caen parejo*, al señalar que la otra persona es una calaca también, no atiende solo a cuestiones del ritmo, sino a decir que todos tienen huesos debajo e irán al final a un cementerio. El siguiente verso se torna un poco extraño con la palabra *paspartú*,¹⁸ ya que puede referirse a la dureza del material que poseen los cuadros.

El personaje vuelve a poner al espectador como una calaca, pero esta vez menciona a la muerte como si el *occiso* fuera una parte del cuerpo humano. Los versos siguientes hablan de la capacidad de Calaca para entrar y salir del mundo de los vivos y los muertos, esto debido a la fecha donde los difuntos pueden hacerlo. Los demás versos retoman lo que el Maestro había dicho, como el tocadiscos con el que acompañan a Calaca y finaliza introduciendo al grabador que la inmortalizó en la cultura. Agrega a Calaca el adjetivo *bonita*, dando a entender que por esta razón, todos acaban en el mismo sitio.

El cuarto personaje que se presenta en la obra es Posada, pero quienes lo anuncian con una canción muy breve son los Arlequines. Al igual que la Calaca, Posada parece salir de un cabaret listo para la fiesta en Noche de Muertos. Su relación con Calaca se esclarece en canciones posteriores.

“José Guadalupe”

José Guadalupe vale,	8a
por su propio valor,	6 + 1b

¹⁸ Orla de cartón, tela u otro material que se pone entre un dibujo, pintura, fotografía, etc., y su marco” (DLE, 2014, s.v.).

nació entre los valedores	8c
con sentido de humor.	7 + 1b
Nació José Guadalupe	8d
como nace un crisol,	7 + 1b
que en México siempre viva	8e
y que viva, mejor.	6 + 1b
<i>(Se repite)</i> (Argüelles, 1994: 35).	

La primera cuarteta tiene rima consonante y la segunda cuarteta tiene rima asonante. Las rimas se mantienen en ambas cuartetos. Las palabras finales se combinan entre graves y agudas: *valor / humor / crisol / mejor*. En su mayoría con versos octosilábicos. La estructura es muy parecida nuevamente a la de los corridos, puede comprobarse ese hecho porque Elizondo indica en la partitura que la canción se escucha como corrido al final. El género de corte popular, narra con su música hechos históricos o personajes reales o ficticios. Apunta Aurelio González:

Entre los corridos con más vitalidad en la actualidad encontramos, en primer lugar, aquéllos de valientes. En algunos casos se trata de textos recogidos a lo largo de casi cien años con permanencia comprobada en la tradición oral, como es el caso de *Valentín Mancera*, publicado en hoja suelta por la casa impresora de Antonio H. Guevara en 1882, y recogida en los años treinta por Ángel Salas en Guanajuato, y a fines de los setenta (1979) por Razo Oliva, también en Guanajuato; o de *Heraclio Bernal*, publicado por vez primera a fines de la década de 1880 por la imprenta de Vanegas Arroyo de la ciudad de México, bajo el título de *El corrido de Heráclio Bernal del estado de Sinaloa* [...] (2015: 15).

Debe recordarse que la imprenta donde laboró muchos años Posada fue en la de Vanegas Arroyo, no se sabe si Argüelles o Elizondo tuvieron acceso a sus impresos, pero sí que las composiciones de los corridos son meramente populares. El Arlequín pone a Posada como un valedor, se hace hincapié en su sentido del humor por todas las calacas que pintó para referirse a las figuras de poder o a la población en sí. Cuando mencionan *como nace un crisol*, da la idea de que, así como los metales entran en un horno para fundirlos, ese crisol es también el sitio donde algo brota. En la canción, México es ese sitio y posiblemente el

final trágico de José Guadalupe Posada puede revertirse haciendo que su obra permanezca latente en el país.

La Quimera vuelve a cantar como la Esfinge en la penúltima farsa a modo de presentación. Al igual que Posada, su entrada al escenario es más breve que el resto de los personajes. Esta canción no señala ningún título y parece obedecer a una base melódica más que a algún género musical.

Miren a la esfinge,	6a
tiene su laringe,	6a
corazón de león,	6 + 1b
alas de plumón.	5 + 1b
Tres preguntas	4c
puede contestar;	5d
es mujer cuando le conviene.	9e

Como volando va,	6 + 1f
dicen las comadronas:	7g
la Peligrosa está,	6 + 1f
hecha de tres hormonas.	7g

Si prefiere usted violación	8 + 1b
tome precauciones	6 h
porque surge el león.	6 + 1b

(Argüelles, 1994: 111-112).

La construcción de esta canción es bastante irregular, lo más regular es la cuarteta del inicio con los versos pareados entre las palabras *esfinge / laringe*, *león / plumón*. La parte final podría acercarse a la terceta por su rima consonante. La mayoría de los versos son heptasílabos, pero es muy libre métricamente.

Cuando se analizó a Quimera se revisó esta canción por la capacidad que tiene para metamorfosearse en personajes clásicos como la Esfinge. El discurso que sostiene para hablar de ella misma es la tercera persona. En la canción se exponen las naturalezas de las que hará uso en la farsa, por ejemplo, cuando destaca: *es mujer cuando le conviene*. Algo que también se destacó en el capítulo fue el nombrar a las comadronas como las parteras de

la Esfinge y que conocen las tres hormonas; león, águila y mujer. Análogo a esto, se pone en mayúscula *Peligrosa* como si se estuviera hablando de un epíteto que aparece por única vez para referirse a la Esfinge. Todo lo que se dice en esta canción predispone tanto al público como al Joven sobre lo que está por suceder o le advierte lo que pasará si la naturaleza del león gana.

Los personajes que se presentan de este modo son coprotagonistas del Joven, a excepción de la Esfinge que es representada por Quimera y atiende a uno de sus papeles. Los personajes femeninos están condicionados a cierta sensualidad en su actitud o es lo que se resalta tanto en la letra de las canciones como en las acotaciones, mientras que los personajes masculinos realzan sus hazañas. Esto se relaciona con las dos naturalezas por las que el dramaturgo abogaba entre las energías femeninas o masculinas. El fin de emplear la música para que el público y el Joven los conozcan es crear un ambiente lúdico y de juega ante la celebración de Día de Muertos, esta característica viene desde lo popular con la creación de pareados monorrimos como menciona Margit Frenk en el estudio “Burla y juego en el cancionero popular antiguo”, donde habla de la trascendencia en estos juegos de palabras:

En estas series de pareados a veces hay diálogo, con preguntas y exclamaciones, a veces no. Es notable la diversidad de temas que abordan; varias de ellas tratan temas comunes a canciones cómicas de forma diferente, como el de los cornudos y las adúlteras (2015: 37).

De este modo, la música, manifestada a través del diálogo que mantienen los personajes en *Nuestra Señora del Hueso*, está inserta en la tradición oral de sus construcciones como podrá observarse más adelante con otro tipo de canciones que emplean diversos juegos del lenguaje durante el espectáculo.

3.1.2 Persuasión del personaje

Otro de los motivos que aparecen en las canciones es persuadir a algún personaje de que haga determinada cosa, las farsas donde aparece son “La Hada Tarada” y “La Nube”. En la primera, Calaca canta para que el Joven le ayude a devolver a los personajes fabulosos a su sitio, pero todo acaba mal y en la segunda es el Maestro caracterizado de niño con disfraz de marinero quien convence a una nube de quedarse con él.

Hada: Bíbiti bábate bábara! 9 – 1a
 ¡Bíbiti bábate bábara! 9 – 1a
 Venid, venid, fabulosos 8b
 al conjuro de mi vara 8a
 Coro: Venimos los fabulosos 8b
 al conjuro de tu vara 8 a

El hada ve a la princesa acariciando al bebé que lleva envuelto

Hada: Maternidad sublime, 7c
 maternidad sagrada, 7d
 das de todo y nunca pides nada 10d
 madre, dame una empanada. 8d

La princesa le muestra al bebé: es un niño dragón con dos cabezas, una, de dragón.

Coro: Maternidad mentada 7d
 te devuelvo tu empanada 8d
 ¡Nosotros los fabulosos 8b
 nos limpiamos con tu vara! 8a
 (Argüelles,1994:103-104)

La primera cuarteta tiene una estructura *aaba* con versos octosílabos de rima consonante. Atienden a un conjuro, y el Coro a manera del coro clásico responde casi con el mismo verso. La mención de la maternidad surge porque la farsa gira alrededor de la Princesa que tiene un bebé dragón de dos cabezas, se resalta que no por ello deja de ser maternidad, sin embargo, cuando el Coro ve el rostro del bebé, se aleja y comienzan a burlarse del Hada cruelmente, hasta que llega el Joven. La canción continúa:

Hada: Pláceme poco 5a
 aquesta problemática; 8 – 1b
 debí ser mágica 6 – 1b
 y no funcioné. 5 + 1c
 Me quedo atónita, 6 – 1b
 me siento errática, 6 – 1b
 lágrimas lánguidas 6 – 1b
 voy a verter. 4 + 1c
 (Argüelles, 1994: 105).

La canción está hecha con esdrújulas, todos los versos son de rima asonante y los versos que terminan en palabra aguda tienden a mantener esa rima. Este tipo de canciones esdrújulas llegaron a ser muy comunes en el siglo XX, tal es el caso de *La locomotora* de Amparo Ochoa¹⁹, incluso si se basara la canción del Hada con la rítmica de la canción de Ochoa la letra podría mantenerse con la melodía. El Hada intenta por primera vez que el Joven la ayude con los seres fabulosos porque su vara parece no funcionar y sabe que eso hará molestar al Coro. El Hada tiene la sensación de no estar en el sitio correcto y a menos que el Joven la ayude, verterá sus lágrimas. Durante la farsa, se combina la composición del verso y la prosa, posteriormente el Hada insiste en obtener su ayuda y lo persuade de que lo haga:

Hada: Joven simpático,	6 – 1a
de hálito insólito,	6 – 1a
algo fantástico	6 – 1a
debe tener.	4 + 1b
Pues casi impávido,	6 – 1a
logró muy ínclito,	6 – 1a
aquestos pétalos,	6 – 1a
reverdecer.	4 + 1b
Es mitológico	6 – 1a
tal don bucólico;	6 – 1a
como soy mágica,	6 – 1c
lo sé muy bien.	4 + 1d
Sentíame exótica	6 – 1c
en el zoológico,	6 – 1a
y ahora súpita	6 – 1c
me siento bien.	4 + 1d
Será lunático	6 – 1a
joven apático,	6 – 1a
nada terrícola,	6 – 1c
eso se ve.	4 + 1e
Soy hada lánguida	6 – 1c
polifacética,	6 – 1c

¹⁹ La canción de Amparo Ochoa puede escucharse en el siguiente enlace:

perdí mi brújula 6 – 1c
y aquí llegué. 4 + 1e
(Argüelles, 1994: 106).

La canción en esdrújulas y la rima asonante se mantiene excepto en las palabras de terminación aguda donde la rima es consonante. Ahora bien, el Hada ya sabe que el Joven posee magia, así que le insiste para que le ayude y de los adjetivos que coloca en él como *hálito insólito*, *simpático*, *fantástico*, entre otros que se mencionan en la canción. Le atribuye de manera natural la magia. También menciona un *don bucólico*, esto presenta de nueva cuenta una referencia clásica, pues se sabe que el género bucólico consistía en hablar sobre la naturaleza, por ello, el Hada lo menciona ya que el espacio donde se encuentran es un bosque, y el Joven como poeta desencantado debería encontrar su imaginación ahí. Además, el Hada habla de que estuvo en un zoológico, un contexto muy distinto al que se ha manejado hasta ahora con el bosque. Sin embargo, a decir de los gestos o la reacción que ha tenido el Joven para ayudar a los seres fabulosos y al Hada, ella menciona otras características menos amables con tal de obtener su ayuda. A partir de su falta de interés, ella decae nombrando de sí misma características, como que puede tener muchas caras, no solo la de Hada. El discurso por lo tanto está orientado a la primera persona y a la segunda, en tanto que el Hada explica quién es y lo preocupada que está, cuando lo dirige al Joven para obtener su ayuda esto se mantiene de manera breve.

Hada: Joven ayúdeme 6 – 1a
siento que un síncope, 6 – 1b
por tales bárbaros, 6 – 1c
me quiere dar. 4 + 1d
Estoy impávida 6 – 1e
yo tengo un límite, 6 – 1b
siendo poético 6 – 1f
debe ayudar 4 + 1d
(Argüelles, 1994:107).

La estructura de la canción anterior se mantiene en palabras esdrújulas. La insistencia del Hada se torna ahora hacia la salud, por ejemplo, los bárbaros a quienes menciona son el

Coro que continúa amenazando con quitarle su vara, es hasta entonces que lo llama poeta. El Joven nunca la ayuda y es ahí donde el Hada pierde su oportunidad, toca por última vez los arbustos y todos los personajes fabulosos hacen un desastre en el escenario. En esta parte, el Coro toma al Hada para transformarla en la prostituta que se le presenta al Joven más adelante y hurta su cartera, aquí se encuentra una canción muy común y que se dice en el escenario hasta dos veces.

Coro: “Dos y dos son cuatro,	6 a
cuatro y dos son seis,	5 + 1b
seis y dos son ocho	6 c
y ocho, dieciséis”.	5 + 1b

(Argüelles, 1994: 108).

Esta cuarteta con versos de arte menor, hexasílabos con una rima consonante en versos pares *abcb*. Son una ronda infantil conocida como *La Muñeca azul*, esta canción suele utilizarse para enseñar a los niños a sumar en los primeros años de escuela. Resulta curioso que Argüelles haga uso de esta canción para que un personaje colectivo como el Coro plante en el escenario al Hada a manera de ronda infantil y la transforme en una prostituta, para luego alejarse del lugar mientras cantan contando los billetes que le quitaron al Joven poeta. Aquí hay un género reconocible como la ronda infantil con una base melódica distinta al resto de las canciones.

Argüelles mantiene el tema de la infancia con la farsa “La Nube”, donde el niño Homero rescata una nube de los matorrales y quiere quedarse con ella como mascota a pesar de que sus padres no lo acepten. Al principio, la Nube no quiere permanecer ahí, por lo que el niño utiliza una canción para convencerla.

Niño: (*Tarareando y como buscando la letra.*) Sí... a ver... (*De pronto, muy inspirado.*)
(*Entra la música de “La Varsovia”.*)

Nubecita, gangosita,	8a
¿Quién te trajo aquí?	5 + 1b
Nube: Yo solita, mojadita,	8a
Vine a dar aquí	5 + 1b
¿sí?	
Niño: Yo sabía que vendrías	8c

¡Con este ciclón!	5 + 1d
Nube: No.	
Niño: Nubecita, tan bonita	8e
¡Para el reventón!	5 + 1d
Nube: ¡Poom!	
Marinerito, te voy a querer	10 + 1f
y hoy en la noche	5 g
porque va a llover.	5 + 1f
A las alturas me lo llevo yo	10 + 1h
con San Isidro porque ya llovió	10 + 1h
Coro: (Niño y Nube)	
yo sabía que vendría	8i
con este ciclón.	5 + 1j
A encontrarte para hablarte	8k
con el corazón.	5 + 1j
Varsoviana, Varsoviana	8l
¿Quién te trajo aquí?	5 + 1m
Con el canto de la rana,	8l
vine a dar aquí	5 + 1m
La Varsoviana vamos a bailar.	10 + 1n
El que la baile, no se va a mojar.	10 + 1n
Comadre Juana, con el reventón	10 + 1o
La nubecita se hizo nubarrón.	10 + 1o
(Argüelles, 1994: 119-120).	

Esta canción se compone de cuartetos que combinan octosílabos y hexasílabos, la rima está en los versos pares y termina con dos pareados monorrimos endecasílabos. La rima siempre será consonante. En el verso que enuncia la Nube: *Marinerito yo te voy a querer / y hoy en la noche / porque va a llover*, podría subirse el último verso para que la rima consonante se mantenga en eneasílabo. Durante el canto hay aliteración, el metro se rompe con las interjecciones cuando los personajes cantan. *La Varsoviana* es originalmente una polka que

Argüelles cambia a la conveniencia de la farsa y que también pudo haberse tomado de la versión de Amparo Ochoa.²⁰

Así el comienzo de *La Varsoviana* parece mantener el mismo discurso, trata sobre una tormenta, tal y como la Nube logró llegar hasta el jardín de Homero. Sin embargo, en la versión de la farsa, aunque se conserve el nombre de la comadre Juana, se introduce otro nombre que no figura en la polka, este es San Isidro. La mención de este personaje se atribuye a que es conocido como el santo que concede las lluvias o milagros relacionados con el agua. Esta canción despierta en la Nube cierto amor o cariño por el jovencito que se la canta. El tono del personaje de la Nube se ha manejado entre el sí y el no, para aceptar o rechazar los halagos del pequeño marinero.

La Varsoviana era en realidad una canción socialista hecha por un artista y activista que estaba preso para despertar los ánimos de los soldados. Aunque también se le vincula a otra pieza como *A las barricadas* en su versión española. La canción de “La Nube” está hecha para que Homero convenza a la Nube de quedarse a vivir en su casa, así la canción mantiene la propiedad del convencimiento de la original. Continúa siendo una contrafacta, porque toma el ritmo de la polka, pero la letra se modifica.

Finalmente, estas dos canciones hacen un llamado a los personajes a cometer ciertos actos benéficos o intentan convencerlos de cumplirlos, como el que los fabulosos volvieran a sus puestos o que la Nube sí quisiera acompañar a un poeta tan pequeño como Homero. En el primer caso, a pesar de los cantos y ruegos del Hada, nada de eso ocurre. Para la segunda farsa, la Nube está convencida de quedarse con él, pero no sin antes matar a los padres del marinerito. De este modo, los personajes parecen estar en un círculo demagógico con otros para lograr sus propios intereses a través de la música.

3.1.3 Amor y muerte

Argüelles toma los referentes populares para crear sus coplas. En el sentido de que obedece a ciertas formas métricas o temáticas que se perpetúan en la obra. Frenk en el primer tomo del *Cancionero folklórico de México* presenta un diagrama donde se observa el discurso amoroso en las coplas, si es el amante o la amada quienes lo dicen (1975:14). Por lo tanto,

²⁰ La versión de Amparo Ochoa de *La Varsoviana* puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=3SE-ZkqWp-M>

puede establecerse que en *Nuestra Señora del Hueso* este amante es Posada y la amada, Calaca. Será Posada quien todo el tiempo esté intentando conquistar a la muerte, pero el tópico de hacer de la muerte una amante ya ha estado presente en la tradición. Por ejemplo, dentro del artículo “Cupido y la muerte como personajes del cancionero folklórico de México”, se recoge la siguiente copla:

Para mejorar mi vida,	8a
me enamoré de la muerte,	8b
y corrí con buena suerte,	8b
que la hice mi querida,	8a
y ahora me siento muy fuerte	8b
porque la tengo parida.	8a

(Garza,1998:136).

Esta copla del cancionero puede contraponerse con la conversación que mantienen Posada y Calaca una vez que el primero es llamado para acompañar al Joven durante su estadía en el panteón. Así el amante intenta llegar a la amada, aunque esta sea la misma muerte. La copla anterior menciona Garza: “Se le corteja [a la muerte], se le convierte en amante y se tiene un hijo con ella. Festivamente se trata de ocultar el temor y se expresa el deseo de someterla y usarla como a cualquier mujer” (1998:137). La personificación femenina que se le da a la muerte como la amada y que ha sido abordada por autores como Oliverio Girondo, Xavier Villaurrutia o Alfonso Reyes, mencionados en la obra por Argüelles, posibilitan la construcción de una imagen o características de una Muerte semejante al Hada convertida en prostituta.

Posada: Con tal de llorar el hueso	8a
con usted, preciosa güera,	8b
me vuelvo a quedar sin sesos	8a
por besar su calavera.	8b
Calaca: ¡No quiero más su amistad!	7 + 1a
Posada: ¡Mi amor no ha sido quimera!	8b
Calaca: ¡Déjeme ya por la paz!	7 + 1a
Posada: ¡Jamás, ni en la vez postrera!	8b
Calaca: ¿Aún no pierde la fe?	7 + 1c

Posada: No. Mi corazón espera. 8b
 Calaca: ¡Caramba! Piénselo usted' 7 + 1c
 Posada: ¡Véngase mi calavera! 8b
Intenta abrazarla, ella se resiste y le reh[ú]ye al tiempo que dice:
 Calaca: ¡No me arrimes el comal 7 + 1a
 que no soy tu enchiladera! 8 b
 Posada: ¡Ora lo verás huarache 8 c
 ya apareció tu correa! 8 b
 Calaca: ¡No comiences con tus pelos, 8 d
 porque te chispo las canas! 8 e
 Posada: ¡No me vengas con repelos, 8 d
 y bájate las enaguas! 8 e
 Calaca: ¡Ay Pepe, ya no la arrisque 8 f
 ni insista como un mortal! 7 + 1g
 ¡Y deje de jalarme el chal 8 + 1g
 si no quiere que lo zisque! 8 f
 Posada: ¡Ya estará jabón de olor...! 7 + 1h
 Calaca: ¡Agua que no has de beber...! 7 + 1i
 Posada: ¡Ora es, cuando y con sabor! 7 + 1h
 Calaca: ¡Eso lo vamos a ver! 7 + 1i
 Posada: ¡Ah qué "usté"! ¡Consérvelo en alcanfor! 7 + 1h
 Calaca: Y ultimadamente... ¿Qué? 7 + 1i
 Posada: ¡Ahí queda, ahí muere, mi amor! 7 + 1h
 Calaca: ¡Pues muéralo de una vez! 7 + 1i
 (Argüelles, 1994: 36-38).

La mayoría de los versos son octosílabos a excepción de uno. La primera estrofa es una cuarteta con rima consonante (aunque podría decirse que es asonante por la *s* final que casi no se percibe). Por lo general en los versos pares la rima es consonante y en el resto la rima es irregular. Hay una redondilla en *arrisque / mortal / chal / zisque*. La temática que se ve aquí es muy cercana a las coplas populares que recoge Margit Frenk en el tomo 4 *Coplas varias y varias canciones*, donde se puede revisar el siguiente ejemplo:

Te mandan a saludar 8a
 los tamales en mi panza, 8b
 lo mismo mi paladar: 7a

quiere echarte a la balanza. 8b
(1982: 220)

Elementos como la comida para generar un doble sentido en este juego de palabras ya podían verse en la tradición de coplas humorísticas. La Calaca por lo general es la que tiene rima asonante en palabras agudas y eso es lo que le da ritmo. De este modo, aparece el tópico de la muerte como una amante, por ejemplo, en el caso donde se hace su querida. En la cuarteta de Posada, llama a la Calaca güera y menciona la frase *con tal de llorar el hueso*, que parece ser una frase ya hecha. En una publicación de la Jornada que data de 1997, Ángeles González Gamio comenta lo siguiente:

No, la frase no se refiere a la aflicción de los políticos que se quedan sin chamba; se dice de los que van a los panteones a llorar a sus muertos, evento que en el siglo pasado solía terminar en jolgorios que frecuentemente concluían con golpes y balazos, ya que se comía y se bebía aguardiente y pulque en abundancia (1997, 2 de noviembre).

Tomando esto en cuenta, se puede deducir que la búsqueda de Posada no consta solo de hacerla su amada, sino de estar dispuesto a morir por una segunda ocasión para lograr estar con ella, por eso se quedaría hasta sin sesos nuevamente. La respuesta que le da Calaca en principio no se sabe si le corresponde a Posada o si se trata de un rechazo. La réplica de Posada menciona la palabra *quimera*, que esta vez no refiere al personaje, sino a la ilusión. Más adelante, Calaca pide que Posada deje de molestarla y Posada se mantiene en la posición de no dejarla. En los siguientes diálogos, Posada continúa convenciendo a Calaca de estar con él.

Enseguida está la formación de varios versos pareados, el primero es una protesta de Calaca hacia Posada y su comportamiento. Este primer pareado, propone un cambio de discurso en lo que los personajes habían dicho hasta ahora. Cuando Calaca dice *no me arrimes el comal / que no soy tu enchiladera*, introduce el uso del albur que Argüelles usará en sus coplas. La búsqueda en el caso de estos diálogos es ver de qué modo el dramaturgo emplea tal juego de palabras para que los personajes interactúen. Por ello se considera necesario aludir a una definición propuesta en la tesis de maestría “El albur en México: descripción y percepción” de Julie Lavertue, donde a través de las aportaciones de intelectuales como Samuel Ramos, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Armando Jiménez,

entre otros, a modo de aglutinar aquellas definiciones previas, Lavertue propone la siguiente:

El albur es una creación contextual interactiva y oral, fundamentalmente machista, que nace de una provocación verbal y suscita una respuesta también verbal a una situación interpretada como una oportunidad de competir con el interlocutor, percibido como un ser a quien se agrede, con el fin de dominarlo demostrándole cierta superioridad mental. Desde una perspectiva psicológica, resulta ser la ocasión de una descarga emocional y la manifestación de una relación interpersonal en la que se produce una penetración verbal. Se le atribuye al albur, como objetivo principal, ‘tratar de penetrar al otro’, es decir, tratar de introducir simbólicamente, por donde sea, el órgano sexual masculino” (1998: 27, 28).

De este modo se vislumbra el matiz que se conjunta con los planteamientos de Lavertue y el personaje que arroja primero el albur en el escenario. Si bien, la autora apunta que, en el juego del albur, las mujeres no pueden hacerse partícipes de su uso (1998: 28), se comprueba que quien enuncia el primer albur es la figura de Calaca y la situación fálica entre el *comal* y la *enchiladera* corresponde al campo asociativo de dichos objetos, refiriendo a ya sea el tamaño, color o la textura de este con los órganos reproductores masculinos o femeninos.

Los versos siguientes con la respuesta de Posada: *ora lo verás huarache / ya apareció tu correa*, bien podrían sonar a albur, pero presentan en realidad un refrán que termina por retar a la muerte para decirle que él puede llegar a dominarla, en un duelo amoroso. Cabe hacer un breve paréntesis aquí y apuntar que el uso del refrán es regular en la obra, no solo en las canciones o coplas, pero es aquí donde más se destaca. Sandoval Figueroa en la tesis de licenciatura: “La idiosincracia del mexicano en *Los cuervos están de luto* de Hugo Argüelles”, menciona que el refrán sugiere una experiencia, una reflexión y una filosofía del comportamiento humano (2005: 43). Es así como el juego del refrán comienza, luego de que Calaca responde con rima consonante y los dos versos octosílabos: *No comiences con tus pelos / porque te chispo las canas*, Calaca amenaza a Posada con el verbo *chispar*, esto quiere decir que está dispuesta a arrancarle las canas con tal de que ya no la moleste. El último par de versos de esta serie, lo dice Posada: *no me vengas con repelos / y bájate las enaguas*, que son dos versos octosílabos con rima consonante en *repelos* y asonante en *enaguas* con respecto a los versos anteriores. Posada continúa

convenciendo a la muerte de estar con él, refiriéndose a la larga falda que lleva puesta para establecer relaciones con ella, a lo que Calaca, rompiendo ya la estructura del pareado y con el uso de la redondilla responde: *Ay Pepe, ya no le arisque / ni insista como un mortal / y deje de jalarme el chal / si no quiere que lo zisque*. Cuando Calaca hace todas estas advertencias y utiliza *arrisque*, se refiere a que Posada no debería arriesgar más o ella acabará por ensuciarlo (echarlo) si no se detiene. La frase siguiente *ya estará jabón de olor*, va hacia el terreno de los dichos populares. Samuel Flores Huerta en su libro *Dichos o refranes: compendio temático*, categoriza varios de ellos y apunta:

Desde el punto de vista de su estructura, los dichos o refranes tienen como característica dos hemistiquios, premisas o argumentos, separadas por una cesura. El primero de los hemistiquios define la causa, el segundo anuncia la consecuencia y de entre ambas premisas surge un “conocimiento” que conforma su sentido práctico (2015: 17).

En el caso de este diálogo, no se verá la cesura que da paso al otro hemistiquio porque es interrumpida por otro dicho que enuncia Calaca, pero conserva el octosílabo. No obstante, el dicho se complementa de esta manera: *ya estará jabón de olor / ni que perfumaras tanto*. Es la arrogancia / la humildad, propuesta por Flores en el compendio, lo que genera una gran cercanía en cuanto a intención con *ora lo verás huarache, ya apareció tu correa*. Ambos dichos intentan hacer ver a la muerte como un ser al que un mortal, como Posada, puede acceder, tal y como se vio con la copla del cancionero, la intención se mantiene.

Después, el diálogo de Calaca: *agua que no has de beber*, tampoco completa el hemistiquio, pero sigue siendo un verso octosílabo que mantiene la rima consonante del anterior. Este dicho, debería acabar con: *déjala correr*. La metáfora del agua podría tratarse de la misma Calaca que rechaza a toda costa a Posada para que ya no se le acerque. El esquema de romper los dichos con otros acaba aquí, pues el siguiente diálogo *ora es, cuando y con sabor*, no corresponde a ningún dicho y más bien se devuelve al albur, utilizando de nueva cuenta el octosílabo y sin cambiar la rima consonante. Calaca responde de manera retadora *ora lo vamos a ver* para confirmar si Posada sería capaz de hacer todo lo que dice. La respuesta de este personaje, sobre Calaca, apunta a que mejor lo conserve *en alcanfor*, según el *DLE*, se refiere a:

Terpeno sólido, cristalino, blanco, urente y de olor penetrante característico, que se obtiene del alcanforero tratando las ramas con una corriente de vapor de agua, y se utiliza principalmente en la fabricación del celuloide y de la pólvora sin humo y, en medicina, como estimulante cardíaco (*DLE*, 2019, *s.v.*).

Lo que interesa de esta definición es la parte final donde se menciona su uso para la medicina, en canciones anteriores ya se había hablado de la cafiaspirina que Calaca lleva al público para las farsas que están por ver. Ahora se trata del alcanfor que funciona como un estimulante cardíaco, quizás esta sea la mayor de las burlas que Posada le ha hecho a la muerte pensando que en ella habrá algún corazón. El desenlace de este diálogo, lleva a Posada a rendirse aparentemente, para hacer que ese amor muera. Inmediatamente después entra la música y Posada y Calaca como dúo deciden bailar y cantar en el escenario, esta vez, se indica en la misma canción el género musical, al que ese número pertenece:

Posada: Señora doña Calaca,	8a
Señora doña Catrina,	8b
esta noche de difuntos	8c
le traigo cafiaspirinas.	8b
Calaca: Yo no le hago a las pastillas,	8d
ni tampoco a los licores,	8e
Mi vicio lo tengo enfrente,	8f
don Lupe de mis amores.	8e
Posada: Tenga un poco de cuidado	8g
cuando apriete a su Lupito...	8h
Calaca: No se ponga delicado	8g
y arrejúntese un poquito.	8h
Posada: Que bonito es el jarabe	8i
de Calaca con Posada.	8j
Calaca: Si lo baila usted lo manda,	8k
más allá de la chingada.	8j
Posada: Dame tu mano fría	7l
Calaca: ¿Pa' qué la quieres?	5m
¡No te vayas a resfriar!	6 + 1n
Posada: Tu mano con la mía.	7l
Calaca: El optimista que se quiere calentar.	12n

Posada: Calaca yo te quiero,	7o
Calaca yo te doy todo	8p
mi corazón.	4 + 1q
Calaca: Congelado.	4p
Posada: Muere de amor.	4 + 1r
Calaca: Trasnocado.	4p
Posada: Y de dolor.	4 + 1r
Calaca: Figurado.	4p
Posada: ¡No puede más!	4 + 15s
Calaca: Traspasado.	4p
Posada: La Calaca anda suelta	7a
Trae boleto de ida y vuelta	8a
Calaca: La Calaca anda loca	7b
esta noche sí le toca	8b
Los dos: La Calaca por bonita,	8c
todos llegan a su esquina	8c

(Argüelles, 1994: 136-138).

Se muestra cómo es ahora Calaca quien cede ante Posada para estar juntos. La primera cuarteta en voz de Posada de estructura *abcb* utiliza solo el verso octosílabo y rima consonante en los versos pares. La segunda cuarteta y contestación de Calaca *defe*, todos en octosílabos, predomina la rima consonante también en los versos pares. Luego en el diálogo de Posada y Catrina se conserva el octosílabo y la rima consonante tanto en versos pares como en versos nones. Más adelante, la cuarteta vuelve a rimar en consonante solo en versos pares octosilábicos. Después hay una métrica un poco extraña que no obedece a ninguna forma establecida, pero mantiene un ritmo y le da rapidez al diálogo. Ya hacia el final, la rima se conserva en consonante excepto en *congelado / trasnochado / amor / dolor / figurado / - / traspasado*, su rima es asonante, lo mismo ocurre con el último pareado *bonita / esquina*, que coinciden los sonidos vocálicos.

Debe apuntarse que, aunque en las acotaciones se diga que los personajes cantan y bailan, esta pieza musical no aparece en las partituras de la edición, por lo que se puede intuir que se trata solo de una base musical nuevamente. Ahora bien, el primero de los diálogos refiere a la medicación de cafiaspirinas, luego Calaca comienza a dejarse llevar por Posada, para que en los diálogos sucesivos él reniegue un poco de la nueva actitud de

Calaca, lo que llama la atención de ellos es que en uno de los diálogos Posada dice: *Que bonito es el jarabe / de Calaca con Posada*, aunque no exista una partitura que lo compruebe, refiere a un género musical y alude quizás a un grabado de Posada donde se ilustra un baile y ha aparecido en impresos como: “El jarabe de ultratumba”, “Gran fandango y Francachela” y “Gran baile de calaveras” donde aparecen una serie de calaveritas populares.²¹ Jas Reuter en *La música popular en México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano* dice:

en algunas descripciones del siglo XIX se dice que el jarabe consta de cinco partes bien definidas, con introducción, copla cantada, zapateado, descanso o paseo y final. Estas partes se llamaban “aires” y eran las mismas cancioncillas más bien simples que aparecen todavía hoy, aunque mucho más complejas, en varios sones. [...] El parentesco original entre jarabe y son es tan grande que algunas coplas se mantienen hasta la fecha en ambos géneros (1983: 146).

Aunque *Nuestra Señora del Hueso* pertenece al siglo XX, es necesario recuperar estas cinco partes del jarabe, porque, a pesar de que en la obra no se indican, sí se pueden intuir. Se tiene que la introducción iniciada por Posada retoma planteamientos de otras canciones, la copla cantada que se sostiene, el zapateado implícito en el baile y el descanso o paseo que no queda del todo claro o que quizá no pueda detectarse. Otro estudioso de la música, Gabriel Saldívar en *Historia de la música en México* expone dentro del libro algunos casos de juicio derivados ya sea de la ejecución o composición de coplas para el jarabe durante el siglo XVI, lo interesante de los casos que presenta es el o los motivos contenidos en cada uno.

Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron,
ahora sí, chinita mía,
ya no nos condenaremos.

²¹ El grabado y las coplas pueden verse en los siguientes enlaces:
<https://artsandculture.google.com/asset/gran-fandango-y-francachela/bgHk21mWsLdkaw?hl=es-419&ms=%7B%22x%22%3A0.3899871471468627%2C%22y%22%3A0.15270191748983147%2C%22z%22%3A10%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.0844051446945338%2C%22height%22%3A0.3817547937245787%7D%7D>
<http://ipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GBCalaveras.djvu/1>

(Saldívar, 1987: 269).

Esta copla no es la única que menciona la existencia de un infierno, incluso se encuentran otras donde quien canta parte al camposanto, todas ellas siendo jarabes remiten a los motivos que pueden encontrarse en la canción, así como el *amor feliz*, aunque en la obra este es correspondido entre Calaca y Posada. También el uso de palabras malsonantes por los personajes es muy común. Se hablará de la naturaleza de Calaca nuevamente, una de ellas es el hecho de no poseer un corazón ya que está fría todo el tiempo y eso se lo advierte a Posada. Después de todo ambos están muertos y ninguno de los dos posee uno, pero los personajes quieren estar juntos. Enseguida se enumeran características ahora de Posada y lo agotado que puede estar, estos versos parecen ser muy tristes, hasta donde dice *traspasado*, para entonces cambiar la tonalidad del discurso y volver hacia los versos de la canción de Calaca. Se acentúan con estos versos varias cosas como que Calaca puede ir y volver del mundo de los muertos, el adjetivo de *loca* se conserva y la mención a la Noche de Muertos. Además, el remate acaba con los versos *La Calaca por bonita / todos llegan a su esquina*, que recuerda a esa concepción de la muerte.

3.1.4 Riña

Otro tipo de coplas que aparecen en la obra son las de riña o pelea entre los personajes, sobre todo en el caso de Calaca y Quimera. Una vez que se monta la farsa final “La Nube”, el Joven parece encontrar consuelo en su imaginación y planea comenzar a trabajar como monero. Una vez que Posada lo ve recobrado, permite que él dibuje el siguiente número, suena la música y menciona que tanto los personajes como el público están dentro de un palenque. Las canciones aparecen una detrás de otra, aunque podría tratarse del popurrí mexicano que entremezcla varias canciones del mismo género musical.

Rápido, el joven pinta unos trazos en el aire. Estos se materializan. Representan a Posada, “La calaca” como “soldadera” y la Quimera como “cabaretera”, muy glamorosa; los tres dentro de un palenque

Posada: (*Viéndolo*) “¡La bronca en el palenque!” (*Canta.*) ¡Ahí viene el Colorado! (*Y entra música correspondiente*) (Argüelles, 1994: 125).

El palenque es sinónimo de lugar de pelea, se define del siguiente modo: “Valla de madera o estacada que se hace para la defensa de un puesto, para cerrar el terreno en que se ha de hacer una fiesta pública o un combate, o para otros fines” (DLE, 2019, s.v.). Así, el espacio que se refiere lleva a que las coplas funjan como una pelea entre los dos personajes. En la obra no hay una canción que se indique en las acotaciones con el nombre de “el Colorado”, que es la copla con la que inicia Posada, pero en las partituras de la edición se anexa el título “Los gallos” y comienza de esta manera:

“Los gallos”

Posada: Ella tiene el colorado	8a
el gallo del espolón	7 + 1b
Quimera: Que se pone,	4c
que se quita,	4d
que se quita	4 d
que se va	3 + 1e
Calaca: Que te mete,	4c
que te saca,	4d
la Calaca	4d
¡pero ya!	3 + 1e
Quimera: Yo no miro	4f
ningún gallo,	4 g
por todo este gallinero.	8 h
Calaca: Que los huevos de gallina	8 i
no le gustan a Catrina,	8i
se los cuelga de piñata	8j
con un palo los empina.	8i

(Argüelles,1994:126)

Los primeros dos versos son octosilábicos, pero no mantienen ninguna rima, los versos tetrasílabos que le siguen a esta canción de “Los gallos”, solo mantendrán el ritmo hasta que se transforme la rima en asonante con el diálogo de Calaca: *que te mete / que te saca / la Calaca / ¡pero ya!* El resto es rítmico, cuando regresa al octosílabo se está ante una estrofa de cuatro versos con rima consonante, pero es una cuarteta extraña.

Así pues, el diálogo con el que abre la canción Posada, refiere a la coloración de una parte del cuerpo²² de Calaca. Entonces las peleas de gallos que se realizaban en los palenques están aquí. Más adelante, Calaca nombra su capacidad para deshacerse una y otra vez de esa parte ósea al ser un esqueleto. En el diálogo de Quimera *yo no miro / ningún gallo / por todo este gallinero*, puede deducirse que los gallos también podrían encontrarse en el público o referirse a Posada y el Joven. Aurelio González apunta en el artículo “El gallo tópico caracterizador épico y novelesco del corrido” lo siguiente:

hay otra simbología [...] más popular, y por ello mucho más integrada a la expresión cotidiana y poética de la comunidad: el gallo es simplemente señor del gallinero y por tanto representación de la fuerza sexual; fuerza instintiva que lo lleva a pelear a muerte ante el intruso. Estas características hacen que el gallo pueda ser, en el contexto general mexicano, símbolo de la virilidad y el valor (1997: 149).

Dentro de la canción de *Nuestra Señora del Hueso* está la búsqueda por el gallo y el combate, además de la mención del gallinero, o en todo caso, el palenque. Al final de esta canción se habla de la gallina, animal al que Calaca rechaza y también parece retar diciendo *que los huevos de gallina / no le gustan a Catrina / se los cuelga de piñata / con un palo los empina*, donde la gallina como imagen, contraria al gallo, es cobarde (González, 1997: 161) y por eso el personaje la rechaza. Dadas estas significaciones y la narración junto con la estructura de la canción, se acerca al género del corrido.

De manera inmediata aparece la siguiente canción que consta de otra partitura titulada “Erre con erre” que hace referencia a un trabalenguas infantil, de nueva cuenta es Posada quien interrumpe el discurso de Quimera y Calaca cantando. Esta es la segunda vez en la obra en que se usa una canción proveniente de las rondas o enseñanzas para los niños.

Posada: Ese no es asunto mío	8a
Se trata de una jugada	8b
“R” con “r” guitarra	8c
“R” con “r” barril	7 + 1d
Rápido corren los carros	8e
cargados de azúcar del ferrocarril.	11 + 1d

²² “Apófisis ósea en forma de cornezuelo, que tienen en el tarso varias aves gallináceas” (DLE, 2019, s.v.).

Quimera: Póngase de perfil	6 + 1d
para la presentación.	7 + 1e

(Argüelles,1994:126-127).

Como se mencionó en el párrafo anterior, se está ante un trabalenguas. Los primeros versos son octosílabos con rima asonante en *jugada / guitarra* y la rima es consonante en *barril / ferrocarril*. Posada encadena la idea de los gallos de la canción anterior y dice que se trata de una *jugada*, término que puede observarse en los corridos revisados por Aurelio González, el autor explica que además de que el gallo sea un símbolo de la virilidad en estas composiciones, cuando se le agrega este término, el significado se desplaza hacia otras características:

La figura del gallo como elemento caracterizador de un personaje también se utiliza para hacer alusión a su experiencia, perspicacia o simplemente habilidad ("maña"). El término que se usa es "gallo jugado", el animal que ha sobrevivido a muchas peleas y, por lo tanto, ya tiene un conocimiento que le impide caer en los engaños o argucias del contrincante o enemigo (González, 1997: 158).

Posada parece intentar salirse del problema entre Calaca y Quimera y menciona la *jugada* en dos sentidos, el primero es la disputa de los dos personajes y el segundo alude a la definición de González donde se trata de la habilidad que pueda tener cada uno de los personajes involucrados. Análogo a los gallos, está el uso del trabalenguas "r" con "r" *guitarra* que se utiliza para enseñar a los niños la diferencia entre la *r* fuerte y la *r* suave. Así como ocurre con la ronda de la *Muñeca azul*, es un trabalenguas reconocible culturalmente para el espectador y, por lo tanto, es esta la habilidad de los gallos jugados, la capacidad para pronunciar un trabalenguas como este. Cuando Quimera se dirige al público y les pide que adopten una postura ante lo que están por ver, el espectáculo continúa. Hasta aquí vuelve a entrar la música y comienza la canción "Parecito".

"Parecito"

Posada: Qué bonito parecito,	8a
para presentarla a uste';	7 + 1b
la Quimera está borracha,	8c

y el muchacho no la ve.	7 + 1b
Catrina: No me gusta el parecito,	8a
qué sorpresa me llevé,	7 + 1b
soy una mujer decente,	8d
mancornada con uste’.	7 + 1b
Quimera: Si es una mujer decente,	8d
que se meta en su cajón,	7 + 1e
por andar de coscolina,	8f
se perdió del acostón.	7 + 1e
¡Pobrecita la Catrina,	8f
ya se le gastó el tacón!	7 + 1e
Catrina: ¿Quién es esta caballona,	8g
que me truena a mí los dedos?	8h
No me gusta la nalgona,	8g
que me venga con sus pedos.	8h
Posada: ¡Ah, qué viejas albureras!	8i
¿Dónde está su educación?	7 + 1j
¡Si me siguen con chingaderas,	9i
se me van de este panteón!	7 + 1j
Jovencito relamido,	8k
falta de imaginación:	7 + 1j
o corrige uste’ su vida,	8l
o se queda de huevón.	7 + 1j
Joven: Ya no sé ni lo que quiero,	8m
dentro de este corralón,	7 + 1j
ya no sé si vivo o muero	8m
y señor, no soy huevón	7 + 1j
Coro: ¡Como no!	
“R” con “r”... (bis)	
(Argüelles,1994:127-128).	

Todos los versos de esta canción son octosílabos, se combinan la terminación grave y aguda. La primera cuarteta tiene una rima consonante porque en el verso final su última sílaba es tónica, son los versos pares los que riman. Luego en el diálogo de Quimera, se

puede apreciar una especie de sextilla, ya que el primer verso queda suelto pero la rima prevalece porque retoma la de la cuarteta anterior.

En esta ocasión, Posada ya se dirige a Quimera y Calaca como un par. Menciona a la primera que está vestida de cabaretera y que durante toda la obra ha sido la pareja del Joven, el cual parece no verla y por eso Quimera intenta en principio involucrarse con Posada. Calaca entonces protesta porque quiere a Posada y dice que, a diferencia de Quimera, ella sí es una mujer *decente* ya que usa el disfraz de soldadera. Por otro lado, Quimera la cabaretera cuestiona sobre esa decencia a Catrina llamándola *coscolina*, porque de ser una mujer decente tendría menos libertades. Añade que dada esa característica se ha perdido de cosas como *el acostón*, asunto en el que Posada insistía al inicio de la obra. Después remite a que están en el cabaret o la fiesta, y los zapatos de Catrina ya están gastados, dados los juegos del lenguaje que se han aplicado en otras canciones, puede intuirse que este *tacón* tiene un doble sentido: tal cual el bailar o estar en la fiesta y que la Calaca al ser la muerte, tiene tantos años que ya no puede establecer relaciones con Posada. Más adelante, en la contestación de Calaca, ella coloca otras características en Quimera, esta es *caballona*, que tiene un significado despectivo referente a un tamaño grande en Quimera, además de resaltar también sus glúteos grandes como un defecto y afirma que no le gusta que este personaje busque problemas con ella, todo esto se hace en la lógica de este juego.

Posada interrumpe y nombra al *albur* propiamente, trata de calmar los ánimos de estas dos. Sin embargo, introduce en el diálogo una palabra malsonante para amenazarlas con correrlas del panteón donde se encuentran. Para la siguiente cuarteta, su discurso se dirige al Joven, destaca que deje de sufrir tanto y que para lograrlo o comienza a trabajar en su carrera de monero o mejor se queda dentro de la empresa. Ante esto, el Joven nuevamente confundido no sabe qué decidir, ni lo que busca en ese lugar y retoma el espacio de la pelea de gallos, el *corralón*, pero rechaza el adjetivo de *huevo* para decir que no es un hombre perezoso. Al final de este número, la voz es del Coro, quienes repiten el trabalenguas infantil. La siguiente canción que se indica, se titula “Aburrida”.

“Aburrida”

Quimera: Aburrida de las broncas,	8a
señores me voy de aquí.	7 + 1b
Jugadores de los gallos,	8c

se van a acordar de mí.	7 + 1b
Mi mundo es de fantasía,	8 d
mi vuelo de golondrina,	8e
si quieren a la Quimera,	8 f
no han de querer a Catrina.	8e
Catrina: Su vuelo ya lo sabía,	8d
es Quimera sin pudor,	7 + 1g
Don Guadalupe Posada	8h
Es mi dueño y mi señor.	7 + 1g
Posada: Yo la dibujé sonriente,	8i
la grabé bullanguera,	7j
yo la quise como a nadie;	8k
es mi amor su calavera.	8j
Posada: (<i>Hablando:</i>)	
Muerte de mis antojos,	7l
bien de mi tumba:	5m
¿Qué tiene tu esqueleto,	7n
que así rezumba?	5m
Y rezumbando suena como maraca,	12o
mi Catrinita buena, mi linda flaca.	12o
Tengo para tus huesos,	7p
una cubierta;	5q
y para tu esqueleto,	7r
mi fosa abierta.	5q
Pero si no me quieres, mi Calavera,	12s
¡viviré en mi sepulcro, aunque no muera!	12s
Catrina: ¡Ah, qué Don Lupe!	5
No se ponga tragicómico,	9 – 1
y emperifólleme de moda,	9
con el plúmbago.	5
Quiero sentirme una dama	9
Aristócrata, que está,	9
que está en su lápida	7 – 1
por pérfida y por pútica	8

¡y ya!

Coro: “R” con “r”... (bis)

Calaca: La Calaca, anda suelta, 8

trae boleto de ida y vuelta... 8

(Argüelles,1994: 128-129).

La Quimera empieza la canción con dos cuartetas octosilábicas de rima consonante en versos pares, la respuesta de Calaca consta de las mismas características y así será hasta la entrada de Posada, en su parte hablada, donde aparece una seguidilla de rima consonante, en el verso: *mi Catrinita buena, mi linda flaca*, este pudiera partirse en la coma para así continuar la seguidilla con rima consonante. Cabe agregar aquí, que esta estructura de la seguidilla es muy común en el son jarocho, tal es el caso de canciones famosas como *La bamba*. El resto de “Aburrida” varía su métrica y su rima, es hacia el final que se retoma el primer verso, *La Calaca anda suelta*, de la canción con que abre la obra.

Quimera una vez amenazada por Posada respecto a la pelea con Calaca se despide, pero menciona a los peleadores de gallos, el lugar continúa siendo el palenque. Después, habla acerca del mundo al que ella pertenece que no es el de los muertos, sino el de la fantasía, además de compararse de nueva cuenta con un animal con alas como la golondrina (en “La Esfinge” tenía alas de plumón) suma a esto el hecho de que el público, incluido Posada, tiene que decidirse entre ella o Calaca. En su contestación, Calaca menciona la posibilidad de vuelo del personaje y nombra propiamente a Quimera, recalca también que no tiene ningún pudor, pero confiesa el amor que le tiene a Posada. Este retoma características de la catrina original y agrega que es *bullanguera*, la fiesta vuelve a aparecer. En los versos siguientes, donde todo el discurso de Posada es hablado, confiesa que la muerte es esa amada de las coplas de amor, aunque él continúa planteando a través de los versos enamorar a Calaca. Sin embargo, en uno de los últimos se encuentra un doble sentido, *tengo para tu cuerpo / una cubierta / y para tu esqueleto / mi fosa abierta*, a pesar de que el personaje lo diga de modo trágico, se agrega la comicidad al diálogo y esto lo reconoce Calaca más adelante. Retoma la idea de que vivir en el sepulcro sería una tortura para él, porque el modo de acercarse a Calaca es la muerte.

La mención de que lo tragicómico debe dejarse de lado según Calaca, y pasar a que Posada adorne aún más a este personaje, remonta en el diálogo de Calaca a la *Calavera garbancera*. Incluso cuando habla sobre el *plúmbago* refiere a un tipo de flor,

probablemente las que adornan el sombrero de este personaje en el grabado. Esto se confirma cuando Calaca menciona que quiere parecer una dama aristócrata, pero tiene también esta idea romántica de la dama en alta sociedad que traiciona o engaña y permanece en su sepultura. Por último, regresa al trabalenguas “r” con “r” y la canción que se ha repetido en casi todos los números sobre Calaca y la manera en que se desplaza por el escenario, es también su desplazamiento entre los vivos y los muertos. En las anotaciones de las partituras, al final del diálogo de Calaca puede apreciarse lo siguiente: “Liga a ‘Catrina’ y fin del número” (Argüelles, 1994:136). Por lo tanto, es el momento de la obra en que Calaca, transformada en el personaje del grabado, y Posada por fin están juntos. Después vendrá una coreografía con el cuerpo de baile y el número final en el que no se indica ninguna base musical, sino que todo es recitado por los personajes, el que dirige este número es el Maestro de música.

Maestro: (*Al público*)

¡Y ahora todos!	
¡Antes de que termine la fiesta!	10a
¡Ya que somos calaveras	8b
y hoy celebramos la muerte,	8c
vamos cantándole fuerte	8c
aprovechando su orquesta;	8a
las “calacas Posaderas”!	8b

(Argüelles, 1994: 129-130).

Esta introducción del Maestro de música es una sextilla con rima consonante en *esta/esta, era/era, erte/erte*. La pequeña canción anuncia el final de la obra y prepara al público para un número más sin música que contiene el título “Las calaveras de Posada”. El Maestro refiere a la fiesta y a la generalización de la muerte, es ahí donde entran los últimos diálogos.

“Las calaveras de Posada”

Coro: (*Repartido*)

Está por amanecer,	7 + 1a
ya se abren las tumbas frías	8b
¡abusados esqueletos,	8c

se terminó nuestro día!	8b
Nos queda sólo el final	7 + 1d
y antes de que salga el sol,	7 + 1e
en coro hemos de cantar	7 + 1f
las “Calaveras” de hoy.	7 + 1e
Posada: Canten muertos del montón	7 + 1g
con la “Calaca” solista,	8h
canten porque en el panteón	7 + 1g
¡ya están pasándoles lista!	8h
Quimera: ¡Aquí puras calaveras,	8i
puros huesos, puros muertos	8j
después, al salir, la vida;	8k
que los agarre despiertos!	8j
Calaca: Cuando Posada pintaba	8l
sus calacas pantoneras,	8m
a México criticaba,	8l
con aquellas calaveras.	8m
Maestro: Y a México criticaba	8l
y el pueblo podía reírse,	8n
de aquellos quesque difuntos,	8o
y sin tener que morir.	8n
Coro: Pasaron 60 años	8p
y las calacas siguieron.	8q
Ahí les van unas picudas;	8r
los del pueblo las hicieron.	8q
Joven: ¡Aquí están los orgullosos,	8s
los humildes, los tiranos,	8t
en la pila de los huesos,	8s
todos parecen hermanos!	8t
Calaca: Calavera el comerciante,	8u
calavera el diputado,	8v
el que fabrica aguardiente	8u
y el que muere intoxicado.	8v
Posada: Cura, líderes y chota	8w
millonarios de inflación,	7 + 1x

todos, con los de la mota,	8w
son calacas del montón.	7 + 1x
Maestro: Indios, criollos, nacos, gringos	8y
nadie de la muerte escapa;	8z
¡Nomás ráscate tantito	8a
y verás a tu calaca!	8z
(Argüelles,1994: 130-131)	

La estructura de esta canción está hecha de cuartetos. La rima asonante está solo en el diálogo del Coro mientras que la rima consonante está en el resto de la canción en los versos pares. Esta canción alude por completo a las calaveritas que se publicaban en la imprenta de Vanegas Arroyo y a las composiciones humorísticas previas al Día de Muertos. Cuando el Maestro de música habla de que ya está por amanecer, se anuncia la última pieza como “las calaveras de hoy”. Posada añade que se agrupan todos los difuntos y parece dirigirlos. Quimera por su parte se encarga de decirle al público que, al estar presenciando la obra, pudieron ver el mundo de los muertos, pero una vez terminada la función es el mundo de los vivos lo que les espera y será mejor que no estén en el mismo estado que el Joven cuando inició el montaje, dormidos. Calaca constata la intención de Posada y sus grabados dirigidos a una crítica social. El Maestro reitera la crítica que el artista buscaba, pero apunta que esos personajes de los grabados no eran precisamente difuntos, sino profesionistas o se desempeñaban en algún oficio. El Coro retoma el discurso y menciona el paso del tiempo desde esos grabados, hablan de *unas picudas*, pueden ser esas calacas pintadas que siguen vigentes sesenta años después y es el mismo “pueblo mexicano” quien las construye convirtiéndose en esos personajes que Posada pintó en un inicio. A partir de aquí se redondea la idea de la muerte como única certeza, esto que se ha repetido en la obra de distintas formas cierra el número musical, parece haber una enumeración de todos los que llegan al mundo de los muertos, desde personas de la clase alta como de la clase baja o media, se agrega incluso a *la chota*.²³ El último diálogo del Maestro dice que nadie escapa del sepulcro y que basta con proponérselo, tal y como lo hizo el Joven, para ver su muerte. La música, entonces, es un elemento importante para la composición de la obra, porque en repetidas ocasiones es utilizada para conseguir un efecto, ya sea en el personaje hacia quien la canción se dirige o una reacción en el mismo público, por ello, como subtítulo, Argüelles

²³ Según el Diccionario breve de mexicanismos se refiere a la policía (AML, 2017, s.v.).

apunta que se trata de un divertimento en dos actos. Este divertimento lleva implícito el acompañamiento de la música. El dramaturgo utiliza la versificación popular para caracterizar la obra remitiendo así al teatro de carpa, el uso de las cuartetas en las calaveras de Día de Muertos, la presencia de otras estructuras como la seguidilla, el uso de refranes, canciones infantiles, sumado a todo esto el coro, además del empleo de palabras esdrújulas en posición final de los versos, dan una pauta para afirmar como esa tradición de lo popular se inserta en *Nuestra Señora del Hueso* y así mostrar las obsesiones temáticas de Argüelles: la muerte, la crítica social, política, religiosa y artística, pero siempre con pinceladas de humor que buscan hacer un homenaje a Posada.

Capítulo IV. La identidad

*Volver a una patria lejana,
volver a una patria olvidada,
oscuramente deformada
por el destierro en esta tierra.*

Xavier Villaurrutia

Si se busca en el diccionario el significado de identidad, se encontrará con que esta refiere a “un conjunto de rasgos propios que caracterizan a un individuo o una colectividad frente a los demás” (*DLE*, 2019, s.v.), o en este caso a una nación; es a partir de la creación de las naciones se empieza a pensar en una identidad social o en los nacionalismos y sus diferencias.

Los estados nacionales tal y como se entienden hoy en día tienen su origen en el siglo XVIII a través de las ideas de los ilustrados o de las revoluciones. Por lo tanto, la nación y la identidad comparten cierta cercanía o, más bien, una desemboca en otra. Así lo asienta José Martín Hurtado en el artículo “Sobre la construcción de la identidad en México” donde menciona que:

como consecuencia de los conceptos identidad y nación, surge la nacionalidad, ésta entendida no como una característica más del ‘mexicano’ sino como el resultado de un proceso socializador dentro de una cultura hegemónica sobre otras que ‘acceptaron’ la superioridad de la que se les impuso (2004: 3).

Sobre esta idea, se agrega el abordaje al concepto de *identidad* de José Luis Tejeda en el artículo “La búsqueda de la identidad” donde señala lo siguiente: “La identidad social se puede determinar por la tradición, la función social y el proyecto histórico” (2005: 173). Las tres características que nombra el autor pueden verse en funcionamiento en una obra artística y son cercanas a la definición citada por Hurtado. Por ejemplo, la tradición que se ha definido como un conjunto de saberes o hechos que se transmiten de una generación a otra (*DLE*, 2019, s.v.) se ve puesta en la fiesta de Día de Muertos desde donde se plantea

Nuestra Señora del Hueso. Fuera de la obra teatral, el 1 y 2 de noviembre se hace una celebración para recordar a los difuntos a lo largo de la República Mexicana.

Por otra parte, García Canclini aborda el concepto de identidad desde los acontecimientos fundadores en América Latina que refieren a la apropiación de un territorio o a la independencia (García Canclini, 1993). Debe tomarse en cuenta que el México de la segunda mitad del siglo XX es un territorio concebido con una evolución histórica y acontecimientos fundadores desde las épocas que lo han constituido como la Prehispánica, la Colonia, la Independencia, la Revolución Mexicana, la Reforma, entre otras. Es un México que está en lo que se denomina la era de la modernidad y del progreso, dado que se desempeña dentro del modelo de desarrollo estabilizador que encabeza el Partido Revolucionario Institucional (PRI) desde su ideal de México como proyecto histórico. Sin embargo, el territorio al igual que la identidad era un organismo inestable, pero como lo plantea Tejeda, el proyecto histórico que pone su mirada en el futuro sabía a dónde quería llegar.

Leonardo Da Jandra en su libro *La mexicanidad: fiesta y rito* menciona que de los numerosos estudios que se han hecho sobre la identidad mexicana existen tres libros esenciales que tratan de dilucidarla: *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *México profundo: una civilización negada* de Guillermo Bonfil Batalla (2012:137). Para este análisis se añade otro estudio pertinente: *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra.

Los cuatro libros corresponden al siglo XX, ya sea a principios o a finales. *El perfil del hombre y la cultura en México* aparece en el año 1934, cuando Lázaro Cárdenas asciende a la presidencia de la República. En esa época se realiza la Expropiación Petrolera y se da asilo a los republicanos españoles. Este libro propone un primer análisis del mexicano desde la inferioridad, término que entra en relación con estudios posteriores. Ramos echa mano del psicoanálisis para poder plantear esta inferioridad, pero lo que le interesa observar es de qué modo otras culturas, interaccionan con la mexicana, y por ello divide a los *européizantes* de los *nacionalistas*.

Se equivocan los nacionalistas oponiéndose a la participación de México en la cultura universal, y [...] tratando de aislarlo del resto del mundo. [...] Un aislamiento así, en vez de proteger el desarrollo de un espíritu original, puede [...] impedir en absoluto toda forma de la vida espiritual, ya sea original o no. Es, por otra parte, un atrevimiento peligroso buscar

[...] un estilo original, cuando poseer una originalidad o no, es efecto de un destino en que la voluntad consciente no puede intervenir. Del otro lado se equivocan los europeizantes, porque no ven la cultura europea desde México sino que ven a México desde Europa. Son hombres que abandonan [...] la vida que los rodea, y dejan de ser mexicanos. No existe en su espíritu el elemento nativo que al sufrir la acción de la cultura europea injerte en el tronco de ésta una rama nueva, que llegue a ser más tarde una unidad independiente de cultura (2001: 86).

Para Ramos tanto los europeizantes como los nacionalistas tienen errores. Aunque el primer rastreo que hace de ellos corresponde al siglo XIX, estos llegan hasta el XX. Paralelamente, en este mismo periodo están presentes las tensiones culturales entre los grupos literarios los Contemporáneos y los Estridentistas; a pesar de que hay intereses políticos de por medio, los Contemporáneos mostraban un interés únicamente literario y no dudaban en mirar hacia Europa para hacer manifiesta su escritura, mientras que los Estridentistas atendían a un interés casi anarquista.

Las normas de los europeizantes proponen que, al tratarse de una cultura extranjera, aceptan las formas culturales de otra, como si eso fuera lo único válido, siquiera parcialmente, por lo que se trata de una transculturación. Por otro lado, los nacionalistas buscan una descolonización de México para encontrar una raíz del mexicano y rechazar todo tipo de cultura que no le pertenezca. Estas posturas se ven puestas en los ámbitos culturales y tocan a la generación de Argüelles de tal modo, que hay bandos entre profesores y alumnos donde los primeros pretendían conservar las formas del teatro inaugurado y los otros buscaban la innovación.

Antes de que se tracen los cruces culturales en la obra teatral, se debe partir del lugar donde el dramaturgo la propone. En las citas anteriores, se ha hablado un poco sobre la importancia del territorio para la creación de las naciones. En este sentido, Jorge Dubatti habla de una poética teatral; de ella, lo más importante es que abarca la territorialidad y la historicidad del teatro:

Llamamos historicidad al principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico. El principio de necesidad histórica se pregunta, por ejemplo, ¿por qué

surge la reflexión y la práctica del simbolismo en la segunda mitad del siglo XIX? ¿Por qué no antes, por qué no después? Se parte de un supuesto historicista: la relación de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, es decir la interrelación de la poética con los múltiples planos de régimen de experiencia en el mundo (2009: 343-344).

Esta necesidad histórica es en gran medida lo que el dramaturgo manifestó en las múltiples entrevistas que le realizaron: “Al público mexicano hay que presentarle obras teatrales que muestren la problemática de nuestro país, pues quiere saber sobre soluciones y reconocerse en asuntos que tengan un planteamiento de su idiosincrasia” (Ramírez, R. 1984, 7 de noviembre). De este modo, la *poética teatral* planteada por Dubatti encontraría en el teatro argüellano su cabida, ya que corresponde a un tiempo determinado y sus posibilidades dentro de esa esfera denominada la *Nueva Dramaturgia Mexicana*²⁴, que surge en la segunda mitad del siglo XX y cuya experiencia en el mundo es la que está mediada por Hugo Argüelles.

Por otro lado, *Nuestra Señora del Hueso* posee muchos elementos de las descripciones hechas por Ramos, los cuales no conciben una originalidad entre las culturas, sino que exigen un cruce entre ellas para su desarrollo dramático. En este caso, es necesario puntualizar que en esta obra de Argüelles se presenta una *transculturación* al momento de mostrar tres culturas de distintos momentos históricos interactuando en otro punto de la historia nacional. Por ejemplo, se observa una gran presencia de la cultura clásica en los personajes de la farsa “La corona del poeta” con Tita Lucana y Pubio Virgilio como protagonistas, a ellos se le suman Cimeria, la Musa, la Esfinge y, por supuesto, el pequeño Homero. De manera indirecta se encuentran personajes característicos de la Revolución como en la farsa de “Cabecita blanca” u otros que atienden al *guadalupanismo* como la enfermera y el soldado de “El rostro” o los tantos ángeles y curas que se presentan indistintamente, además de las constantes apariciones de los Arlequines esqueletizados.

En palabras de Argüelles, el público de teatro mexicano necesita de obras que muestren su idiosincrasia, lo que los conduce a establecer una identidad. Con ello puede crearse un sentimiento de pertenencia y por ende nacionalista (Ramírez, R. 1984, 7 de

²⁴ La segunda generación post usigliana ha sido bautizada como Nueva Dramaturgia Mexicana, y en ella se reúne a numerosos dramaturgos [...] Los mejores autores de esta generación han seguido la influencia benéfica y simultánea de Argüelles, Azar y Leñero. La Nueva Dramaturgia Mexicana fue iniciada después de algunos años de desfallecimiento en la dramaturgia nacional [...] (Schmidhuber, 2014: s. p.).

noviembre). El papel de la historicidad está en las trilogías que propuso el dramaturgo como marcos temporales, ya sea la *Trilogía Rural*, la *Colonial* o la *Mestiza*. Estas trilogías están insertas en dos espacios temporales: el primero es el marco temporal que se plantea en el texto dramático y el segundo la década o momento en que la obra se representa. *Nuestra Señora del Hueso* tiene su marco temporal pensado en la entonces época actual, que en indicaciones del dramaturgo se señala así: “[É]poca: Actual. Un día de muertos (2 de [n]oviembre); Lugar: El ‘más allá’, región de la muerte en un cementerio mexicano” (Argüelles, 20: 1994). Este marco temporal parece coincidir con el momento histórico en que la obra se representa por primera vez en 1972. Sin embargo, en el escenario, la historicidad y, por tanto, la identidad, no está implícita, sino sugerida, pues llega por parte de los personajes, del espacio donde se desenvuelven y de la música, elementos que se presentan en las farsas.

La necesidad histórica que ya se venía gestando a principios de este siglo funciona también como motor de creación para los textos que reflexionan la mexicanidad. *El laberinto de la soledad*, que se publica en el año 1950 por el Fondo de Cultura Económica, continúa el camino emprendido por Ramos en los treinta, donde se analiza el comportamiento del mexicano. Paz no nombra *inferioridad* al sentimiento o a la manera en que el mexicano se enfrenta a la otredad, lo llama *íntimo* y en otros momentos, *soledad*.

Lo que nos puede distinguir del resto de los pueblos no es la siempre dudosa originalidad de nuestro carácter –fruto, quizá, de las circunstancias siempre cambiantes–. Pensaba que una obra de arte o una acción concreta definen más al mexicano no solamente en tanto que lo expresan, sino en cuanto al expresarlo lo recrean más que la más penetrante de las descripciones (1981: 10).

Estas circunstancias cambiantes se enlazan con las que los nacionalistas de Ramos solían buscar: la originalidad de la nación. En cambio, para Paz es la obra de arte la que definirá de una mejor manera al mexicano y es lo que Argüelles hará a lo largo de todo su teatro. Uno de los capítulos que sobresalen del estudio de Paz es “Todos santos, día de muertos”, donde el autor apunta lo siguiente:

el humor macabro de ciertos encabezados de los diarios, los “velorios”, la costumbre de comer el 2 de noviembre panes y dulces que fingen huesos y calaveras, son hábitos

heredados de indios y españoles inseparables de nuestro ser. Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte (1981: 21).

El 1 y 2 de noviembre, cuando se celebra el Día de Muertos, es el momento exacto donde inicia *Nuestra Señora del Hueso* y el Joven despierta dentro de un cementerio sin saber si sueña o está muerto. Lo que interesa aquí es observar ¿por qué dentro de todas las festividades mexicanas Argüelles selecciona esta para su obra? Una de las razones para elegir la fecha quizás es la cercanía que el autor tenía con la idea de la muerte. En una entrevista hecha por la productora Indaga Arte manifiesta: “No me preocupa tanto el tema de la muerte porque en primer lugar para allá vamos todos. En segundo lugar, quizá el hecho de frecuentarla a pesar mío, me ha dado cierta confianza que se traduce en algo como complicidad [...]. Pero no hay terror” (Indaga Arte, 2009). Otra de las razones por las que la muerte pudo ser el detonante de esta obra es la manera en que es asimilada por el mexicano como una gran fiesta.

Augé, en cambio, plantea que las celebraciones como el Día de Muertos se anudan a otras concepciones, ya que considera que los verdaderos rituales se encuentran en el olvido de las sociedades. El autor, por tanto, no habla de la celebración mexicana sino de la manera en que operan los acontecimientos para que el sujeto que está inmerso en la sociedad pueda continuar siendo parte de esta.

vida y muerte, memoria y olvido se percibe, expresa y simboliza en todo lugar. Para muchos no es solo de orden metafórico (el olvido como una especie de muerte, la vida de los recuerdos), sino que pone en juego concepciones de la muerte (de la muerte como otra vida o de la muerte como inmanente de la vida) (1998: 10).

En este sentido, el papel de la muerte no se referirá solamente a la misma Calaca de la obra, sino a una especie de memoria y olvido constante que operan en una sociedad que sigue conformando su identidad. El lugar simbólico y principal escenario de la obra es el cementerio. La idea de la muerte como una posibilidad es lo que reiteran los personajes al protagonista, provocando que decida entre el mundo de los muertos o los vivos, pero esta decisión es también entre su profesión como publicista o monero. Se puede establecer entonces que la identidad social de una nación puede plantearse desde una de sus

tradiciones, en este caso, la que mantendrá el movimiento de la obra, es la de Día de Muertos. De cierta manera como menciona González: “México ha construido su propia identidad, y al mismo tiempo, ésta ha sido construida por los extranjeros [...] Por lo tanto, la mexicanidad es un concepto móvil que ha tenido a su desgaste metamorfosis conforme se transformaba el propio Estado-Nación” (2012: 17), así la festividad proviene de un intercambio cultural entre México y los colonizadores españoles, el Estado-Nación al que pertenece la obra en el siglo XX ya había establecido al cementerio como el lugar físico al que se le colocaban altares y la música se hacía presente durante la noche, o más adelante la inserción de asistir vestidos de Catrín o Catrina. Por lo tanto, hay una fiesta de por medio, que tiene todas las características rituales.

No es que la Hispanidad me parezca al cabo la más universal de las manifestaciones humanas; la explicación es mucho más elemental y clara: es que soy esencialmente un ser festivo y ritual, y eso, la fiesta y el rito, es lo que justamente define el ser más duradero y profundo de la Hispanidad y por ende, de la Mexicanidad (Da Jandra, 2012: 34).

Leonardo da Jandra rastrea en su libro a la *hispanidad* desde la llegada de Cortés y avanza hasta el siglo XXI, pero siempre acentúa la capacidad ritual del mexicano a través de los años, de la misma manera en que Paz lo nombra como algo de lo que el mexicano no puede separarse, característica que Argüelles recupera en el primer momento de la obra, situada en un lugar que propicia el ritual como una fiesta de tradición anual.

Obertura. Por la sala ruidos, grabados de risas de esqueletos, mandíbulas que chocan. Costillas raspadas rítmicamente por esternones. Tibias que entrechocadas suenan como una “clave” tropical. Se abre el telón. Vemos un cementerio con varios niveles. Al fondo, en el nivel más alto, una gran concha, –como de cabaret con gasa y tules– etc. (Argüelles, 1994: 21).

El decorado de este espacio además de las cosas que se encuentran físicamente en el cementerio están también motivados por los sonidos del ambiente sepulcral que el dramaturgo pretende lograr con esta puesta en escena. El hecho de que una concha de cabaret se encuentre en el fondo del escenario da aún más la idea de fiesta. Además de que el mismo Argüelles, en una entrevista para el periódico *Unomásuno*, declara que no le

bastaba con explorar la mexicanidad con la *Trilogía rural* y por eso decide escribir la *Trilogía mestiza* y de ahí vendrán otras como la *Musical*:

Pero quería aún profundizar más y para esto tenía que ir al origen, o sea; en el momento en el que surge el mestizaje como la manifestación de este encuentro. Por ello “la hechizada” se sitúa en la época colonial donde ya hay formas de ser muy mexicanas, y tan fuertes, que van a dominar al personaje de “Dominga” [...] ese vivir intensamente hacia adentro, en una cotidianidad que aparenta estar bajo el dominio español, y que es, sin embargo, la magia interior que tiene este pueblo como su poder mayor (Cervantes, 1990, 9 de junio).

Un lugar como el cementerio se transforma en muchas ocasiones, y gracias a la utilería o a la dirección de la obra, en el comedor de una familia, el cuarto de un cura, la habitación de una reina, un parque o un campo de batalla. Todos estos escenarios no son suficientes para mostrar la identidad mexicana que se traza en la obra, pues existen otros factores como los personajes y la música que permiten esclarecerla de mejor manera. Las ideas del dramaturgo, por lo tanto, se basaban en mostrar ese mundo interior del personaje en la *Trilogía mestiza*, pero ocurre del mismo modo en *Nuestra Señora del Hueso*, pues no debe olvidarse que el Joven está inmerso en una fantasía y debe elegir entre dos mundos diferentes, no sin antes transitar por las farsas que generan una crítica política, religiosa y artística.

El mexicano, ser hosco, encerrado en sí mismo, de pronto estalla, se abre el pecho y se exhibe, con cierta complacencia deteniéndose en los repliegues vergonzosos o terribles de su intimidad. [...] Y porque no nos atrevemos o no podemos enfrentarnos con nuestro ser, recurrimos a la Fiesta (Paz, 1981: 48).

Estas vueltas en sí mismo que plantean los personajes de Argüelles son la *soledad* y la *inferioridad*, aspectos que Paz y Ramos tratan en sus respectivos estudios. La fiesta, como lo dicen Paz y Da Jandra, es la manera en que el mexicano se reconoce ser festivo y ritual; esta característica desemboca su participación en un juego de las representaciones de los muertos a partir de maquillar el rostro o colocar una máscara en él. Que en la obra teatral desfilen personalidades a las que no se les asigna un nombre propio, salvo en contados casos o que el público de los años setenta debe descifrar sus nombres sobre un cementerio

mexicano, no ocurre de manera gratuita. Los políticos, las autoridades clericales, los poetas famosos, los gobernantes no están exentos de la gran fiesta ritual de la muerte y, bajo la pluma del dramaturgo y su ficción, encaran al espectador sobre los cimientos de su mexicanidad siempre asentada en la farsa como su lenguaje. Así *Nuestra Señora del Hueso* se representa entre los años cincuenta y los ochenta coincidiendo con el pensamiento de los antropólogos Guillermo Bonfil Batalla y Roger Bartra para zurcir lo que otros pensadores establecieron sobre la mexicanidad.

La idea de que existe un sujeto único de la historia nacional –“el mexicano” es una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica –“lo mexicano” –, forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno. La definición de “el mexicano” es más bien una descripción de la forma como es dominado y, sobre todo, de la manera en que es legitimada la explotación (Bartra, 1987: 22).

El Joven protagonista de la obra se posiciona como el sujeto *mexicano* de la trama, y *lo mexicano*, como dice Bartra, corresponde a procesos culturales de legitimación política que se traducen en todos aquellos personajes que lo rodean y denotan características de lo que era popularmente conocido como *lo mexicano*, pero también lo que el dramaturgo consideraba como tal. Así, la identidad nacional funciona de dos maneras en *Nuestra Señora del Hueso*: una es la identidad del Joven como individuo y otra, la idea del mexicano que se representa en el escenario; por ello, no puede hablarse de un mexicano estereotípico ni en la obra ni en la segunda mitad del siglo XX, pues este sujeto nacional se cuestionaba todo el tiempo. Luego de la aparición del *Laberinto de la soledad*, como ya se comentó, se editan *México profundo: una civilización negada* y *La jaula de la melancolía* en el año 1987. El libro de Bonfil Batalla se basa en las raíces étnicas que deben reconocerse posicionándose desde el indigenismo; no obstante, contempla a otros sujetos que entran y salen de ese reconocimiento.

Es la prueba palpable de que la Revolución está alcanzando sus objetivos; tiene una escolaridad más alta que la mayoría de los mexicanos, goza de prestaciones sociales, habita departamentos o pequeñas casas solas, consume hasta donde le alcanza el presupuesto, tiene las ambiciones y los conformismos que son congruentes con el sistema y el modelo

imperantes. No abriga más propósito que ascender o, al menos, conservar la posición que ocupa (Bonfil, 1989: 179).

A partir de esta descripción debe pensarse en el Joven y cómo cabe en lo que Bonfil asegura, sobre todo, cuando interactúa con Posada en las primeras escenas. Él comprueba que vive en un lugar pequeño y que ha decidido conformarse al limitar su imaginación pues le teme al desempleo y a no solventar sus gastos como se debe. El Joven mexicano no planea desobedecer al sistema actual que ya veía su transformación con la llegada del neoliberalismo, pero todo ello a consecuencia de una Revolución: “Pero sucede que si quiero sobrevivir, no puedo hacerlo, ya que donde trabajo no les interesan. Y no puedo dejar este trabajo porque entonces no es fácil que consiga otro... y no tendría entonces para vivir” (Argüelles, 1994: 41).

Aparte de la experiencia del Joven en el cementerio, es importante que se señale a la Catrina y Posada, ya que ambos son la perfecta muestra de legitimación sobre la fiesta de Día de Muertos mexicana. Posada, a quien se le atribuye la creación de la Calaca Garbancera, funge de guía en ese tránsito imaginario hacia la muerte: “Y aunque sean los rituales de vida y muerte los que interpongan su diversidad entre la tragedia y la comedia, el origen es el mismo: al dolor ritual del héroe muerto, lo acompañan también la celebración de sus hazañas” (Da Jandra, 2012: 64). Si se plantea que es Posada quien ha llegado hasta su amada Catrina, la fuente de su imaginación, la viralización de su trabajo es lo que se celebrará como la hazaña del héroe en medio de ese ritual.

Por otro lado, existen dos farsas que ponen especial atención en lo que se ha dicho de la mexicanidad a manera de ritual, la primera de ellas es “El rostro”. Como se veía anteriormente, en ella no hay ningún diálogo, todo sucede de manera corpórea: un soldado atraviesa el escenario con ráfagas de luz que lo hieren, se acerca a él una enfermera y una vez curado este, se retira del escenario para que la enfermera se hinque como Juan Diego y muestre al espectador una toalla con la marca de la máscara de gas que el soldado usó para limpiarse el rostro. “A favor o en contra, no hay etapa de la mexicanidad en que el culto a Tonantzin-Guadalupe no ejerza un papel determinante en la nucleohistoria” (Da Jandra, 2012: 189), esta consideración, hecha por Da Jandra y sumada a lo que la farsa presenta, hace resonar que una figura religiosa como la Virgen de Guadalupe instaurada en el siglo XVI se arrastra de tal modo hasta la segunda mitad del siglo XX, y con esta vigencia el dramaturgo no deja que pase desapercibida, pero, claro, ubicando a un militar y una

enfermera como personajes poco convencionales a los que les suceden pasajes como el manto de la Virgen y la idea de la Verónica en el viacrucis.

La otra farsa que hace más notorio el intento por hablar de una identidad nacional es “Cabecita blanca”, pues Argüelles pone el escenario como una casa posrevolucionaria donde el personaje de la hija está vestida como una Adelita, mientras que Catrina y el hijo visten de acuerdo a la época revolucionario. A la farsa se le asigna el comedor como área del desarrollo de la trama, pero la simple utilería basta para pensar en cómo la Revolución no deja de ser icónica a pesar de que el desenlace de la farsa acabe de manera grotesca. Esto puede verse en el ensayo “La sociología en la obra de Hugo Argüelles” donde Antonio Delhumeau dice que: “las bases del control dentro de la pirámide sociopolítica mexicana se establecen por medio de la mutua explotación horizontal desde el aprendizaje familiar” (Delhumeau, 1994:265). De este modo, constata con la farsa el funcionamiento de estas relaciones: en el centro de la mesa la cabeza embalsamada del padre, del cual la madre insiste en que fue un héroe revolucionario, es el hijo quien se muestra inconforme y discute con la madre, quien navega entre las características de la madre abnegada y la madre estricta. Pareciera entonces que los personajes fueron sacados de alguna caricatura como las que se estilaban en la época.

Otro elemento importante es el carácter musical de la obra, el origen veracruzano de Argüelles y la influencia que tuvo su madre en el abanico de géneros hacen que el autor se mueva en varios registros. Está por ejemplo la polka, la música tropical, el corrido y, por supuesto, el son jarocho y los huapangos. Juan Meyer afirma lo siguiente:

Nuestra Señora del Hueso (Calaca) tiene algo de *Una canción de Navidad* de Charles Dickens y de *It's a Wonderful Life*, de Frank Capra, pero con un sabor únicamente mexicano, y por supuesto, argüellano. Es una obra amable, una obra de reconciliación, preocupada por la situación del artista y el soñador en un mundo controlado cada vez más y más por un implacable, y al parecer incuestionable, pragmatismo (1997: 124).

Las preguntas sobre la mexicanidad que formula Argüelles en esta obra tratan de una ruptura entre lo que los “valores nacionales” proponían durante los años setenta y esa sensación del autor de ir más allá, es decir, hacia dentro de sus personajes para poner en duda esa idiosincrasia construida desde un sector político-religioso y que él desde su postura artística quería atacar. Pasados los años, se hicieron varios homenajes a su teatro,

entre ellos está la aparición de los tomos *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia I y II*, en ellos se reúnen artículos, notas periodísticas y ensayos. Alejandro Rendón propone uno de los más interesantes donde sentencia:

Hugo es pues, nacionalista en principio y, repetimos, salvo excepciones, lo demostrará en géneros teatrales puros o híbridos: comedia, farsa cómica, farsa trágica, [...] Utilizará diversas escuelas literarias: realismo, naturalismo, del absurdo [...] Y por intención, tema o personajes, nacionalistas con variantes: rural, pueblerina, indígena [...] y en pocos, sólo en pocos casos dejará a un lado ese suceder en México para explorar, y bien, otros ambientes que de alguna manera sacuden también a México, porque al fin de cuentas no somos diferentes a nuestros antípodas (Rendón, 1994: 309).

Señalar al dramaturgo como nacionalista recae en que la identidad puede tomarse desde el territorio donde el sujeto se encuentra, la lengua que emplea y sus tradiciones o ritos. Claro está que Argüelles decide tomar estos últimos y desarrollarlos desde el divertimento y la farsa con personajes que se han vuelto representativos de la nación y no solo con ellos, sino también con la música que se perpetúa o se populariza en la época. Desde su libertad creativa, el dramaturgo decide qué parte del ser nacionalista quiere enfrentar al espectador por medio de una travesía en el cementerio y/o infierno mexicano de donde el protagonista habrá de volver para capturar esa imaginería del paso a la muerte como la mayor prueba de identidad que se cristaliza en la labor de los moneros.

Conclusiones

Los debates en el siglo XX sobre la identidad mexicana comienzan una vez que la Revolución se supera como hecho histórico y argumento narrativo. Si bien en los años treinta hay un extrañamiento hacia las culturas de otros países, para los cincuenta el aceptar o admitir la asimilación de otras culturas o el reconocimiento de la hispanidad son un punto eje de lo que se consideró como lo mexicano. Estas ideas se arrastran hasta los años ochenta, donde el discurso de ser mexicano es admitido más como una invención propuesta por el Estado que como algo verdaderamente palpable. Se suma a esto la búsqueda por parte de las autoridades para darle el calificativo de auténtico a ciertas tradiciones, para así mostrar lo que es o hace el sujeto mexicano y descalificar todo lo que no quepa en ese molde.

Por el contrario, la construcción de la identidad es maleable. Permite que entren y salgan diferentes elementos para así actualizar lo que la constituye. En cien años habrán pasado por tantos cambios la lengua, el territorio, los usos y las costumbres, así como las tradiciones o festividades que hablar de una única y verdadera identidad mexicana sería erróneo. La identidad obedece a los procesos culturales que se suscitan al momento y es, en gran medida, imaginaria del sujeto que la establece como tal, ya que esta es mutable.

No solo las tensiones políticas del siglo XX participan en esa construcción, sino las artísticas a través de los galardones o del discurso que se muestra notoria o superficialmente en las obras. A diferencia de otras corrientes artísticas como en el caso de las vanguardias, no hubo un manifiesto que marcara cómo se iba a hacer un teatro mexicano moderno, pero sí se presentó una pauta que siguieron otros dramaturgos con distintos cuestionamientos que pudieron o no girar en esta construcción del sujeto mexicano. Es en todo caso, la concepción del *deber ser* del arte es la que se vincula a más de un dramaturgo de la generación de Argüelles, con las nuevas estéticas que se generaron y si acaso estas propusieron una nueva lectura de la mexicanidad.

Las reflexiones a las que llegan los teóricos al intentar definir al sujeto mexicano se enlazan con lo que el dramaturgo mantiene en sus obras acerca de que este ser parece vivir siempre en el mundo interior, al igual que los personajes que construye. Este es un ser negado, ritual y que habita la soledad, características que por medio del humor negro Argüelles posiciona en las obras. Asimismo, la existencia del nacionalismo en el

dramaturgo es visible desde el momento en que menciona que debe ser congruente con su mexicanidad, es decir, piensa que el ser mexicano se halla en alguna parte y que puede ponerlo de manifiesto en las obras que representa.

Los elementos que entran en juego en la obra teatral, como el espacio, los personajes y la música, muestran pequeños rasgos de lo que entonces era reconocido como lo mexicano y que además el dramaturgo reconoció como tal. Uno de los primeros planteamientos de la tesis fue establecer cuáles eran las tensiones alrededor de la identidad durante el siglo XX en México y si esas tensiones eran vistas en la obra *Nuestra Señora del Hueso*. Es en el último capítulo donde se rescata la ritualidad que propone la misma, en tanto que la fecha donde transcurre es la Noche de muertos, el 1 o 2 de noviembre.

El cementerio como el espacio escénico principal es el lugar donde las farsas se desarrollan y se expone la fiesta mexicana, a partir de la disposición escenográfica como las tumbas decoradas por flores de cempasúchil trazando cruces o calaveras; las veladoras, el incienso y la comida preferida del difunto como ofrenda y en algunos casos la música que llevan los familiares hasta ahí, funcionan como un intertexto. El cementerio se transforma en el comedor de una familia posrevolucionaria, el cuarto de un cura, un parque moderno de la Ciudad de México, entre otros. Así, el espacio imaginado por el dramaturgo y ofrendado al espectador denota escenarios reconocibles en los referentes de quien lo lee o mira.

Por otro lado, la utilización de los personajes alusivos a diversas tradiciones propone esa asimilación que tienen de lo mexicano, este es el caso del Arlequín esqueletizado, la Calaca que se metamorfosea en Catrina o Elizabeth I, así como los distintos actantes que los cinco personajes principales toman en el escenario. En su mayoría, la asimilación tiene que ver con la manera en que estos se dirigen a través de juegos en el lenguaje o expresiones culturalmente identificables hacia otros.

Sucede de forma semejante con la música, pues hay tópicos medievales que se repiten como el hacer de la Muerte una amante o, en otro orden, las figuras de los gallos. La aparición de rondas infantiles, el jarabe y el corrido como géneros musicales que parecen ser “muy mexicanos” se entremezclan con otros de distintos orígenes en la obra, y por eso son considerados por los creadores de este divertimento para asimilarlos a partir del género como tal o de los trabalenguas o albures que puedan surgir de ahí.

Añadido a los tres elementos que aquí se analizaron, no cabe duda que la maleabilidad de la identidad mexicana sobre las que reflexiona el dramaturgo se vale del

hecho político, artístico y religioso, los cuales se entrevén en las trece farsas que se presentan. Estas tensiones del siglo XX están contenidas en el género dramático que busca la risa en la recepción del espectador. Impregnada del humor negro con que estos temas son tratados tanto por Argüelles como por las características del género, la crítica va encaminada a confrontar al espectador con los personajes que poco distan de la invención del sujeto mexicano.

La construcción del humor no solo consta de los personajes, el lenguaje que emplean y el género dramático desde donde hablan, también es el denominador común que Argüelles encuentra en el ser humano. Aunque a simple vista el término muerte no resulte para nada humorístico, el dramaturgo encuentra en este concepto el poder suficiente para permear de ella toda su carrera dramática. La forma en que el mexicano percibe a la muerte como un verdadero personaje, Calaca, Flaca o Huesuda, y en este caso la Catrina de Posada, quien pasea con sus vestidos largos por la plaza y zapatea al ritmo de un son jarocho, hace que el mexicano adopte la risa como mecanismo de defensa ante la desgracia.

Lamentablemente durante la elaboración de esta tesis no hubo oportunidad de presenciar una sola representación de la obra, lo que hubiera dado mayor amplitud a la investigación. Sin embargo, la pobre recepción que tuvo es lo que la condujo a muy pocas representaciones, en comparación con el impacto que tuvieron *Los cuervos están de luto* o *Doña Macabra* que en principio fueron obras teatrales y después aparecieron como cintas cinematográficas. A pesar de que *Nuestra Señora del Hueso* está contenida en una de las trilogías del dramaturgo y trae a la fiesta de la muerte personajes tan entrañables y no, de la cultura de entonces, no fueron suficientes para que la obra pasara a un ámbito de carácter popular. Quizás la singularidad del montaje o la extensión de la obra sean impedimentos para que una compañía considere su montaje, a pesar de estar en una fecha significativa para el país que pudiera servir de pretexto para realizarla.

La identidad mexicana que aquí aparece obedece a las exigencias de su tiempo y que los artistas como Argüelles acataban un rol de cierto activismo por confrontar a cualquiera que asistiera al teatro en medio de una crisis nacional que iba más allá del desarrollo estabilizador, los galardones de sus congéneres y el catolicismo imperante, pues estos aunque en vida pudieran significar mucho o nada, para *Nuestra Señora del Hueso* no tendrían valor alguno una vez bajo tierra.

Aún queda por estudiar a profundidad la técnica del humor negro que el dramaturgo utiliza en esta y otras obras. Además de la resolución en el escenario por los objetos que

describe. La tradición del estudio sobre el teatro argüellano está bien definida, pero no todas las obras han sido recibidas con el mismo ánimo o no son consideradas para trabajos de investigación. Trazar desde la literatura la idiosincrasia de un país es un esfuerzo engañoso por contener un concepto maleable. Sin embargo, el reto ahora sería pensar como este teatro moderno desmonta al sujeto mexicano y sus escenarios para confrontar al espectador con una visión donde este no se niegue y se reconozca en la representación escénica.

Fuentes de consulta

Referencias bibliográficas

- Acuña Maldonado, J. (2019). *Isabel I de Inglaterra. Contexto económico, social, político y proyección histórica* [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional de Educación, Lima, Perú
- <https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/3009/MONOGRAF%C3%8DA%20-%20ACU%C3%91A%20MALDONADO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Alatorre, C. (1999). *Análisis del drama*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- https://kupdf.net/download/el-analisis-del-dramaclaudia-cecilia-alatorre_59be6fbb08bbc58718686ec1_pdf
- Alcaraz, J. A. (2002). *Fanfarrias para la dramaturgia de Hugo Argüelles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Agustín, J. (2017). *Tragicomedia mexicana. La vida en México 1940 a 1970*. México: Penguin Random House.
- Alonso Martín, R. (2003). *Hugo Argüelles, El teatro de la identidad*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Argüelles, H. (1994). *Nuestra Señora del Hueso*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1965). *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo.
- Beltrán, G. (2011). Principales personajes de la Commedia dell'Arte. (Dosier pedagógico)
- http://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/1007/PersonatgesCommedia_es_Gemma_Beltran.pdf?sequence=1

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica Analógica, Símbolo, Mito y Filosofía*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Bonfil Batalla, G. (1989). *México Profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo.
- Brenner, A. (2016). *Ídolos tras los altares. La historia del espíritu mexicano*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Cuevas Cervera, F. (2006). Una revisión de ideas en torno al suicidio en el tránsito de la ilustración al romanticismo. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (14), 11-41.
- Da Jandra, L. (2012). *La mexicanidad: fiesta y rito*. México: Editorial Almadía.
- Delhumeau, A. (1994). La sociología en la obra de Hugo Argüelles. En E. Ceballos, (ed.), *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia I*. (pp. 265-271) México: Grupo Editorial Gaceta.
- De Teresa, F. (1997). La mística en la obra de Hugo Argüelles. En E. Ceballos, (ed.), *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia II*. (pp. 237-240). México: Grupo Editorial Gaceta.
- Díaz, S. (2012). Arlequín. Una imagen de la subjetividad lúdico-estética. *Bajo palabra* (7), 177-84.
<https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3229/3440>
- Diccionario de la Lengua Española (2019). Edición Tricentenario. España: Real Academia Española.
- Didi-Huberman. G. (2007). Un conocimiento por el montaje entrevista con Georges Didi-Huberman. *Revista Minerva*, 5, 17-22.
[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_(4833).pdf)
- Dubatti, J. (2009). Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. *Texturas*, 1 (9/10). 341-352.
- Encyclopedia Britannica*, 2019.

Encyclopedia Mythica. 2018.

Faz, F. (1994). Cantos y juegos musicales en la dramaturgia de Hugo Argüelles. En E. Ceballos, (ed.), *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia I*. (pp. 475-481). México: Grupo Editorial Gaceta.

Flores Huerta, S. (2015). *Dichos o refranes compendio temático*. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://scifunam.fisica.unam.mx/mir/copit/CD0006ES/CD0006ES.pdf>

Frenk, M. (coord) (1975). *Tomo I Cancionero folklórico de México: coplas del amor feliz*. México: Colegio de México.

Frenk M. (coord) (1982). *Tomo 4 Cancionero folklórico de México: coplas varias y varias canciones*. México: Colegio de México.

Frenk, M. (2010). Burla y juego en el cancionero popular antiguo. En A. González, M. T. Miaja y M. Masera, (eds.), *Lyra Minima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. (pp. 57-71). México: El Colegio de México, UNAM.

García Barreno, P. (1996). Mitología de los bosques. *El Campo: boletín de información agraria* (134),29-48.

<http://pedrogarciabarreno.es/4.%20Escritos%20varios/Ensayos/Mitolog%C3%ADa%20bosque.pdf>

García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato.

García Canclini, N. (ed.), (1993). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

García Rodríguez, V. H. (1994). La memoria fársica de los juglares enanos o los niños de Hugo Argüelles. En E. Ceballos, (ed.), *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia I*. (pp. 475-481). México: Grupo Editorial Gaceta.

Garza Ramos, Ma. (1998). Cupido y la muerte como personajes del cancionero folklórico de México. *Actas XIII Congreso AIH (Tomo III)*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_019.pdf

- Gómez Barrios, A. (2008). *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000631899
- Gómez de la Bandera, M. C. (2002). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra escénicos)* [Tesis de grado]. Universidad Complutense de Madrid, España. <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t25681.pdf>
- Gómez de Silva, G. (2017). *Diccionario breve de mexicanismos*.
- González, A. (1997). El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido. En Y. Jiménez Báez, (ed.), (pp. 149-62). *Varia Lingüística y Literaria*. México: Colegio de México.
- González, A. (2015). *El corrido: construcción poética*. México: El Colegio de San Luis.
- González Delgado, R. (2013). El teatro griego en el dramaturgo mexicano Hugo Argüelles. L. M. Pino Campos, y G. Santana Henríquez, (eds.), (pp. 375-381). *KALOS KAI AGAQOS ANHR DIDASKALOU PARADEIGMA Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*. España: Ediciones Clásicas.
- Goutman, A. (2003). *El espacio escénico significación y medios*. México: Facultad de Ciencias Políticas, UNAM
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de la mitología griega y romana*. España: Paidós.
- Guardo G. (2013). El espacio escénico: desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XVII. *Métodos ciencia e Investigación*, 11 (1), 63-71.
- Hurtado, J. (2004). Sobre la construcción de la identidad en México. *Nómadas Critical Journal of Social and Juridical Sciences* (10), 0. <https://www.redalyc.org/pdf/181/18101011.pdf>
- Hurtado, L. y Ariza, D. (2010). El espacio en el teatro, dos relatos de viaje sobre creación. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 6 (1), 35-51.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae6-1.etrdr>

- Lavertue, J. (1998). *El albur en México: descripción y percepción* [Tesis de maestría]. Université Laval, Canadá.
- Lomnitz, C. (2013). *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, A. (2000). El son cubano. *Adamar Revista de creación*.
<http://adamar.org/ivepoca/node/1507>
- Macazaga y Ordoño, C. (1999). *Vocabulario esencial del mexicano*. México: Editorial Cosmos.
- Martínez, M. (2008). Descripciones de jardines y paisajes en la literatura griega antigua. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 279-318.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0808110279A>
- Meyer, J. (1997). *La travesía mágica de Hugo Argüelles cuarenta años de dramaturgo*. México: Departamento del Distrito Federal.
- Monsiváis, C. (1994). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. Cosío Villegas D. (Ed.), *Historia general de México: Volumen II (1375-1548)*. México: Colegio de México.
- Monta, L. (2016). *La búsqueda del personaje mediante un sistema físico y su relación con el espacio escénico, en la obra de teatro El Hombre en la Máscara* [Tesis de licenciatura]. Universidad Central del Ecuador, Quito.
- Pacheco, J. (2011). *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- Partida Taizan, A. (2018). *El narratema de la revolución mexicana como sujeto, o referente de acción dramática*. México: Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/6643>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Paidós.
- Paz, O. (1981). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pimentel, L. A. (2005). *Relato en perspectiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Portilla, J. (1984). *Fenomenología del relajo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ramos, S. (2001). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Austral
- Ranero Castro, M. (2011). Revolucionarias mujeres mexicanas. *Cuadernos de Trabajo* (40), 8-57.
- Rendón, A. C. (1994). Del nacionalismo al realismo mágico. En Ceballos, Edgar (ed.), *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia I*. (pp. 303-315) México: Grupo Editorial Gaceta.
- Reuter, J. (1983). *La música popular en México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial.
- Ríos, G. (1997). Calaveras en el arte mexicano. En D. L. Juárez Cerdi, (ed.), *Día de muertos. La celebración de la fiesta del 2 de noviembre en la segunda mitad del siglo XIX*. (pp. 47-58). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rodríguez Carrero, N. (2017). *Impacto en la celebración del día de los muertos y la catrina en México y la transnacionalización del consumo* [Tesis de pregrado]. Universidad Santo Tomás, Colombia. <http://hdl.handle.net/11634/10916>
- Sandoval Figueroa, F. (2005). *La idiosincracia del mexicano en "Los cuervos están de luto" de Hugo Argüelles* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Saldívar, G. (1987). *Historia de la música en México*. México: Ediciones Gernika, SEP.
- Schmidhuber, G. (2006). *Dramaturgia mexicana, fundación y herencia*. México: Universidad de Guadalajara. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859_7.html#I_0
- Seligson, E. (2011). *Escritos a máquina*. México: Dirección de Literatura, UNAM.
- Tejeda, J. (2005). La búsqueda de la identidad. *Revista Interamericana de Educación de Adultos*. 27 (2), 172-186.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. España: Cátedra / Universidad de Murcia.
- Wilde, O. (1929). *Balada de la cárcel de Reading*. España: Biblioteca Nueva

Referencias hemerográficas

- Cuéllar, R. (29 de julio de 1987). Me interesa ser congruente con mi mexicanidad. *La Jornada*, (pp. 26).
- Del Collado, F. (11 de febrero de 1994). Semblanza de un creador Hugo Argüelles: fustigar a los hi[incompleto]. *El día*, (pp. 18).
- Cervantes, F. I. (9 de junio de 1990). Treinta años de mitos. *Unomásuno*, (pp. 5).
- González Gamio, A. (2 de noviembre de 1997). Llorar el hueso. *La Jornada*.
- Ramírez, R. (7 de noviembre de 1984). Al público mexicano hay que presentarle obras teatrales que muestran la problemática del país. *Excélsior*, (pp. 15).
- Hemeroteca Nacional Digital de México. (2015). *El Padre Cobos. Periódico alegre, campechano y amante de decir indirectas... aunque sean directas.*
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff9397d1e3252308614e1.pdf>

Referencias a páginas web

- Bolaños, J. (2020). Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=427>
- González, A. (2012). *Música: Revista Mexicana (México City, 1930-1931)*. Retrospective Index to Music Periodicals. <https://ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=MRM>
- Google Arts & Culture. (2020). *Gran Fandango y Francachela*. <https://artsandculture.google.com/asset/gran-fandango-y-francachela/bgHk21mWsLdkaw?hl=es-419&ms=%7B%22x%22%3A0.5366312713827867%2C%22y%22%3A0.6180237432951>

[361%2C%22z%22%3A8.997804285473638%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.1721136305661357%2C%22height%22%3A0.7639525134097277%7D%7D](http://www.youtube.com/watch?v=3SE-ZkqWp-M)

Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). (1913). *Gran baile de calaveras*. En Repositorio Impresos Populares Iberoamericanos.

<http://ipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GBCalaveras.djvu/1>

Referencias audiovisuales

Amparo Ochoa – Tema (7 de noviembre de 2014). *La Varsoviana*. [Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=3SE-ZkqWp-M>

cletus perez. (14 de diciembre de 2019). *La locomotora AMPARO OCHOA*. [Archivo de video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZDuYmnrXTyQ>

Teatro de Apolo. (31 de mayo de 2012). *Hugo Argüelles – El vuelo de la imaginación*. [Archivo de

video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3D41zLJw4U&t=333s>