

La muerte disfrazada: Representaciones de la muerte en México

Meredith Wrigley

La Trobe University

Y para empezar a despojarla de su principal ventaja contra nosotros, sigamos el camino opuesto al ordinario; quitémosle la extrañeza, habituémonos, acostumbremos a ella. No pensemos en nada con más frecuencia que en la muerte

Michel de Montaigne

‘Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia’. Estas son palabras del famoso escritor y diplomático mexicano Octavio Paz. En el ensayo “Todos los santos, Días de muertos” en *El laberinto de la soledad* (1950) Paz sostiene que las representaciones populares de la calavera y el esqueleto en el México moderno reflejan una actitud de indiferencia hacia la vida y, consecuentemente, la muerte. Aunque es una observación perspicaz de uno de los más conocidos intelectuales mexicanos, es sólo esto -una observación- y no un argumento académico. Aquí se presenta un panorama de las representaciones de calaveras en varias épocas históricas, llegando a la conclusión que no siempre se representa la calavera y el esqueleto en un modo ligero en la literatura, arte y cine mexicanos. Cuando sí se los representa en un modo alegre, casi siempre son tan exageradamente jocosos que parecen disimular más bien un gran miedo de la muerte. El humor negro se reconoce desde hace mucho tiempo como un mecanismo para soportar realidades difíciles y ¿qué son las representaciones de calaveras y esqueletos festivos si no ejemplos de humor negro?

En el siglo XIX psicólogos como Freud empezaron a analizar el humor negro y sus motivaciones. Coincidieron en que, como otros tipos de humor, el humor negro es un mecanismo de defensa; da una sensación de poder en medio del caos (Seaward 270). Por ejemplo, en el relato de sus experiencias en campos de concentración el neurólogo y

psiquiatra austríaco Viktor Frankl escribe que el humor era ‘una de las armas del alma en la lucha por la supervivencia’ (citado en Seaward 270, traducción mía). Encontrar lo gracioso de una realidad, aunque tan solemne y espantosa como la de la muerte, nos hace pensar que hasta cierto punto la controlamos (Seaward 270).

Aunque la muerte es un aspecto natural e inevitable de la vida, nos cuesta entenderla y aceptarla. Para hacer frente al temor de la muerte la mente humana ha creado varios mecanismos para sobrellevarlo, siendo uno de estos el humor negro (Seaward 264). Por lo tanto, no es sorprendente que durante las tragedias nacionales aparezcan bromas de mal gusto (Seaward 264). Fue tal vez por eso que la costumbre de publicar y regalar calaveras literarias y gráficas empezó durante el Porfiriato, un periodo de muchos cambios en México, particularmente en las esferas políticas e industriales. Asimismo, también hay un vínculo directo entre la popularidad de estas calaveras en el periodo de 1910 a 1920 y la Revolución mexicana. Durante la Revolución el orden normal de la vida se desbarató y la muerte se convirtió en un acontecimiento regular, que había que contemplar cada día. Para sobrellevar esta realidad terrorífica, se recurría a representaciones jocosas de la muerte.

En un análisis de la calavera en México hay que subrayar primero que allí el término no se refiere solamente al cráneo, sino también al esqueleto entero. Sin embargo, aunque son diferentes físicamente, simbólicamente hay poca diferencia entre el esqueleto entero y la calavera; como sostiene Philippe Ariès, el esqueleto no necesita estar entero para desempeñar su papel simbólico; se puede dismantelar y dividir en piezas pequeñas, manteniendo éstas su valor simbólico (Ariès 328). No obstante, dado que en el resto del mundo se hace una distinción entre la calavera y el esqueleto, en este estudio se los designa con sus nombres específicos.

La calavera en el México prehispánico

En el arte prehispánico hay pocos ejemplos de calaveras o esqueletos que sean completamente alegres y aun menos que sean graciosos. En cambio, la calavera y el esqueleto generalmente aparecen en contextos serios, lo cual no quiere decir que sean amenazantes. De hecho, a menudo simbolizan sobre todo la regeneración. Como es sabido, no se puede hablar de la Mesoamérica precolombina como si fuera una sola unidad; antes de la llegada de los españoles existieron muchos pueblos mesoamericanos en muchas épocas diferentes. Pero, la calavera era un tema común al arte de casi todos esos pueblos, con las excepciones notables de los olmecas y los zapotecas. Además, hay pocos ejemplos de calaveras u otros huesos en el arte monumental maya del periodo clásico (Miller 165). Aunque la calavera es un elemento común del arte de la mayoría de los pueblos prehispánicos, no siempre posee el mismo significado, dependiendo de la cultura y el contexto en el cual aparece.

La calavera y rasgos óseos aparecen en el arte prehispánico con más frecuencia como características de varias deidades, en particular Mictlantecuhtli, Tlaltecuhltli y Coatlicue. Es importante notar que Coatlicue, la diosa de la tierra y la madre del dios principal de los aztecas, Huitzilopochtli, fuera una de las deidades más importantes del panteón azteca. Simbolizaba la vida y la muerte pero, según D'Ors Führer la muerte prevalecía (11). A veces Coatlicue está representada en el arte con un rostro óseo o un collar de manos humanas y una calavera humana colgada del cinturón. Entre las representaciones de Coatlicue destaca una estatua enorme y amenazante que está en el Museo Nacional de Antropología, en México D.F. Coatlicue está decapitada y de su cuello sale sangre a chorros. La sangre la representan las cabezas de dos serpientes (Markman and Markman 119). Coatlicue también lleva una falda de serpientes entrelazadas y tiene un collar de manos humanas y una calavera humana. D'Ors Führer le da 'un valor negativo, destructor, nocturno, material y terrestre' (11).

En la iconografía azteca también se representa a la deidad de la tierra, Tlaltecuhltli, con calaveras. Esto puede resultar sorprendente para aquellos que provienen de culturas occidentales en las cuales se suele asociar la tierra con la vida y el bien y no con la muerte. Sin embargo, Tlaltecuhltli se relacionaba con el dios de la muerte, Mictlantecuhltli, además de ser la representante principal de la tierra en el Postclásico- es decir, desde 900 D.C. hasta la llegada de los españoles (Klein 71). Sin embargo, en la cosmología azteca también se asociaba a Tlaltecuhltli con el inframundo porque se creía que la entrada al inframundo se ubicaba en el oeste, donde estaba su boca abierta (Klein 71). Según la cosmología mesoamericana, Tlaltecuhltli devoraba las almas de los humanos muertos y no hay duda de que las representaciones de Tlaltecuhltli son amenazantes (Klein 71). Generalmente se le representa con uno o más pedernales en la boca, garras enormes y calaveras. A diferencia de Coatlicue no se le representa con la cabeza descarnada, pero a veces lleva una falda de calaveras y huesos cruzados como la de ésta (Klein 70). Es notable que las calaveras que aparecen en representaciones de Tlaltecuhltli sean adornos y no estén incorporadas en su cuerpo. Matos Móctezuma y Solís Olguín sugieren que la presencia de calaveras en imágenes de Tlaltecuhltli puede ser indicativa de su mediación entre el mundo de los vivos y el de los muertos (206).

La deidad que más se asocia con la calavera como símbolo en el arte mesoamericano es, como es lógico, Mictlantecuhltli, el dios de la muerte. En la cultura maya a menudo está representado como una figura con la columna vertebral expuesta y la cabeza descarnada (Schellhas 10). Él mismo o sus atributos (en particular huesos cruzados y manchas que representan la sangre) aparecen frecuentemente en los cuatro códices mayas (Schellhas 11). Él era el patrono del número diez y el día Kimi, el cual significa “muerte” en el maya yucatecano (Sharer y Traxler 724). Según Fray Diego de Landa, el dios de la muerte aparece frecuentemente en los códices mayas porque estos tenían pavor a la muerte y creían que el

dios era responsable de todos tipos de muerte y particularmente la muerte malvada (citado en Schellhas 12). Por otro lado, Kimi representaba la guerra y el sacrificio humano, y se parecía a Mictlantecuhtli, el gobernador del inframundo en la cosmología azteca (Schellhas 12).

En la iconografía azteca Mictlantecuhtli está completamente o parcialmente descarnado. Él era el gobernador de Mictlan, “el lugar de los muertos” en náhuatl, donde los muertos viajaban después de morir (Matos Moctezuma y Solís Olguín 206). Aunque los españoles asociaban a Mictlan con el concepto cristiano del infierno, era el destino de todos los que habían muerto de causas naturales y no un lugar donde se castigaba a los pecadores (Matos Moctezuma y Solís Olguín 206). Mictlantecuhtli vivía en Mictlan con su pareja, Mictlancíhuatl. Generalmente se representaba a Mictlantecuhtli con una cabeza ósea, como Mictlancíhuatl, quien a veces también está representada con una falda decorada con pequeñas calaveras.

Por otro lado, la imaginería que se asocia con la muerte en el arte y el mito mesoamericanos, en particular las calaveras, los huesos y las figuras descarnadas, no es emblemática simplemente de la muerte sino también de la esencia de la vida y la regeneración (Markman and Markman 88). Para los habitantes de Mesoamérica la vida y la muerte estaban estrechamente vinculadas. De hecho, las historias de creación de los aztecas y otros pueblos mesoamericanos se basan en la idea que la vida proviene de la muerte. En la historia de creación de los aztecas el dios Quetzalcóatl roba unos huesos “preciosos” de Mictlan. Cuando está huyendo, Mictlantecuhtli intenta detenerlo y lo hace caer en un hoyo, haciéndole perder el conocimiento. Se le caen los huesos. Cuando vuelve en sí, los recupera todos y los lleva a Tamoanchan, un lugar mítico. Allí muele los huesos y, en compañía de otros dioses, sangra su pene sobre ellos para crear al hombre.

Esta idea de regeneración figura en el arte de muchos pueblos mesoamericanos, incluso uno de los más tempranos. Aunque la imaginería de la muerte no era una

característica del arte olmeca, esqueletos y calaveras sí formaban parte de la iconografía de Izapa, Chiapas, un sitio epi-olmeca contemporáneo de los olmecas. Izapa es conocido hoy en día particularmente por una serie de estelas descubiertas allí. Estas lápidas conmemorativas tienen relieves esculpidos. Sobre la Estela 50 está tallada una figura ósea de la cual emerge lo que parece ser un cordón umbilical atado a una pequeña persona (Guernsey 60). En este caso la muerte parece estar engendrando la vida.

De hecho, el dualismo era el principio esencial del mundo prehispánico (Westheim 19). Para Paul Westheim, este dualismo consistía en ‘Siembra y cosecha, día y noche, nacimiento y muerte. Un perenne nacer, un perenne morir’ (19). Los antiguos mesoamericanos creían que el mundo consistía en una serie de ciclos, lo cual explica la importancia que atribuían a la regeneración. Para ellos la vida provenía de la muerte y la muerte de la vida. El dualismo vida-muerte se representa en máscaras y otros objetos que tienen rostros divididos en dos- una mitad con rasgos humanos y la otra descarnada. Se descubrió una máscara que representa este motivo en Tlatilco, un sitio temprano en el valle de México. Se trata de una cara dividida en dos. Una mitad tiene rasgos humanos pero la otra parte está descarnada. Objetos como éste sugieren que la muerte y la vida son en realidad dos aspectos de lo mismo (Tickell citado en Mattos Álvarez s/n). Como tal, también son una alusión a la inmortalidad y por esto no representaban un papel necesariamente angustiante o aterrador (Mattos Álvarez s/n).

Además, en la antigua Mesoamérica la cabeza tenía mucha significación espiritual. Los aztecas creían que había muchas fuerzas de la vida, siendo una de las más importantes el *tonalli*, el cual se creía que estaba ubicado en la cabeza (Bartra 73). Para los aztecas el *tonalli* determinaba el destino de una persona, ayudándole a tomar las decisiones que serían las más auspiciosas (Bartra 73). También formaba el temperamento de un individuo y el valor de su alma (Bartra 73). Por eso, esencialmente se consideraba el rostro como una manifestación del

“yo” (Nájera Coronado 171). La calavera era muy importante también para los mayas, cuya concepción de ella parece haber sido similar a la creencia azteca que la personalidad reside en la cabeza (De la Garza citado en Nájera Coronado 171).

La importancia de la calavera para los mayas se refleja no solamente en su arte, sino también en la práctica de reutilizarla y manipularla. Se han encontrado muchos huesos tallados en el Yucatán que eran reliquias de antepasados (Miller 166). Diego de Landa hizo saber que los mayas Cocom del Yucatán desollaban las cabezas de señores después de su muerte y luego cortaban la parte trasera de la calavera, dejando solamente la parte delantera con la mandíbula y los dientes (59). Después remplazaban la carne con betún modelado para reconstruir los rasgos faciales originales (de Landa 59). Los mayas guardaban estas calaveras en los oratorios de sus hogares juntas con sus ídolos y las respetaban y veneraban (de Landa 59).

La exposición de la calavera humana por los mayas siguió hasta el siglo XIX. En el relato de sus viajes en el Yucatán el explorador inglés John Lloyd Stephens describe lo que vio en el pueblo Nohcacab, cerca de Kabah. En un osario contiguo a la iglesia había un montón de calaveras y huesos de varios pies de profundidad (Stephens 417). En la iglesia también había huesos y calaveras, de personas que el cura había conocido (Stephens 417). Los nombres de los propietarios, junto con una oración, estaban escritos sobre las calaveras (Stephens 418). Perturbado al ver los huesos exhibidos, Stephens le preguntó al padre por qué no estaban enterrados. Este contestó que se exhibían porque la gente se olvida de ellos cuando están enterrados pero que cuando se etiquetan y se muestran hacen recordar a los vivos su existencia pasada y les recuerdan que recen por ellos (Stephens 420). Esto demuestra que no era por falta de sentimiento ni morbosidad que se exhibían los huesos. De hecho, el motivo era un gran miedo a la suerte de las almas de los fallecidos después de la muerte.

La práctica de escribir los nombres sobre las calaveras que Stephens describió también parece ser precursora, y posiblemente el origen, de la práctica moderna de escribir sobre la calavera de azúcar el nombre de la persona a quien se la regala durante Días de muertos. En *Incidents of travel in Yucatán*, una ilustración de una calavera con las palabras ‘Soy Pedro Moreno, un Ave Maria y un Padre nuestro por Dios, hermano’ escritas sobre la frente acompaña el relato de las calaveras en el osario. La calavera en la ilustración es muy parecida a las modernas calaveras de azúcar. Además, como escribe Stephens, los ciudadanos de Nohcacab juntaban las calaveras y las exponían en el túmulo el 2 de noviembre para la celebración de los fieles difuntos, la precursora de Días de muertos.

La calavera en Europa y la Nueva España

El esqueleto era parte de la iconografía romana y griega. Sin embargo, no era una característica común de la iconografía europea de los siglos XIV a XVI, cuando el arte estuvo dominado por imágenes repugnantes de cadáveres desnudos y deteriorados, conocidos generalmente como *transis*. En los siglos XVI y XVII se remplazó al transi con *la morte secca*: el esqueleto limpio que era mucho menos aterrador que el transi y mucho más parecido al esqueleto jocoso ubicuo en México hoy en día. La morte secca representaba simplemente el fin de la vida y no era una figura horripilante (Ariès 328).

Durante siglos la danza de la muerte fue el tema más popular relacionado con la muerte en Europa, por lo menos en el norte del continente (Neill 51). Ésta era la representación ilustrada, escultural, literaria o actuada de la muerte como un esqueleto o cadáver que llevaba a varios personajes, desde los más bajos de la sociedad hasta los más altos jefes, a su muerte (Brandes 58). Se originó en Francia en la primera mitad del siglo XIV, desarrollándose como consecuencia de la experiencia de la Peste Negra (Neill 375). Muchos países europeos, incluida España, tenían sus propias versiones. La danza trataba de la

inevitabilidad de la muerte y la igualdad de todos en la muerte, siendo su objetivo hacer que los lectores y los espectadores reflexionaran sobre sus pecados y corrigieran su comportamiento. Lo interesante de las danzas de la muerte es que la mayoría de ellas tenía un elemento de gracia o humor, a pesar de su tema sombrío. Generalmente en ellas los esqueletos están representados en un modo jocoso, sonriendo y jugueteando con los vivos. Además, en muchas danzas de la muerte los esqueletos tocan instrumentos o bailan, dando origen al nombre “*danza de la muerte*”. Las danzas de la muerte evidencian que México no es el único país donde se representa o se ha representado el esqueleto en un modo ligero. Pero, una vez más, cabe subrayar que la danza de la muerte surgió como consecuencia de la pestilencia y destrucción de la Peste Negra, siendo una forma de enfrentar al pavor que ésta inspiró.

Como era de esperar, las primeras representaciones gráficas de la calavera y el esqueleto en la Nueva España aparecen en contextos religiosos. Por lo general, son elementos de pinturas y relieves que decoran iglesias y capillas coloniales. En tales contextos predominan las calaveras sueltas y los huesos cruzados pero el esqueleto entero también es común. A menudo los esqueletos en el arte del periodo colonial son animados y bastante graciosos, como las figuras de la muerte en las danzas de la muerte. Otras veces son amenazadores y sirven como representaciones malvadas de la muerte o demonios. Por ejemplo, en *La muerte de un pecador*, un óleo sobre tela que data del siglo XIX, un esqueleto está a punto de clavar una flecha en un hombre (Manrique 55). El hombre está acostado en la cama y dos demonios lo están sujetando, mientras un ángel y un padre observan la escena. Al pie de la tela se lee: ‘Infeliz muerte del pecador’. Esta obra obviamente tiene el propósito de hacer que el espectador se arrepienta de cualquier pecado que haya cometido.

Una de las más impresionantes representaciones de la calavera de la época colonial está en el pueblo de Tlalmanalco de Velásquez, en el sureste del valle de México. La capilla

abierta (que data de finales del siglo XVI) consiste en una serie de arcos grandes abiertos al aire. La parte superior de los arcos está decorada con docenas de calaveras y huesos cruzados. Curiel Méndez sostiene que la ornamentación de la capilla abierta representa una suerte de danza de la muerte (20). Su evidencia se basa sobre todo en que los personajes que van tomados de la mano en las decoraciones de la capilla son parecidos a los personajes en las danzas macabras gráficas.

Dejando por ahora a un lado el arte visual, en cuanto a la literatura en los textos de los primeros tres siglos de la Nueva España la imagen de la muerte era sobre todo un instrumento de evangelización. Se adoctrinaba a la población indígena por medio de pasajes sencillos que trataban de la muerte como consecuencia de los actos humanos (Plancarte Morales 142). A finales del siglo XVIII, Fray Joaquín Bolaños elevó este género a un nivel superior con su libro *La portentosa vida de la Muerte emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo, y muy señora de la humana naturaleza cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto*. El libro, que muchos escolares consideran una de las primeras novelas mexicanas, tiene como objetivo central hacer que el lector reflexione sobre la fugacidad de la vida y la necesidad de estar preparado cuando llegue el momento de la muerte (López de Mariscal 23). Para hacer el tema más agradable, Bolaños decidió presentarlo de forma divertida y, por eso, el texto e ilustraciones del libro tienen elementos graciosos. Como afirma López de Mariscal en la introducción al libro, éste '[r]esulta de suma importancia para la cultura mexicana porque... de alguna forma reproduce la muy particular visión que los mexicanos tenemos de la muerte, y porque contiene importantísimas muestras de grabado y poesía burlesca sobre el asunto' (9).

La protagonista del texto es la Muerte, pero es muy vivaz y apasionada. En los grabados se la representa como un esqueleto, pero ella se comporta como si fuera un ser vivo; nace y muere (el día del Juicio Final) y aún se casa con numerosos pecadores. Los grabados

del libro representan los episodios importantes de la trama y van acompañados de citas de la Biblia. En los grabados vemos a la Muerte mientras crece como un ser humano. En uno de los primeros grabados la vemos acostada en la cuna. Dado que según la enseñanza cristiana la Muerte se creó en el Edén como resultado del pecado de Eva y la culpa de Adán, vemos a estos personajes en el fondo de la escena. Van tomados de la mano mientras se acercan a la serpiente. En otro grabado vemos una representación de la niñez de la Muerte. En la escena linda el pequeño esqueleto va de paseo con su abuela, Concupiscencia. En otro grabado la Muerte, ya adulta, está huyendo de un grupo de hombres. La alegría de este grabado nos hace pensar en los esqueletos-juguetes que abundan en México hoy en día.

Cabe subrayar que el libro de Bolaños es uno de los primeros ejemplos de una representación jocosa de la muerte en México. Como es de imaginar en un libro que trata de algo tan solemne como la muerte en un modo divertido, *La portentosa vida de la Muerte* está lleno de contrastes; en él ‘alterna lo solemne y lo chusco, lo trágico y lo cómico, lo terrible y lo grotesco’ (Flores 237). Sin embargo, a pesar del modo humorístico en el cual Bolaños elabora a la protagonista y pese a la alegría de muchos de los grabados, el deseo de Bolaños de que sus lectores examinen su comportamiento y recuerden la importancia de morir en gracia es innegable. No cabe duda de que percibe la muerte como realmente horrible: “una estatua sin vida vestida de la horrenda monstruosidad de todos los vicios, de los ascos abominables de una desenfrenada luxuria. De los tristes horrores de que se viste el pecado; éstos son unos cuantos coloridos con que se presenta la Muerte a la vista de los pecadores para dar al traste con todos sus transitorios gustos (Bolaños 213).”

Lo que resulta muy claro es que Bolaños representa a la muerte en un modo jocoso no porque la considera insignificante, como se supone que diría Octavio Paz. Más bien, Bolaños presenta la muerte en un modo alegre porque la considera tan aterradora que para tratar de ella es necesario “dorarle la píldora”. Esta es precisamente la motivación de las

representaciones jocosas de la muerte más modernas: en ellas el pavor se esconde detrás de la gracia, utilizada como mecanismo de defensa.

La calavera durante el Porfiriato (1876-1911)

Fue durante la presidencia de Porfirio Díaz, un periodo conocido como el Porfiriato, cuando las perspectivas sobre la muerte y, consecuentemente, la forma de representarla cambiaron radicalmente. Esto se debió a cambios en la sociedad, siendo el más impactante la Revolución mexicana que empezó en 1910 y duró aproximadamente diez años. Durante el Porfiriato convivían dos visiones de la muerte: una del gusto popular que invitaba a la risa, la otra oscura y siniestra, relacionada con la moda europea, preferida por artistas, escritores y aristócratas (López Casillas 119). El más notable representante de la visión trágica y macabra de la muerte en el arte fue Julio Ruelas. La Revolución mexicana prefirió echar las obras de Ruelas al olvido porque las percibía como lejanas de la realidad social y atadas al pasado, pero en los últimos años la historia del arte las ha rescatado (Rodríguez Lobato 18).

Nacido en Zacatecas en 1870, Ruelas siempre pintaba lo trágico y lo grotesco. De hecho, una décima parte de las obras de Ruelas incluye imágenes de huesos humanos y animales (Lopez Casillas 119). Éstas a veces constituyen el centro de las ilustraciones pero también aparecen como parte de los adornos o marcos de ilustraciones cuyos contenidos no necesariamente se relacionan con ellas (Rodríguez Lobato 131). Con el uso de esqueletos y huesos humanos en su arte Ruelas se aparta de otros artistas que trabajaron en los últimos años del siglo XIX, quienes pintaron el esqueleto muy poco aunque en esa época era el símbolo teológico más común de la muerte (Rodríguez Lobato 131). Quizás fue eso lo que quiso Ruelas: que el esqueleto de su arte fuera un símbolo religioso, que representara la naturaleza transitoria de la vida en un modo impactante (Rodríguez Lobato 131).

Los esqueletos en las obras de Ruelas son en gran medida amenazantes y ciertamente no tienen la alegría de las figuras de la muerte en las danzas de la muerte. Adrián Villagómez

observa sobre Ruelas, ‘Su concepción de la vida es trágica... como leitmotiv obsesionante el tétrico personaje de la muerte y su guadaña’ (citado en Rodríguez Lobato 131). Ruelas, junto con Roberto Montenegro, hizo las ilustraciones de *Los jardines interiores*, una colección de poemas de Amado Nervo. Los poemas se caracterizan por un tono melancólico, que se refleja en las ilustraciones. El grabado que acompaña el poema ‘Nocturno’ representa un hombre moribundo en los brazos de una mujer. Afuera de una ventana un esqueleto con una sonrisa malévolamente mira a la pareja. En otros grabados de Ruelas el esqueleto intenta acelerar la muerte de los vivos. En dos ediciones diferentes de la *Revista Moderna*, que el artista fundó, hay dos imágenes, cada una de un hombre sentado a una mesa. En cada grabado un esqueleto, que también es parte del marco, le sirve al hombre un trago, probablemente de algún tipo de alcohol o veneno, con el intento de acelerar su muerte. En *Ex Libris de Jesús Luján*, también de Ruelas, no hay duda de que el esqueleto es un símbolo de la muerte porque, en un modo amenazador, está tapando los ojos de un hombre sentado a una escribanía. Es una clara alegoría de la muerte.

Por otra parte, la calavera literaria se originó en el último tercio del siglo XIX. En esa época ciertos trabajadores mexicanos empezaron a pedir remuneración extra durante el periodo de Días de muertos, a menudo produciendo pequeños versos para acompañar sus pedidos (López Casillas 45). El pequeño impreso llevaba una calavera gráfica y concluía con palabras como: ‘por esto es que hoy afligido/y como cada año es eso/tengo mi fe verdadera/ que según ya tengo expuesto/¡Hoy me dé mi calavera!’ (López Casillas 45). Fue en esta época que comenzó la costumbre de regalar y publicar calaveras literarias.

Durante el Porfiriato algunos periódicos comenzaron a desarrollar la costumbre de imprimir calaveras literarias para satirizar personajes públicos (Lomnitz 361). A menudo estas calaveras aparecían con caricaturas relacionadas con sus temas. Éstas a veces representaban esqueletos, y era por eso que también ellas se

llamaban calaveras. Sin embargo, la primera publicación periódica mexicana en la que figuraban caricaturas es anterior al Porfiriato; se llamaba *El Calavera* (Bonilla Reyna 71). Se fundó en 1847 y parece haber contenido las primeras calaveras literarias y grabados modernos (Bonilla Reyna 71). Aunque el emblema del periódico era una calavera, *El Calavera* también tomó su nombre del sentido chusco de la palabra, ‘hombre de poco juicio’ (Bonilla Reyna 71).

Las calaveras literarias y gráficas del Porfiriato, el periodo de su florecimiento, denunciaban sobre todo la corrupción del régimen del presidente Porfirio Díaz y el mal uso de los héroes del pasado, en particular Juárez, quienes figuraban como parte del culto del Estado (Lomnitz 362). Los autores de las calaveras eran siempre anónimos, lo cual ayudaba a dar la impresión de que representaban la opinión pública (Brandes 45). En las calaveras, además de la política, también a menudo se criticaba el progreso. Era un tema popular porque la industria aumentó mucho durante el Porfiriato y el progreso causó varios cambios, no todos positivos. Por ejemplo, las nuevas máquinas causaron accidentes ferroviarios y había deportaciones en masa a campos de trabajo y supresión violenta de las huelgas (Lomnitz 362).

Consecuentemente, la Revolución influyó mucho en el desarrollo de los temas de las calaveras literarias y gráficas en los periódicos porque tuvo un impacto social enorme. Duró por más de ocho años y causó la muerte de aproximadamente un millón de personas (López Casillas 367). La violencia no era algo nuevo en México; lo que sí era nuevo en México era la tecnología moderna de la guerra y como tal la escala de la violencia (Lomnitz 367). Así, la Revolución mexicana marca un giro importante en la historia de la calavera: con ella, la preferencia por la muerte trágica

empezó a desdibujarse poco a poco, nunca desapareciendo completamente pero siendo reemplazada por las calaveras jocosas de José Guadalupe Posada.

La calavera en los grabados

Aunque hoy en día José Guadalupe Posada es el artista más conocido por su producción de grabados de calaveras, Manuel Manilla (1830-1890) fue el primero especializado en hacer calaveras gráficas festivas (López Casillas 46). Se le debe considerar ‘el eslabón o elemento transitorio entre los grabadores en madera de estampas de la época de la Colonia (por un lado) y Posada y los grabadores modernos que le siguieron’ (Fernando Gamboa en López Casillas 46). Manilla produjo sus primeras calaveras sin planteamiento narrativo y este carácter poco específico permitía a los impresores usar sus grabados de manera indistinta, pero a menudo para acompañar calaveras literarias (López Casillas 6). Fue sólo cuando trabajaba para el famoso editor e impresor Antonio Vanegas Arroyo que Manilla empezó a crear calaveras para textos específicos (López Casillas 46). Empezó a trabajar para Vanegas en 1882, finalmente produciendo más de quinientos grabados (De La Torre Villar 33).

Uno de los grabados más conocidos de Manilla es *La calavera tapatía*, una representación del estereotípico nativo de Guadalajara, el tapatío, y uno de los primeros grabados en el que figura un esqueleto como representación de un personaje típicamente mexicano. El tapatío descarnado está bebiendo tequila y fumando un cigarro mientras una mujer (o posiblemente una niña) descarnada lo agarra por el hombro. Enfrente de él se ve sobre una mesita un tazón de pozole, una sopa típica de México.

Otro grabado de Manuel Manilla que merece atención aquí es *La muerte inexorable*, aunque su tema y estilo son muy diferentes a los de *La calavera tapatía*.

Es notable porque parece ser una versión moderna de la danza de la muerte pero sin la alegría que solía caracterizarla. *La muerte inexorable* retrata la muerte (en forma de esqueleto amenazador) intentando raptar a un hombre. En el grabado un esqueleto está montado en un caballo óseo mientras otro esqueleto enfrente de él intenta raptar al hombre.

Aunque las calaveras de Manilla son de gran importancia artística y como críticas de la sociedad, el artista al que más se debe la gran popularidad de la imagen del esqueleto animado es el grabador José Guadalupe Posada. Nacido en Aguascalientes en 1852, Posada produjo la gran mayoría de sus grabados trabajando para Antonio Vanegas Arroyo en la Ciudad de México, desde 1888 hasta su muerte en 1913 (López Casillas 60). Posada recurría a figuras de esqueletos para ilustrar cuentos, noticias y poemas (generalmente calaveras literarias) en periódicos (López Casillas 60). Con todo, cabe señalar que el total aproximado de sus grabados con calaveras representa sólo 2% de su producción conocida (López Casillas 60). No obstante, sus grabados de calaveras han tenido un impacto tan grande en México que muchas personas lo han nombrado “el novio de la muerte” (López Casillas 60).

Entre las producciones de Posada destaca particularmente la llamada calavera catrina. Originalmente se conocía esta imagen como “la calavera garbancera” porque representaba en forma burlona las mujeres indígenas que solían comer garbanzos y se comportaban como si fueran españolas (“Fue Posada artesano”). Con su perspectiva comunista, Diego Rivera percibía la imagen como una representación de la frivolidad de las mujeres de la clase alta. Por eso, por su ropa y sombrero elegante pero exagerado, Rivera la nombró “catrina”, lo cual significa ‘bien vestida, engalanada’ (Real Academia Española). Rivera incluyó a la catrina en su mural *Sueño de una*

tarde dominical en la Alameda Central, cementando su estatus como símbolo nacional de México.

La calavera después de la Revolución

La muerte en la forma de esqueleto o calavera como emblema nacional mexicano surgió, por lo tanto, como consecuencia de la Revolución y los grabados de Posada (Lomnitz 42). En los años siguientes a la Revolución, modernistas como Jean Charlot y Diego Rivera empezaron a repasar los grabados de Posada. Ellos percibían la representación popular de la muerte como la personificación perfecta de la hibridación cultural en México, el mestizaje de las tradiciones prehispánicas y españolas-católicas (Lomnitz 43). Como tal, la percibían como una fuente de orgullo nacional (Lomnitz 43). Al uso de la calavera como símbolo de lo absurdo de la desigualdad social, ellos superpusieron otro: la familiaridad con la muerte como símbolo de la mexicanidad (Lomnitz 402). Sin embargo, los modernistas no eran los únicos en percibir el esqueleto y lo que representaba como emblema de México. La prensa extranjera, a saber estadounidense, percibía la Revolución como demostración de una falla nacional -la violencia- vista como herencia directa de los aztecas (Lomnitz 42).

Leopoldo Méndez parece haber sido el primero en emular directamente el estilo y la iconografía de Posada (Caplow 97). Su grabado *Calaveras del Mausoleo Nacional* es uno de los primeros grabados en retratar la imagen de la calavera después de la Revolución. En este grabado muy crítico, de 1934, Méndez utiliza la inauguración del Palacio de Bellas Artes en México D.F. como medio de criticar a Diego Rivera y Carlos Riva Palacio, el presidente del Partido Nacional Revolucionario (Caplow 97). Otro grabado impresionante de Méndez intitulado *Corrido de Stalingrado* también contiene iconografía muy parecida a la de Posada.

Producido en 1942, parece ser una combinación de *Calavera de Don Quijote* y otro grabado de Posada de una soldadera revolucionaria (ósea) montada a caballo (Caplow 169). Aunque Caplow no lo menciona en su análisis de *Corrido de Stalingrado*, éste parece inspirarse también en una calavera de Manilla intitulada *Calavera zapatista*. En este grabado un revolucionario óseo está montado en un caballo óseo. Agarra una bandera con la imagen de la calavera y las tibias cruzadas. Bajo el caballo yacen restos humanos de varias personas.

El enfoque de *Corrido de Stalingrado* es un general soviético montado a caballo. Él agarra una bandera con el símbolo comunista del martillo y la hoz y tiene una espada parecida a la lanza en *Calavera de Don Quijote*. El caballo está pisoteando nazis descarnados, identificados por una suástica en la frente. Deborah Caplow sostiene que aunque Méndez quería que este grabado expresara un sentimiento de victoria (de los soviéticos sobre los nazis), su naturaleza frenética y la expresión terrorífica en la cara del general soviético destruyen la posibilidad de una lectura comprensiva (170).

En 1938 se publicó *La vida inútil de Pito Pérez* del autor michoacano José Rubén Romero. Esta novela trata de un hombre desgraciado, Pito Pérez, que se burla de casi todo el resto de la población. Después de padecer mucha mala suerte con las mujeres, Pérez conoce al amor de su vida- ‘el esqueleto de una mujer, armado cuidadosamente por el médico de Zamora y utilizado por los practicantes del hospital para estudiar anatomía’ (Romero 119). Pérez rapta el esqueleto y viaja con “ella” en tren hasta Morelia, donde empieza a vivir con ella ‘muy a gusto’ (Romero 118). Aún le pone nombre- ‘La Caneca’ (Romero 118). La descripción de Pérez de su relación con el esqueleto y su viaje es muy humorística, sobre todo porque sólo es hacia el final de la conversación cuando revela que en realidad su amor es un esqueleto y no

una mujer viva. Pérez considera al esqueleto ‘el amor más fiel’ que haya tenido en toda su vida (Romero 117) porque, a diferencia de las mujeres vivas, la Caneca ‘no padece flujos, ni huele mal, ni exige cosa alguna para su atavío’ (Romero 119). De hecho, es la mujer perfecta: ‘no es coqueta, ni parlanchina, ni rezandera, ni caprichosa’ (Romero 119). Subyacente al humor negro de esta descripción está la idea de que los vivos no deberían temer a los muertos porque los vivos ciertamente no son perfectos y quizás son aún más grotescos que los esqueletos. El hombre a quien Pérez relata su historia le pregunta si siente miedo al acostarse con un esqueleto. Pérez responde con perspicacia: ‘Miedo, ¿y por qué? ¿No somos nosotros esqueletos más repugnantes, forrados de carne podrida?’ (Romero 119).

Como resultado de la adopción de la muerte como emblema de la identidad nacional mexicana, durante el periodo de 1940 a 1960 se domesticó y se comercializó la imagería de la muerte en México (Lomnitz 404). En esta época, en vez de ser políticas, muchas viñetas de calaveras eran comentarios sobre las diferencias entre la ciudad y el pueblo y las diversas clases sociales (Lomnitz 405). Un grabado que presenta este tema es *Calaveras televisivas* (1949) de Leopoldo Méndez. Es un reconocimiento muy temprano del poder de la televisión y una crítica de la disparidad en la sociedad mexicana (Caplow 201). Representa un grupo de esqueletos humildes que están mirando la televisión en la vitrina de una tienda. En la pantalla tres esqueletos vestidos de traje beben y comen alegremente. Hay un gran contraste entre estos personajes petulantes y los telespectadores hambrientos. La leyenda irónica que aparecía en publicaciones juntamente con el grabado era: ‘Pero si ya no hay tortillas, pero... ¡Qué tal televisión!’ El título de la obra también contiene una crítica, siendo un albur de las palabras “televisivas” y “viciosas” (Caplow 202).

La imagería de la muerte asociada con la política se puso de moda de nuevo a partir de finales del decenio de 1960 (Lomnitz 415). Este cambio fue motivado en particular por la matanza de Tlatelolco en octubre de 1969, en la cual cientos de estudiantes fueron asesinados por fuerzas del gobierno (Lomnitz 415). La cobertura periodística subsiguiente a la masacre no contenía ninguna mención de los muertos (Lomnitz 416). Además, por primera vez en decenios, la prensa relacionada con Días de muertos se convirtió en una preocupación central para los censores gubernamentales, dado que la ocasión ofrecía la oportunidad para la conmemoración de los estudiantes muertos (Lomnitz 416). Quizás como reacción, la caricatura en *El Universal* del año siguiente (1969) fue explícitamente política y crítica, también por primera vez en décadas (Lomnitz 416).

En 1976 hubo una devaluación del peso mexicano, lo cual resultó en una crisis económica (Lomnitz 424). Durante esta crisis se empezó a recurrir a menudo a la representación de la muerte en la caricatura mexicana, aun más después de la crisis de la deuda de 1982 (Lomnitz 424). En esta época se representó a la muerte especialmente como una forma de diferenciación social (Lomnitz 424). Mientras que para Posada los esqueletos eran un símbolo de igualdad entre personas, y por eso subversivos, particularmente en el periodo de la crisis económica, al contrario, los utilizaron para exagerar las desigualdades en México (Lomnitz 424). Esta estrategia ha sido utilizada en particular por el caricaturista Rogelio Naranjo (Lomnitz 425).

En vez de dibujar el esqueleto limpio, vestido de ropa elegante como la calavera catrina, Naranjo dibuja esqueletos vestidos de harapos, que a menudo están colocados junto a personajes que obviamente son de otra clase social (Lomnitz 425). A menudo el contraste entre los personajes es extremo (Lomnitz 425). García Cantú observa que Naranjo ‘...ha vestido la calavera porque la muerte ha salido de su

caverna a la piel; la muerte en vida es la vida de los campesinos mexicanos. Pueblo en huesos' (8). Con esta frase García Cantú identifica una conexión entre el campesino y la muerte en el mundo real y no solamente en las caricaturas de Naranjo; los campesinos se asimilan a los esqueletos por su delgadez y, además, porque sus vidas son tan duras que son 'muerte en vida'. Una de las viñetas de Naranjo que mejor representa esta perspectiva retrata un campesino descarnado sosteniendo la barriga enorme de un hombre cubierto de campos y pequeñas casas rurales. Éste tiene una expresión de desdén y está fumando un cigarro. Es totalmente diferente al campesino, el cual es muy pequeño y está vestido de harapos. En esta viñeta Naranjo no sólo sostiene que hay una gran diferencia entre la condición de vida de los ricos y la de los campesinos en México, sino también que los campesinos son el soporte de los ricos porque ellos cultivan la tierra de la cual éstos dependen.

A veces Naranjo usa la calavera como más que un símbolo de los desafortunados en México, presentándola también como símbolo de México entero, como hacían los modernistas mexicanos. En una viñeta titulada *En el mismo barco* George Washington y una calavera con un sombrero mexicano están sentados en un barco que se está hundiendo Naranjo sugiere así que EEUU y México se enfrentan a los mismos problemas.

A finales de los años cincuenta y en la década de los sesenta hubo un renovado interés en la calavera y el pensamiento acerca de la actitud mexicana hacia la muerte. Esta moda empezó con la publicación de la primera edición de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, en 1950. Es una colección de ensayos en la cual Paz refleja sobre el mexicano, al que percibe esencialmente como un individuo aislado. En el ensayo "Todos los santos, Día de muertos" Paz trata del significado de las fiestas para los mexicanos y también de las actitudes hacia la muerte en México. Escribe

entonces que la concepción azteca de la muerte estaba vinculada al bien colectivo; la sangre y la muerte daban vida al universo, mientras que para los cristianos es el individuo el que importa. Sin embargo, Paz subraya que en las dos tradiciones la muerte significaba una nueva vida, pero que para el mexicano moderno la muerte, y por consiguiente la vida, es estéril y sin sentido. El ensayista sostiene que las representaciones populares de la muerte en México afirman la insignificancia de la vida y la existencia humana. Sin embargo, su argumento es contradictorio; sostiene que para el mexicano ni la vida ni la muerte tienen sentido pero reconoce que en la actitud del mexicano ante la muerte ‘hay quizá tanto miedo como en la de los otros’ (74). Sin embargo, si la muerte no importa al mexicano ¿por qué le tiene miedo? Paz también sostiene que el mexicano no hace caso de la muerte pero que ésta le seduce. Pero, en vez de convencer al lector de que tenga razón, el argumento del gran ensayista nos confirma la naturaleza contradictoria de las actitudes hacia la muerte en México.

El renovado interés por la muerte y los símbolos del esqueleto y de la calavera siguió con el estreno de la película mexicana *El esqueleto de la señora Morales* en 1959. Dirigida por Rogelio González, la película trata de un taxidermista, Pablo, que está harto de soportar a su esposa Gloria y decide matarla. Después de asesinarla, combina piezas de su esqueleto con otros huesos para formar un esqueleto completo, que pone en la vitrina de su tienda. Pablo pasa tiempo hablando con el esqueleto de Gloria, explicándole por qué la mató y lo que pasará ahora que está muerta. Se comporta casi como si creyera que de alguna forma Gloria todavía estuviera viva. Es una película llena de humor negro, reflejado en el poster de promoción, en el cual Pablo (Arturo de Córdova) se ríe junto al esqueleto.

Para concluir, importa recordar que una de las creencias mesoamericanas que sigue siendo representada en el arte mexicano es la de la regeneración. Una de las obras más impresionantes que se enfoca en este tema es *Dioses del mundo moderno* de José Clemente Orozco. Fue pintada en la biblioteca Baker del Dartmouth College, New Hampshire, entre 1933 y 1934, como parte de una serie de murales que tratan del desarrollo de la civilización en América y, como parte de esto, incluye la leyenda del dios Quetzalcóatl (Dickerson). En una parte de *Dioses del mundo moderno* un esqueleto estilizado está dando a luz. Un grupo de esqueletos en la vestidura universitaria de universidades norteamericanas y europeas están en fila al fondo de la obra. Otro esqueleto en vestidura universitaria está agarrando al bebé que nace ya descarnado y que lleva un bonete. Debajo del esqueleto hay otros pequeños esqueletos que llevan bonetes y están en probetas. En la obra Orozco utiliza el esqueleto como símbolo del conocimiento anticuado. Si lo ya muerto sigue produciendo muertos, nunca habrá renovación ni avance. En este sentido, el esqueleto no es símbolo de lo nuevo y lo positivo sino del retroceso y la falta de creatividad. Sin embargo, en la obra *Las Catrinas* (2008), de Celeste Jaime, artista de Morelia, el esqueleto y la calavera están vinculados a la vida, como sugiere la presencia de flores en la obra. Ésta consiste en cuatro secciones, cada una con el retrato de una catrina diferente. Una de las catrinas está embarazada, su barriga llena de más de diez pequeñas calaveras.

La calavera y el esqueleto como símbolos tienen una larga historia en México y no son ni han sido siempre representados en un modo alegre. En la Mesoamérica antigua los huesos aparecían en contextos solemnes y simbolizaban la muerte pero a menudo también la vida. En la época colonial se siguió representando la calavera como símbolo de la muerte, pero aparecía en contextos religiosos-cristianos. La

representación del esqueleto en modo jocoso en México comenzó más tarde, con la publicación de *La portentosa vida de la Muerte* en 1792 y ha continuado hasta hoy. Sin embargo, el esqueleto sonriente característico de los grabados de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada no es una representación de una actitud de indiferencia hacia la muerte, sino un modo de alejar e incluso exorcizar el miedo de la muerte. Fray Joaquín Bolaños, quien entendió perfectamente esta necesidad tan humana de dorar o paliar el pavor, lo resume así:

Desabrida es la muerte, mas para que no te sea tan amarga en su memoria, te la presento dorada o disfrazada con un retazo de chiste, de novedad o de gracejo. Va en forma de historia, porque quiero divertirte; lleva su poquita de mística, porque también pretendo desengañarte, separar lo precioso de lo vil, aprovéchate de lo serio y ríete de lo burlesco. (Prólogo)

Obras citadas

- Ariès, Philippe. *The Hour of Our Death*. Trans. Helen Weaver. Harmondsworth: Penguin, 1983. Print.
- Bartra, Roger. *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character*. Trans. Christopher J. Hall. New Jersey: Rutgers University Press, 1992. Print.
- Bolaños, Joaquín. *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza*. México: Joseph de Jáuregui, 1792. Print.
- Bonilla Reyna, Helia. *El Calavera: La caricatura en tiempos de guerra*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2001. Web. 7 October 2010.
- Brandes, Stanley. *Skulls to the Living, Bread to the Dead*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. Print.
- . "Visiones mexicanas de la muerte." *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*. Eds. Juan Antonio Flores Martos y Luisa Abad González. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 31-53. Print.
- Caplow, Deborah. *Leopoldo Méndez: Revolutionary Art and the Mexican Print*. Austin: The U of Texas P, 2007. Print.
- Curiel Defossé, Fernando. "Intelectuales de tardoporfirismo al cincuentenario de la Revolución (1900-1960): Una propuesta de relato." *México en tres momentos 1810-1910-2010: Hacia la conmemoración del bicentenario de la independencia y del centenario de la revolución mexicana*. Ed. Alicia Mayer. México: UNAM, 2007. 301-346. Web. 21 de octubre de 2010.
- Curiel Méndez, Gustavo. *Una interpretación iconológica de la capilla abierta de San Luis Obispo de Tlalmanalco*. México: UNAM, 1981. Print.

De Landa, Diego. *Relación de las cosas de Yucatán*. 8edn. México: Editorial Porrúa, 1959 [c. 1566]. Print.

De La Torre Villar, Ernesto. *Ilustradores de libros: Guión bibliográfico*. México: UNAM, 1999. Print.

Dickerson, Albert. *Orozco At Dartmouth*. Dartmouth University. Web. 6 August 2010.

D'Ors Führer, Carlos. "Quetzalcóatl y Coatlicue." *Cuadernos hispanoamericanos*. 449 (Nov. 1987): 7-28. Web. 23 October 2010.

Flores, E. "Reseña: La portentosa vida de la muerte." *Nueva revista de filología española*, 44.1 (1996): 237- 45. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios México del Colegio de México, 1996. Web. 21 Aug. 2010.

"Fue Posada artesano y no activista política, indica experto." *El universal* 27 May 2008. Web. 12 Oct. 2010.

García Cantú, Gastón. "Prólogo." *La escena política 1975: Dibujos de Naranjo*. By Rogelio Naranjo. México: Partido Mexicano de los Trabajadores, 1976. 1-7. Print.

Guernsey, Julia. *Ritual and Power in Stone: The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. Austin: The U of Texas P, 2006. Web. 16 August 2010.

Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.

López Casillas, Mercurio. *Images of Death in Mexican Prints*. México: Editorial RM, 2008. Print.

López de Mariscal, Blanca. *Introducción. La portentosa vida de la muerte*. By Joaquin Bolaños. 1792. México: El Colegio de México, 1992. 7-19. Print.

Manrique, José. "La muerte en la colonia." *La muerte: expresiones mexicanas de un enigma*. México: UNAM, 1965. 43-67. Print.

- Markman, Peter T. and Markman, Roberta. *Masks of the Spirit*. Berkeley, California: University of California Press, 1989. Web. 10 Sep. 2010.
- Mattos Álvarez, María Dulce. "No para siempre en la tierra." *Casa del Tiempo* (Nov. 2001). México: Universidad Autónoma Metropolitana. Web. 8 October 2010.
<http://www.uam.mx/difusion/revista/nov2001/mattos.html>
- Matos Moctezuma, Eduardo y Solís Olguín, Felipe. *Aztecs*. London: Royal Academy of the Arts, 2002. Print.
- Miller, Virginia. "Skeletons, Skulls, and Bones in the Art of Chichén Itza." *New Perspectives on Human Sacrifice and Ritual Body Treatments in Ancient Maya Society*. Eds. Vera Tiesler y Andrea Cucina. New York: Springer Science & Business Media. Web. 22 June 2010.
- Nájera Coronado, Martha. *El don de la sangre en el equilibrio cósmico: El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*. México: UNAM, 1987. Print.
- Neill, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. New York: Oxford U P, 1997. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 2nd ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1959. Print.
- Plancarte Morales, Francisco. "Presencia de la muerte en la gráfica mexicana." Diss. Universitat Politècnica de València, 2008. Web. 18 June 2010.
- Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas: Siempre vestido de huraña melancolía*. México: Universidad Iberoamericana, 1998. Web. 15 Aug. 2010.
- Romen, José Ruben. *La vida inútil de Pito Pérez*. La Habana: Instituto del libro, 1968. Print.
- Schellhas, Paul. *Representation of Deities of the Maya Manuscripts*. Trans. Selma Wesselhoeft and A. M. Parker. Cambridge Mass: Blackwell Publishing, 1904. Print.

Seaward, Brian. *Essentials of Managing Stress*. Ontario: Jones and Bartlett Publishers, 2006.

Print.

Sharer, Robert and Traxler, Loa. *The Ancient Maya*. 6th ed. California: Stanford University

Press, 2006. Print.

“Skeletonization in Mixtec Art: A Re-evaluation.” *The Art and Iconography of Late Post-*

Classic Central Mexico. Ed. Elizabeth Hill Boone. October 22nd and 23rd 1977,

Dumbarton Oaks. Ed. Elizabeth Boone. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees

for Harvard University, 1982. 207-25. Print.

Stephens, John. *Incidents of Travel in Yucatan*. Vol. 1. London: Harper and Brothers, 1868.

Web. 25 Sep. 2010.

Westheim, Paul. *La calavera*. Trans. Mariana Frank. México (Portada de Elvira Gascón):

Antigua Librería Robredo, 1953. Print.