



Valenciana

ISSN: 2007-2538

ISSN: 2448-7295

Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y
de Letras Hispánicas

Gidi, Claudia

Historias perversas en fábulas fársicas

Valenciana, núm. 30, 2022, Julio-Diciembre, pp. 283-309

Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y de Letras Hispánicas

DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v15i30.666>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360372986011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Historias perversas en fábulas fársicas

Perverse histories on farcical fables

Claudia Gidi

Universidad Veracruzana, México

cgidi65@hotmail.com

Resumen: En este ensayo me propongo estudiar cómo Óscar Liera, en su texto dramático *Las fábulas perversas*, echa mano de los recursos de la farsa para construir una visión profundamente crítica de un episodio relevante de la historia de México. El dramaturgo recrea la figura de Fray Servando Teresa de Mier y lo convierte, mediante los tonos de la risa, en un referente y un símbolo de libertad, que se opone a los abusos del poder al tiempo que desenmascara sus fábulas perversas.

Palabras clave: farsesco, teatro mexicano, Óscar Liera, drama de aventuras, fábulas perversas.

Abstract: In this essay I propose to study how Óscar Liera, in his dramatic text *Las fábulas perversas*, makes use of the resources of farce to construct a deeply critical vision of a relevant episode in the Mexican history. The playwright recreates the figure of Fray Servando Teresa de Mier and turns him, through the tones of laughter, into a reference and a symbol of freedom, who opposes the abuses of power while unmasking his perverse fables.

Keywords: Farcical, Mexican theater, Óscar Liera, Adventure drama, Perverse fables.

Recibido: 21 diciembre 2021

Aceptado: 7 marzo 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi5i30.666>

... mi genio es festivo, el asunto trágico-cómico, y yo por no morir de pena si pienso seriamente en el exceso de mis males, los tomo y presento siempre por el lado que prestan al ridículo.0

SERVANDO TERESA DE MIER
(CARTA I, A MUÑOZ)

Óscar Liera (Jesús Óscar Cabanilla Flores, 1946-1990) es, sin duda, uno de los dramaturgos mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo xx. El conjunto de su obra permite ver a todas luces, además de su indudable calidad artística y su dominio de la poética dramática, una singular preocupación por las condiciones de injusticia que han privado en nuestra sociedad, de tal suerte que no sería desatinado afirmar que la denuncia del abuso de poder, la desigualdad social y la corrupción constituye uno de los temas centrales de sus obras de mayor aliento. Y es que, para Liera, el teatro fue no solo una herramienta de denuncia, sino un instrumento para transformar a la sociedad.

Mi compromiso como dramaturgo es el mismo que tengo como ser humano, sólo que en el terreno artístico. Como ser humano busco la verdad y la igualdad entre todos los hombres, el cambio de estructuras, la distribución equitativa de la riqueza y la abolición de las clases sociales. Mi compromiso como dramaturgo es plantear todo esto en el teatro, pero mediante una obra que alcance la categoría de arte (Liera, *apud*. Zabalza y García, 2018: 43).

No es extraño, por tanto, que algunos de sus textos giren alrededor de personajes rebeldes que enfrentan al poder abusivo. Tal es el caso, por ejemplo, de *El jinete de la Divina Providencia*, obra en la que Liera recrea un conflicto social que se desarrolló hacia finales del siglo XIX en el norte de México, protagonizado por la figura casi mítica de Jesús Malverde, un famoso bandido que no solo ha quedado en la memoria colectiva como un moderno Robin Hood, sino que ha dado lugar a todo un fenómeno de religiosidad popular. Con esta obra, Liera logró crear una imagen artística de la protesta social, otorgándole voz a quienes normalmente no la tienen (Gidi, 2021: 415-434).

Otro tanto ocurre en *Los caminos solos* (1988), considerada por Armando Partida Tayzán –sin duda uno de los críticos que más ha ahondado en la escritura del dramaturgo sinaloense– “la culminación estilística de su teatro”, su obra estructuralmente “más sólida” (2017: 206, 208). En este texto, el último que escribiera, Liera recrea a Heraclio Bernal, otro “bandido” de su tierra –caudillo bondadoso al que se acusó de un crimen que nunca cometió y quien finalmente muere asesinado– en lucha constante contra los abusos del poder, hasta convertirlo en heroico símbolo de la justicia.

Para el presente ensayo, no obstante, me propongo estudiar la manera en que Liera echa mano de los recursos de la farsa para construir una visión profundamente crítica de un episodio de la historia de México que, pese al tiempo transcurrido, sigue teniendo reverberaciones en el presente. Me refiero a su obra *Las fábulas perversas*, estrenada en 1986 y publicada por primera vez dos años más tarde en la revista *Artes Escénicas*. En este texto dramático Liera dirige su mirada a otra figura histórica, fray Servando Teresa de Mier,¹ para construir un proyecto artístico teatral de denuncia

¹ José Servando Teresa de Mier y Noriega y Guerra nació en 1763 y falleció en 1827.

social a través de la risa. El padre Mier fue un pensador, un crítico, un aventurero, un intelectual, que acudió a su vez a los tonos de la risa en la escritura de sus famosas *Memorias*. Su vida accidentada y llena de aventuras, su actitud libertaria, lo ha hecho susceptible de convertirse en un personaje de carácter novelesco y teatral.² Sin embargo, Liera no lo trata como simple imagen dada por la historia; lejos de ello, en su texto dramático lo recrea para proyectarlo hacia el presente; de tal modo que es simultáneamente el personaje histórico y una creación ficticia; un referente y un símbolo libertario.

El personaje histórico, que vivió hacia finales de la Colonia y principios del México independiente, cautivó al dramaturgo desde sus tiempos de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Da muestra de ello el tema elegido para su tesis de licenciatura, presentada en 1982: *Técnicas narrativas en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. De su trabajo académico se desprende, en principio, su interés por los valores literarios de las *Memorias* del insigne personaje; sin embargo, a lo largo de sus páginas se puede observar cómo el dramaturgo de ninguna manera pasa por alto la relevancia del pensamiento crítico del religioso, así como su conflictiva relación con las autoridades civiles y religiosas de su momento.

Como era de esperarse, en su tesis, Liera deja asentada la importancia que tuvo en la vida del padre Mier el sermón que pronunciara el 12 de diciembre de 1794, en el que cuestiona el mito de la Virgen de Guadalupe —figura fundamental en el proceso de independencia religiosa y política de México respecto de España, que llegó a convertirse en emblema de la nación mexicana—, poniendo en entredicho aquella supuesta aparición ante el indio Juan Diego.

² No debe olvidarse que su vida se ha recreado en otras obras literarias, como la novela *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas.

Se percibe asimismo la fascinación que la personalidad del fraile despertaba en el dramaturgo. Una muestra de ello es la manera en la que describe a Servando Teresa de Mier:

Tipo muy singular: inquieto y vanidoso, politiqueante y combativo, atrayente y alborotador, boquiflojo y megalómano; de cultura vastísima y brillante, amigo de la democracia, pero con grandes ínfulas aristocráticas, copioso en extravagancias pintorescas y a la vez en rotundos estallidos de sentido común, insensible al amor y a la riqueza, erudito, inteligente, encantador, en suma: un hombre contradictorio, original, dinámico y un poco chiflado (Liera, 1982: 32-33).

Es claro que el célebre personaje histórico deslumbró a Liera por su vida novelesca, plagada de aventuras; pero apreció también la importancia del ideólogo, como se verá un poco más adelante al analizar la forma en que teatraliza al personaje. Pero antes de centrarme en la obra que ahora me ocupa —*Las fábulas perversas*—, quisiera destacar que el mito de la guadalupana, íntimamente relacionado con la figura de Fray Servando, se vincula con otro de los textos dramáticos de Óscar Liera en el que hace escarnio de las autoridades eclesiásticas. Me refiero a *Cúcara y Mácara*,³ farsa donde un grupo de curas y monjas inventan un milagro para conseguir que el pueblo siga adorando a la Virgen de Siquitibum, en clara alusión a la Virgen de Guadalupe.

Sin embargo, es en *Las fábulas perversas* donde Fray Servando Teresa de Mier se convierte en protagonista.⁴ Como veremos, se

³ La obra, escrita en 1977, fue estrenada en 1981 por la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana; se publicó por primera vez un año después.

⁴ Existe un antecedente de esta obra titulado *Los fantasmas de la realidad*. Este texto, escrito por encargo para la Compañía Nacional de Teatro del INBA hacia 1981, fue originalmente titulado *Las fábulas perversas* y, hasta donde tengo noti-

trata de una obra con una estructura coherente y sólida; por lo que puede considerarse la primera de las obras de madurez estilística y teatral de Liera. Asimismo, es notable el conocimiento que el dramaturgo tenía de la vida del personaje de referencia, ya que en su obra se representan diversos pasajes que recrean hechos históricamente verificables. Desde luego, no pasa por alto el momento en que el religioso da su famoso sermón; por el que es hecho prisionero, enjuiciado y condenado. Vemos también cómo a partir de ese punto la vida del personaje se convierte en una sucesión infinita de aprehensiones y fugas.

Con todo, lo interesante es observar cómo, en tono de farsa, el dramaturgo convierte a Servando no solo en el epítome de la rebelión contra el abuso y las injusticias, sino en el espíritu incansable de la búsqueda por la libertad y la dignidad humanas. Ya Esther Seligson ha señalado que el personaje principal de *Las fábulas perversas* es “un rebelde a la manera camusiana”, que solo conoce la libertad del espíritu y de la acción (299). Pero ¿contra qué exactamente se rebela el Servando de Liera? ¿Cómo es la libertad a la que aspira? Y, sobre todo, ¿cómo teatraliza Liera esa rebeldía, esa aspiración a la libertad? Pero antes de entrar en materia considero necesario detenerme brevemente a recordar algunos datos básicos sobre la trascendencia religiosa y política del culto a la Guadalupeana, para estar en condiciones de aquilatar la magnitud de la postura del padre Mier y la forma en que se recrea en el texto de Liera.

Como se sabe, la supuesta aparición de la Virgen de Guadalupe, en tanto designio divino, validó la labor de evangelización mediante la cual los americanos fueron iluminados con la verdad intrínseca a la religión católica. Y, en última instancia, justificó

cia, no se ha llevado nunca a la escena. El cambio de nombre —señala Armando Partida— probablemente se dio en 1985, cuando escribió la obra que finalmente conservó (Partida, 1997: 44).

la Conquista de América. Sin embargo, en su polémico discurso, Teresa de Mier sostuvo que mucho antes de la llegada de los españoles, la imagen de la virgen había quedado estampada en la capa de Santo Tomás, cuando el apóstol predicaba el cristianismo en nuestro continente; y que había sido el propio santo Tomás quien colocara la imagen en el templo de la madre Tonanzin, al que acudían los indios ya cristianizados a rendirle culto.⁵

De modo que el discurso del padre Mier, como señala el historiador Roberto Breña, constituyó “una clara manifestación en favor de la autonomía espiritual de los americanos y cuyas connotaciones políticas no pasaron inadvertidas para las autoridades novohispanas” (Breña, 2006: 276). Así, y desde fechas muy tempranas, Mier proclamaba la independencia absoluta de la Nueva España. No es extraño, pues, que a partir de ese momento el fraile fuera encarcelado y perseguido en innumerables ocasiones (Breña, 2006: 350).

Vayamos ahora al mundo de la ficción que configura Liera. *Las fábulas perversas* es una obra dividida en dos actos (con ocho es-

⁵ A propósito de la importancia del culto a la virgen de Guadalupe, la historiadora Gisela von Wobeser afirma: “El culto a la virgen de Guadalupe, así como su imagen, fueron considerados productos netamente americanos, no importaciones de Europa, como fueron la mayoría de las advocaciones marianas veneradas en Nueva España. Al sostener que María había elegido a México para aparecerse y para estampar su imagen en la tilma del indio se sacralizó la tierra y se elevó a América a la altura de los lugares sagrados del Viejo Mundo. Durante las guerras de independencia, entre 1810 y 1821, la virgen de Guadalupe se convirtió en el estandarte de los insurgentes [...] El segundo factor es el origen sobrenatural atribuido a la imagen, que la colocó por encima de otras advocaciones marianas. Esta idea se reforzó a partir del siglo XVIII con el análisis de la obra realizado por el renombrado pintor Miguel Cabrera, cuyo dictamen fue el siguiente: ‘el lienzo por sí y por lo que es pintura, es el más auténtico testimonio de lo que es milagro, en un modo tan soberano e incomprensible, que no se puede explicar con la materialidad de nuestro estilo’. Hoy día la virgen de Guadalupe sigue siendo el símbolo más fuerte del nacionalismo mexicano” (Wobeser, 2013: 159-160).

cenas en el primero y siete en el segundo), poblada por toda una legión de personajes (72, para ser exacta); en ella se recrea, con los recursos estéticos de la farsa, el fin de la Colonia y el comienzo del México independiente, periodo en el que tiene lugar el famoso discurso sobre la Virgen de Guadalupe que pronunciara Fray Servando en la Colegiata de Guadalupe el 12 de diciembre de 1794.

La obra, que desde mi punto de vista está articulada como un drama de aventuras en clave fársica, comienza con una alucinante ceremonia religiosa, en la que, Servando, el personaje protagónico, dará su provocador discurso. La escena se desarrolla al amanecer, en un majestuoso templo adornado con “*pendones y estandartes donde están representados gallos de diversas clases*” (120).⁶ Conforme se ilumina el espacio, el lector/espectador puede observar a una multitud inmóvil, expectante. “*Es todo como la gran fotografía de un cuadro fantástico*” (120). De pronto se escucha el canto del gallo, y tras él resuenan timbales, metales y un órgano; inmediatamente después un coro entona el “*Veni Gallus Cantor*”, una plegaria “*grandiosa, estridente, solemne y eminentemente mística*” (120). Se trata, por supuesto, de una reelaboración en clave cómica, y sacrílega, del “*Veni Creator Spiiritus*” (himno cristiano del siglo ix).

Tras un clímax apoteósico comienza el ritual de ordenamiento en el que se impone la “*sagrada cresta*” a los candidatos a formar parte de la Iglesia. “*Para la realización de este ritual [se lee en la aco-tación] se ha tomado como modelo los movimientos del gallo en el acto amoroso de apareamiento. Todo es como una ceremonia primitiva y fantástica, mágica y llena de fuerzas sobrenaturales. Finalmente el celebrante entona el canto del gallo y se hace inmediatamente el silencio*” (121). En este ambiente, tan solemne como alucinante, aparece

⁶ A partir de aquí, las referencias al texto dramático de Liera se harán por la edición del Fondo de Cultura Económica del *Teatro escogido*, y solamente consignaré entre paréntesis el número de página donde se encuentra la cita.

Servando, y tras un “*sobrecogedor silencio*” comienza su discurso. Su intención, afirma, no es “alabar al gran Gallo Secular, padre del sol y hacedor del día”, sino al hombre “forjador de la historia, hacedor de los mitos y del arte; al hombre, constructor de templos y pintor de los más bellos cuadros de gallos multicolores”. Al hombre que “ha hecho posible que el mito del gran Gallo Secular se haya transformado milagrosamente [...] en una sólida religión” (122). Pero la subversión que, en boca del personaje protagonista, atenta contra los valores religiosos no concluye ahí. Servando lleva aún más lejos su postura: “Estos hermanos que han sido distinguidos hoy con la sagrada cresta, saldrán a pregonar por todas partes las glorias del Gallo Secular y sus milagros que no son sino *una de las más perversas fábulas que el hombre ha inventado*” (122; las cursivas son mías).

Ya en este comienzo se presentan varios elementos importantes que conviene señalar: llama la atención el rebajamiento fársico de la liturgia católica y de sus dogmas más importantes. Dios, el Creador del Universo, es aquí un ave de corral: el Gallo Secular. Y son los atributos del gallo los que indican la jerarquía de los ministros de su culto: además se impone la cresta a los novicios, “*los religiosos llevan plumas y los colores del gallo; los de las más altas jerarquías llevan la cresta y las barbas rojas*” (12). No menos sarcástico, e incluso herético, resultará para un lector/espectador creyente el juego que se permite Óscar Liera con los rezos litúrgicos; oraciones que el dramaturgo conoce bien, merced a la formación religiosa que tuvo en su juventud y que incorpora a su texto casi literalmente. Del *Veni Creator Spiritus* recupera la primera estrofa, toma un par de versos de la cuarta e integra sin cambios la quinta. Pero sustituye ni más ni menos que al Espíritu Santo por el *Gallus Cántor*. Como vemos, la parodia de los himnos religiosos es uno de los grandes recursos de la farsa que Liera compone. Recordemos que las obras artísticas que pertenecen a la tradición fársica suelen presentarnos

mundos paródicos; “mundos en los cuales los rasgos que miramos en el espejo de todos los días aparecen aumentados o disminuidos, hasta la caricatura y, a veces, retorcidos hasta lo grotesco” (Antonio, 2017: 11).

Por si fuera poco, Servando no solo decide venerar al ser humano, en tanto que verdadero Creador de las cosas, sino que lanza además una terrible afrenta contra la Iglesia: la acusa de concebir y pregonar “perversas fábulas”. Naturalmente los religiosos no perdonarán esta injuria; al final de la escena, el Patriarca, “*encolerizado*”, hace callar a Servando, al tiempo que sus esbirros lo detienen y expulsan del recinto sagrado. Lo último que se escucha, tras la salida de Servando, es “*la risa aguda e hilarante de Toribio*” (122); turbio personaje que, como se verá más adelante, prácticamente logra destruir al protagonista.⁷

A resultas de su transgresión, en la tercera escena, Servando es llevado a juicio. Él mismo debe asumir su defensa, ya que nadie ha querido hacerlo; con lo que se va perfilando tanto el carácter del personaje como su objetivo. Se nos muestra como un tipo vanidoso y berrinchudo, que disfruta burlándose de sus adversarios, que denuncia la corrupción que subyace a las decisiones de la Iglesia, pero que, por encima de todo, tiene un objetivo que guiará sus

⁷ Vale la pena señalar que Fray Servando Teresa de Mier, el personaje histórico de referencia, en efecto estuvo recluido en los Toribios, “la más bárbara de las instituciones sarracénicas” (Mier, *Memorias*: 395) –institución fundada alrededor de 1724 por Toribio de Velasco, para acoger a los niños huérfanos y menesterosos que deambulaban por las calles de Sevilla–; sin embargo, el doctor Mier no pudo haber entrado en contacto con el propio Toribio de Velasco, como ocurre en la ficción, toda vez que este murió en 1730, aunque la institución creada por él subsistiera hasta entrado el siglo XIX. Con todo, en la obra de Liera se evocan y recrean artísticamente múltiples sucesos históricamente verificables que tuvieron lugar en dicha institución: por ejemplo, las prácticas vejatorias que se acostumbraba infligir a los niños, así como los terribles maltratos que sufriera el padre Mier.

acciones a lo largo de la obra: “Servando: ... Cuando yo subía la escalera para mi sermón y ante la injusticia notable de ustedes, todo me fue revelado y algo movió mi boca para que yo buscara la libertad de todos; tenemos que librarnos de tantas mentiras por nuestra propia salud, hay que ser libres, pero verdaderamente libres” (129-139). Así, aunque nunca se precise a qué se refiere exactamente, la libertad será un motivo recurrente en el discurso de Servando, y su consecución guiará sus pasos.

Como queda dicho más arriba, la obra está articulada como un drama de aventuras. Veamos pues cómo se desarrolla la trama, en lo que tiene que ver directamente con las correrías del personaje protagonista: tras ser enjuiciado, el personaje es condenado a diez años de prisión en el beaterio de Las Costas,⁸ por los cargos de “herejía, blasfemia, desacato, desobediencia, soberbia” (130). Tras el juicio, comienzan las andanzas de Servando. En un primer momento, de camino a Las Costas, pasa por la cárcel de Ornelas, donde entona un canto a la libertad que provoca un enorme revuelo entre los presos; más adelante, ya en Las Costas, desata un caos tremendo entre los locos que habitan dicho beaterio. Tras fugarse, llega a una Plaza pública en busca de la justicia del rey. Y para llamar la atención del monarca monta una obra de teatro, con la que –una vez más– desata el caos y, luego lo sabremos, la revolución. Observemos cómo cantos, locos y fugas son algunos de los elementos que contribuyen a la creación de un ambiente teatral ligado a la tradición de la farsa.

En la primera escena del segundo acto, vemos a Servando “*en otro reino y dentro de otro templo*” (149), en el que no se adora al Gallo, sino al Faisán. De este sitio también tendrá que salir huyen-

⁸ En el mundo de referencia, el fraile fue en efecto condenado a diez años de prisión, pero en el convento de Nuestra Señora de las Caldas, en Santander, España; sitio en el que se le retiró el título de doctor y se le prohibió ejercer como religioso y confesor.

do para evitar que lo casen con la hija del líder religioso. De vuelta en su país debe andar disfrazado, para que no lo detengan; sin embargo, cae preso una vez más, ahora en el Castillo de los Toribios. Tras dos años de encierro y torturas escapa nuevamente; pero es traicionado y devuelto con los Toribios. Por la crueldad con que lo tratan en este nuevo encierro, el personaje, cada vez más maltrecho, imagina seres fantásticos que lo fustigan. Por último, tras una gran elipsis encontramos a Servando en la sala del Congreso, ¡otra vez en una ceremonia! La revolución ha triunfado y la monarquía ha caído; y, sin embargo, la falsedad y la simulación persisten, se sigue adorando al Gallo y a la Gallina. Tampoco hay libertad allí.

Como puede observarse por este sucinto recuento de sucesos, la trama de *Las fábulas perversas* pone en movimiento algunos rasgos definitorios de la tragicomedia; género dramático de estructura episódica en el que el personaje protagónico, inmerso en situaciones con frecuencia extraordinarias, de circunstancias improbables, debe sortear numerosos obstáculos en la búsqueda de un objetivo. Para el profesor Ristine,

Perhaps the first impression gained from reading any such group of plays is one of startling unreality. The reader is transported to a no man's land, beyond the ken of human experience, where men take on superhuman characteristics, where strange events happened, and imaginary history is made and unmade in the twinkling of an eye. [...] In the course of an action teeming with incident and excitement, and in which the characters are enmeshed in a web of disastrous complications, reverse and surprise succeed each other with a lightning rapidity, and the outcome trembles in the balance. But final disaster is ingeniously averted. The necessary *dei ex machina* descend in the nick of time: wrongs are righted, wounds healed reconciliation sets in, penitent villainy is forgiven, and the happy ending made complete (1910: xiii).

Hay que anotar también que, en *Las fábulas perversas*, no solo se recrean acciones llenas de incidentes emocionantes, de complicaciones y sorpresas, sino que las escenas se suceden a toda velocidad, con centelleante rapidez. En la primera acotación hay una clara indicación al respecto: “*Los cambios de una escena a otra se dan siempre empalmados, casi podría sugerirse que no termina una secuencia cuando ya se ha iniciado la otra, no debe pues haber oscuros más que al final de cada acto*” (120). Otro aspecto destacado en la configuración del género tragicómico es el tratamiento del personaje como símbolo, frecuentemente con un propósito didáctico. Es, tal como lo vemos en el protagonista de *Las fábulas perversas*, la encarnación de un valor que se enfrenta a fuerzas opuestas, hasta su triunfo o destrucción.

Importa observar también cómo a lo largo de los diversos acontecimientos que se suceden en la obra, Liera va configurando a su protagonista rescatando dos de las facetas más relevantes del personaje histórico de referencia. Por un lado, destaca la imagen de Servando como un pensador, un intelectual que defenderá a ultranza una postura ética: el ser humano debe ser libre y por ningún motivo se le puede supeditar “a una voluntad perversa” (129). Esta faceta es especialmente importante porque, a mi juicio, el ideólogo, el hombre de afanes humanistas, casi un idealista, que fue Mier tiene puntos en común con el propio Óscar Liera. Ambos se opusieron sistemáticamente a toda forma de abuso y también esgrimieron la palabra como arma de lucha. Por el otro, configura al personaje como un trotamundos audaz, un aventurero, un héroe de talante picaresco que lleva una vida novelesca. Como hemos visto, gracias a su notable inteligencia y a un ingenio fuera de lo común, Servando burla a sus perseguidores y se fuga una y otra vez de las distintas cárceles y encierros.

Una de las prisiones de las que escapa es la fundada por Toribio; personaje deshonesto y avaro que también tiene también un claro referente histórico. La calaña del personaje queda plasmada en la escena II del primer acto, en la que atrapa a un ladronzuelo que huye de sus perseguidores. El lector/espectador presencia la manera en que Toribio, aparentemente por ayudar al infractor, miente y relata una historia inverosímil y ridícula (otra fábula perversa) de un supuesto milagro en el que la madre del Gallo Secular, “la Gallina del Toribial” se le aparece y lo salva de una muerte segura. La escena concluye cuando Toribio muestra sus verdaderas intenciones: atrapa al joven infractor, se apropia de las monedas de oro que había robado y lo encierra en un castillo, con lo que inaugura un reformatorio sancionado nada menos que por la gracia divina:

TORIBIO: Aquí mismo se me acaba de aparecer la Gallina del Toribial, me ha pedido que así sea y tú serás mi primer huésped. *(Toribio introduce a Teo dentro del castillo y cierra la puerta con gran ruido de aldabas y cerrojos)* (125).

Más adelante, en la escena VII del primer acto, vemos cómo una pandilla de raterillos adolescentes, explotados por Toribio, se dedica a reclutar a otro joven mediante golpes, engaños y malos tratos. Todos los que se incorporan a su servicio adquieren de entrada una deuda de tres mil dineros, que por impagable no hace más que aumentar con el paso del tiempo. Mientras que Toribio “ríe y brinca de júbilo”, para luego adoctrinarlos en la fe a la Gallina del Toribial, que los protege a todos (142-143).

Tal como se observa en el pasaje anterior, a lo largo de la obra el lector/espectador es testigo de la falsedad de los actos supuestamente piadosos, y de cómo en realidad es el interés económico el que los genera. De la misma manera se observa cómo, en tales circunstancias, Servando permanece fiel a sus ideas de libertad y

de justicia. Veamos el siguiente ejemplo: la escena XI del segundo acto, tiene lugar en el Castillo de Los Toribios. La acción comienza con la entrada de “un numeroso grupo de jóvenes” que comienza a cantar un himno a la Gallina, de versos lamentables y rimas ridículas, cuyos últimos versos son “Gallina del Toribial, de todas la mejor / te entrego yo mi amor: ya voy a trabajar” (157). Ante tan burdo espectáculo “*Servando siente ganas de reírse ... y se cubre la boca tratando de disimular*” (157). En castigo se le propina una golpiza y se le exige que se arrepienta y humille, que implore perdón. Su respuesta es contundente: “SERVANDO: ... No voy a solicitar perdón de falta que no haya yo cometido, no voy a humillarme ante ningún bruto, ni ante ninguna Gallina aunque dejen que me muera en esta cárcel que apesta a carroña” (159).

Sin embargo, la crítica que endereza Liera a través de Servando no se dirige exclusivamente contra la falsedad y violencia impuesta por una religión en particular. En su andar a lo largo de las distintas aventuras que se recrean en la obra, el personaje entra en contacto con otros credos. El segundo acto se abre con una escena que sucede “*en otro reino y dentro de otro templo en donde se adora el Faisán*” (149). La lengua que hablan en ese territorio bien podría ser una parodia del hebreo o del árabe: “Lalauh, ohulalá Pitijuy aná aná” es el primer verso que canta el Oficiante durante una ceremonia religiosa. Confirmaría la alusión al mundo árabe la presencia de un personaje llamado Imaj, que pareciera una aliteración de Imán (término con el que se llama a los líderes musulmanes); sin embargo, si nos atenemos a las pistas que nos ofrece la vida del personaje histórico de referencia, habría que suponer que se trata del mundo judío: en sus *Memorias*, el Doctor Mier relata cómo en la ciudad de Bayona, Francia, entra en contacto con unos rabinos con los que discute sobre asuntos teológicos. Estos, en reconoci-

miento a su lucidez y discernimiento, le proponen que contraiga matrimonio con una joven judía.⁹

En la escena en cuestión, los personajes de este otro reino – religiosos, banqueros, y fabricantes de armas– se proponen casar a Servando con la hija de Imaj, con el único propósito de hacer negocios. Todos ellos tienen noticias de que hay una revuelta en el reino del que proviene Servando, y calculan que a través de él pueden hacer pingües negocios. En todo caso, cuando se preguntan de qué lado estarán cuando concluya la revuelta, la respuesta de Béjarméi es contundente: “Del lado de los triunfadores” (150). Así, no solo se los caracteriza como avaros sin escrúpulos, sino que sus ritos religiosos son también objeto de escarnio cómico. Ejemplo elocuente de esto es cuando Servando pronuncia el nombre de su dios, “Faisán”, la acotación indica que *“los que andan por allí cerca voltean a ver a Servando con una mirada represiva y lo callan: ‘Shhh!’.* Acto seguido, todos, incluyendo al mismo Imaj y su hija, caen de rodillas, pegan el pecho a la tierra, se sientan y luego pegan la frente, se levantan y siguen su camino, estos movimientos son rápidos”

⁹ En estos términos relata el suceso en sus *Memorias*: “Una casualidad me hizo entrar, sin saberlo, en la sinagoga de los judíos del barrio de Sancti-Spiritus. [...] Entré yo puntualmente á la sinagoga, á otro día de haber llegado, y era puntualmente la Pascua de los ázimos y el cordero. El rabino predicó probando, como siempre se hace en esa Pascua, que el Mesías aún no había venido, porque lo detienen los pecados de Israel. En saliendo de la sinagoga todos me rodearon para saber qué me había parecido el sermón. [...] Yo deshice en un momento todos los argumentos del rabino predicador, y me desafiaron á una disputa pública. La admití, y como tenía en las uñas la demostración evangélica del obispo Huet, me lucí tanto en la disputa, que me ofrecieron en matrimonio una jovencita bella y rica llamada Raquel [...] Rehusé, ya se supone, su oferta; pero quedé desde aquel día con tanto crédito entre ellos, que me llamaban Jajá, es decir, sabio; era el primer convidado para todas sus funciones; los rabinos iban á consultar conmigo sus sermones, para que les corrigiese el castellano, y me hicieron un vestido nuevo” (237-238).

(151). Imaj explica a extranjero que nadie puede llamar al Faisán por su nombre, la boca de los hombres es impura. Por lo que deben referirse a Él como “Pitijui”. Es claro que Liera alude aquí, de manera burlesca, a que entre los judíos por mucho tiempo estuvo prohibido pronunciar el nombre de Dios; por lo que preferían denominarlo “las cuatro letras”.¹⁰ Con todo, el nombre de “Pitijuy” que le dan los personajes en la obra no podía ser más burlón y juguetón. El efecto cómico de toda la escena se acentúa cuando este elaborado gesto como de marionetas se repite; por error, y mientras se disculpa por su torpeza, Servando pronuncia una vez más el nombre de Faisán. Acto seguido todos ellos “*vuelven a hacer lo mismo*” (151).

Así pues, hay en esta farsa múltiples elementos que apuntan hacia una burla devastadora contra la institución eclesiástica, por lo que queda evidenciada como una institución nada espiritual y sí muy corrupta, que ejerce o solapa los abusos. Sin embargo, la crítica a los excesos que emanan del poder no se circunscribe al ámbito religioso. Hay también una crítica despiadada al poder político. En el primer acto, por ejemplo, se desarrolla una escena hilarante en la que aparece el Rey, acompañado por su Bufón, en la Plaza Pública; su presencia en ese lugar tiene por objetivo atender las peticiones del pueblo y hacer justicia. Solo que el Rey es un personaje bobo, que está a punto de hacerse pipí ante las gracejadas

¹⁰ “Frente al nombre semita *común* de Dios, ‘El (que entra e tantos nombres: Isra’el / el que lucha con Dios / Isma’el / Dios escucha / o el hebreo ‘*Elohim*, propiamente / Dios es) el *nombre propio* del Dios de Israel eran las cuatro consonantes YHWH, que, correctamente transcritas y vocalizadas, dan el hebreo Yahweh. Para un israelita de los tiempos bíblicos (o un ortodoxo actual) este nombre propio de Dios era inefable, no se podía pronunciar. Para evitar pronunciarlo en vano y manifestar la trascendencia de Dios, el israelita no lo tomaba en los labios, sustituyéndolo, en el uso sagrado, por el nombre de ‘Adonay’ (Señor) y, en el ordinario, simplemente por el NOMBRE: nuestra exclamación ‘Bendito sea Dios’ era y es ‘*Baruch ha shem*’ (¡Bendito el Nombre!)” (Scheiffler, 1988: 4-5).

del Bufón (quien, haciendo uso de los atributos que le otorga la tradición, se burla constantemente de su amo), y que resuelve los problemas que se le planean (cuando logra superar la flojera que lo caracteriza) con la mayor frivolidad y siempre con soluciones absurdas. Veamos cómo resuelve la controversia que se suscita entre el Titiritero y el Licenciado (a propósito de un gato que, aparentemente, injuria al Rey):

REY: Bien; doy la orden de que a ese licenciado también le sea arrancada la lengua en castigo [como antes se le arrancó al gato].
(*Exclamación del pueblo, el rey toma una pose de dignidad.*)

[...]

No estoy dispuesto a oír más, estoy cansado.

[...]

(*Furioso.*) ¡Basta! Doy la contraorden de que no se le arranque la lengua a este buen hombre y doy la orden de que se le arranque al titiritero.

[...]

Bien: doy la contraorden de que tampoco le sea arrancada la lengua al titiritero, y doy la orden de que se prohíbe usar el nombre del rey entre el pueblo y doy la orden de que los que lo tengan se lo cambien en un plazo de medio día, so pena de cárcel y de quedarse sin nombre para siempre. También doy la orden de que se prohíba enseñar a hablar a los gatos y de que a estos dos hombres les sea cosida la boca por dos años.

HERALDO: ¡Justicia del rey!

REY: Es todo por hoy, estoy muy cansado; este último juicio ha sido muy largo y complicado.

ARRIERO: ¡Majestad, majestad, llevo aquí cinco años esperando a que se me haga justicia!

REY: ¿Cuántos años tenéis?

ARRIERO: Treinta y cinco.

REY: Bien, estáis todavía muy joven y podéis esperar aún otros cinco o diez. (*El arriero llora y la gente grita, chifla y habla en voz alta*) (135-136).

La actuación ridícula y caprichosa del monarca es lo que en la corte se denomina “justicia”. Una escena similar tiene lugar en la octava escena, con la que se cierra el primer acto. Solo que en esta ocasión quien solicita justicia es el propio Servando. Sin embargo, para atraer la atención del monarca, el rebelde se vale de una estratagema completamente teatral; es decir, de una representación metadramática, en la que hace que los actores ridiculicen abiertamente la conducta del Rey, dando órdenes y contraórdenes, en una sucesión de diálogos tan delirantes como absurdos. La escena concluye con un Rey completamente descontrolado que ordena que “les sean suministrados cien azotes” a los cómicos y que el autor sea colgado de inmediato (148). Como era de esperarse, el escapista Servando logra evadir a la justicia.

Esta escena me parece especialmente relevante no solo por lo que abona al desenmascaramiento radical del poder y los poderosos, al problematizar la idea de justicia y tratarla como una farsa. Además, en términos de la acción dramática, es el suceso que desata la revuelta y lleva a Servando al exilio, a las tierras del Faisán. Y, por si fuera poco, al hacer del teatro mismo un recurso para la denuncia social (mediante la representación interna) se enfatiza la propuesta artística del propio Óscar Liera, para quien el teatro era un arma de lucha.¹¹ Mientras que el Rey espera una puesta en es-

¹¹ La actitud comprometida del teatro de Liera se puede observar en sus textos dramáticos, lo mismo que en sus declaraciones: “Independientemente de los valores estéticos del teatro, en nuestro momento histórico, en nuestras circunstancias, en este momento en concreto no se puede perder de vista la función social del teatro. Estamos en crisis, crisis de valores en todos los órdenes. El teatro no va a cambiar la estructura política o económica del país, pero sí puede ayudar a

cena convencional –“Seguramente será una tragedia en donde los amantes no pueden casarse porque sus padres se oponen” (146)– y el Bufón, en una clara alusión a la escena contemporánea, piensa que lo que verán será una pieza de “esas modernas que nadie entiende”, y en las que “al final hay que decir ¡sensacional! para no pasar por tonto” (149), lo que en realidad presenciamos los lectores/espectadores es una farsa con un claro propósito de crítica social; aunque también de paso hace crítica a la banalidad de cierto tipo de teatro y sus espectadores.

No quisiera cerrar este ensayo sin hacer notar cómo el autor se las ha ingeniado para mirar al pasado –evocando un momento clave de la historia de México y anclando la acción en las postrimerías de la Colonia y principios del México independiente– para hablar de su preocupación por el presente y el futuro de nuestra nación; o –quizá fuera más justo decir– para ocuparse de un conjunto de problemas que han sido recurrentes a lo largo de nuestra historia, problemas que tienen que ver con la corrupción, la injusticia y los abusos del poder.

Los recursos teatrales de que se vale Liera para aludir a nuestro presente son varios, pero quisiera señalar los que considero de mayor relieve: por un lado, el uso de un lenguaje moderno en los diálogos y, por otro, la presencia de un personaje testigo, que, según se lee en la acotación que antecede a la primera escena, es “*un hombre extraño con vestuario moderno que se halla presente a lo largo de la obra y en todas las escenas. A este personaje mudo no lo ven nunca los demás personajes, él solo observa siempre desde los rincones*” (120). Este personaje, que bien podría hacer las veces de historiador, nos

que el espectador abra los ojos y confronte los problemas con que el teatro, con su magia especial, puede mostrárselos más evidentes, más profundos” (Liera, 1977: s.p.).

recuerda permanentemente que se está hablando del presente, o quizá de cómo el pasado ha configurado nuestra situación actual.

La obra concluye con la mirada desencantada del *“hombre extraño con vestimenta moderna”*, cuando asume el papel del Relator y, de cara al público, narra el final de la historia. La escena, como veremos, se construye alternando la narración de dicho personaje y momentos propiamente teatrales, donde los demás personajes interactúan mediante el diálogo directo. Llama la atención la emotividad con que el Relator evoca los sucesos: “Lo hallaron en un estado lamentable. Tenía más de seis meses de no ver la luz del sol; tardó mucho en acostumbrarse al día” (166). “No quería abrir los ojos, temía estar ciego, inmediatamente quiso enterarse sobre el triunfo [de la revolución] y, cuando le contábamos, la sonrisa era franca, desbordante” (167).

Es claro que hay una elipsis importante entre la escena previa y la última, que comienza con los preparativos para una ceremonia solemne; solo que ahora no se trata de un acto religioso sino político. La revolución ha concluido, se ha derrotado al régimen monárquico, y sin embargo la impostura sigue reinando, y se siguen construyendo “fábulas perversas”. La república triunfante ha decidido capitalizar la trayectoria de Servando y convertirlo en un héroe a su servicio. Liera teatraliza la idea de que el cambio de régimen en realidad no trajo consigo un cambio en las conciencias, al hacer que los mismos actores sean quienes interpretan a los nuevos personajes. “*El general debe ser el mismo actor que interpretó al mensajista* [sic.] *en la escena ocho*”, se lee en una acotación. Lo interesante es que Servando los va reconociendo poco a poco; se da cuenta de que los que ahora son miembros del parlamento antes desempeñan otro papel:

SERVANDO: (*Observa detenidamente al encargado del protocolo.*)

A ver, un momento, ¿no eras tú el heraldo del rey? (*El del protocolo*)

no sabe qué contestar, se turba.) Todavía no puedo mirar muy bien, pero las caras no se me olvidan. ¿Eres o no eres?

ENCARGADO DEL PROTOCOLO: Sí, señor.

SERVANDO: ¡Eso es! ¿Y cómo decías con tu vara? (*El otro se turba de nuevo.*) A ver cómo golpeabas con tu vara el suelo y decías... ¿no te acuerdas? (Servando le toma la vara y golpea.) ¡Justicia del rey! ¿Recuerdas? (*El otro asiente*) [...] (168-169).

Al desencanto de Servando se suma la presencia del comerciante y el fabricante de armas del reino en que se adora al Faisán (han llegado para ver unos terrenos en los que construirán sus industrias) y la pintura del Gallo Secular, “copia exacta del pendón que se usó como bandera en las luchas revolucionarias” (168),¹² y que ahora preside la primera reunión oficial que organiza la república. Por si fuera poco, consideran a Servando “padre de la revolución de la farsa”, dado que fue precisamente la farsa que él montara frente al rey lo que desencadenó la revuelta; aunque han decidido que desde ese momento se llame la “Revolución de Noviembre”, puesto que revolución de la farsa “no era un nombre muy agradable” (170).

Como hemos visto, la recreación fársica de la historia de México que ha dramatizado Liera tiene un regusto amargo y desencantado. Las convicciones de Servando se mantuvieron firmes hasta el final, pero la “realidad” lo aniquiló: la monarquía casi lo destruye físicamente y la república lo neutraliza. La obra se cierra con las siguientes palabras del Relator: “El doctor Servando, que fue llamado el padre de la Revolución de Noviembre, fue confinado para siempre a un lugar de descanso cerca del mar. (*Todos se quedan inmóviles mientras se oye la canción “Ser libre”*) [canción que Servando

¹² El sarcasmo se agudizada con la clara alusión al cura Hidalgo, quien tomó como estandarte un cuadro con la imagen de la Virgen de Guadalupe para convocar al pueblo a la insurrección de 1810.

canta en la escena XIII mientras va en una barca que lo conduce a la cárcel de los Toribios] *y la luz muy lentamente va bajando, hasta que cae el telón*) (171).

He apuntado en distintos momentos de este ensayo que se trata de una obra con importantes rasgos propios del género tragicómico, y he aludido también a los elementos fársicos con los que se compone. Me parece que es momento de reunir estos apuntes que podrían parecer dispares. Sin embargo, antes de detenerme en este problema, es necesario insistir en la condición histórica de los géneros y los estilos dramáticos; razón por la cual, para estudiar sus distintas manifestaciones a lo largo de los tiempos, se requiere, más que definir, comprender cuáles son las características que hacen que un texto particular se religue con toda una tradición teatral. Así pues, en mi opinión es legítimo hablar de aspectos tragicómicos en una obra como esta, en la que el personaje protagonista (que encarna unos valores éticos) se enfrenta a fuerzas de signo contrario; lo que se traduce en la presencia de una serie de obstáculos que debe superar, y que se desarrolla en un ambiente fantástico. De igual manera, junto a la honda seriedad, e incluso desilusión, con la que se denuncia un estado de cosas, campea en todas las escenas el espíritu de la farsa, con sus imágenes y recursos artísticos particulares. Recordemos que la farsa¹³ —género que nos ofrece una imagen deformada de la realidad, sin que se pierda por ello el contacto con el mundo de referencia— se caracteriza por una organización dramática en la que campean la risa, los personajes y ambientes disímiles, en ocasiones de índole inverosímil, en el que con frecuencia se rebaja todo lo que se considera alto y solemne.

¹³ Es pertinente señalar aquí la propuesta teórica de Luisa Josefina Hernández quien afirma que en el género fársico —cuyos orígenes se remontan a los antiguos griegos, concretamente a Aristófanes— siempre se encuentra otro género subyacente; por lo que desde esa perspectiva estaríamos frente a una farsa tragicómica.

Todos los elementos arriba mencionados se integran de manera tan orgánica que el resultado es una obra en la que se alcanza a oír el latido de una risa paródica, al tiempo que se siente el halo de la tragedia que anida en la historia nacional. De la misma manera se puede afirmar que no es gratuito que Óscar Liera haya acudido a la figura de Fray Servando Teresa de Mier para enderezar sus críticas a los procesos de transformación que ha sufrido el país, pues se trata de un personaje ubicado en un momento de crisis radical, en la encrucijada de la fundación de una nación libre del imperio, en los albores de una nueva época, que en cierta medida acabó en fracaso.

En resumen, con su obra Liera nos ha permitido adentrarnos en el universo fantástico de la tragicomedia, en el que las escenas se ligan de manera libérrima, escapando totalmente a la lógica realista, apelando una y otra vez a las formas y recursos de la risa. En ellas, su protagonista ha vivido innumerables aventuras, las cuales lo han puesto en peligro una y otra vez, y de las que ha escapado de manera casi fortuita. Asimismo, para su puesta en escena, el dramaturgo ha apelado a recursos teatrales de larga data como el disfraz y la representación metateatral, y ha encabalgado los sucesos con un ritmo vertiginoso que no da tiempo a la distracción y que hace patente el vértigo de la aventura. Pero, sobre todo, ha creado un personaje que ha empeñado todo su ingenio, movido por con una imperiosa necesidad de libertad y de justicia.

Es frecuente afirmar que uno de los objetivos principales de esta forma dramática es la diversión que procura, así como el placer que puede sentir el lector/espectador al anticipar los sucesos, si es capaz de leer adecuadamente la convención: el personaje debe lograr escapar a los peligros, una y otra vez; y en cada ocasión nos gratificamos y anticipamos la victoria final. Sin embargo, al final Liera le da una vuelta de tuerca para llevarnos al desencanto: todavía no ha llegado el momento del triunfo de la libertad.

Coda

Al final de la primera parte de su tesis, Óscar Liera deja asentada una anécdota relacionada con el cadáver de Fray Servando: en 1822, su cuerpo fue expuesto en Bruselas, en calidad de víctima de la Santa Inquisición. El dramaturgo concluye: “de esta manera el increíble Fray Servando, muchos años después de su muerte, protestaba en contra de la represión” (35). Es precisamente así, como símbolo de la resistencia frente al poder abusivo, como el dramaturgo se apropia de la figura del insigne personaje y nos hace partícipes de sus sueños.

Referencias

- Antonio Romero, Dahlia, 2017, *¿Un mundo al revés? La tradición fársica en Hispanoamérica*, Universidad Veracruzana / Ficticia, México.
- Breña, Roberto, 2006, *El primer liberalismo español los procesos de emancipación de América, 1808-1824: una revisión historiográfica del liberalismo hispánico*, El Colegio de México, México.
- Gidi, Claudia, 2021, “De bandolero a santo: rumor y arte dramático en Óscar Liera”, en *Revista de Historia de América*, núm. 161, julio-diciembre, pp. 415-434.
- Liera, Óscar, 1977, “Estado del teatro y teatro del Estado”, *Excelsior*, Ciudad de México, 7 de agosto. Disponible en: <https://oscarliera.org.mx/wp-content/uploads/2021/09/entrevistas-6.pdf>
- _____, 1982, *Técnicas narrativas en las memorias, de Fray servando Teresa de Mier*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- _____, 2008, *Las fábulas perversas*, en *Teatro escogido*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 117-171.
- _____, 2008, *Cúcara y Mácara*, en *Teatro escogido*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 93-116.
- Mier, Servando Teresa de, 1888, *Cartas del doctor Mier al cronista de Indias doctor don Juan Bautista Muños [sic] sobre la tradicion [sic] de Nuestra Señora de Guadalupe de México, escritas desde Burgos, ciudad de España, año de 1797*, en José Eleuterio González, *Obras completas del doctor José Eleuterio González*, t. vi, Imprenta del Gobierno, Monterrey, pp. 151-223.
- _____, 1917, *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*, Alfonso Reyes (ed. y pról.), Biblioteca Ayacucho, Madrid.
- Mora Varcárcel, Carmen de, 1985, “Fray Servando Teresa de Mier en los Toribios”, en *Andalucía y América en el siglo XIX: Actas de las V Jornadas de Andalucía y América*, Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo (eds.), Universidad de Santa María de la Rábida, marzo, vol. 2, pp. 259 – 274. Disponible en: <https://core.ac.uk/reader/72019074>
- Partida Tayzan, Armando, 2003, “Las fábulas morales de Óscar Liera”, en Óscar Liera, *Dulces compañías. Cúcara y Mácara*, El Milagro, México, pp. 9-21.
- _____, 1997, “Estudio introductorio”, en Óscar Liera, *Teatro completo*, Gobierno del Estado de Sinaloa, México, pp. 9-76.
- _____, 2017, “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, en *Teatro y transdisciplinariedad. Ética, salud y comunidad*, Domingo Adame Hernández y Juan Enrique Mendoza Zazueta (Coordinadores), Universidad Autónoma de Sinaloa, México, pp. 199-211.
- Ristine, Frank Humphrey, 1910, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, The Columbia University Press, Nueva York. Disponible en: <https://archive.org/details/englishtragicome00ristuoft>

- Scheifler, José Ramón, 1988, “Revelación y significado del nombre de Yahve: La imagen auténtica del Dios de Israel”, *Diakonia*, núm. 4, pp. 3-17. Disponible en: <http://repositorio.uca.edu.ni/id/eprint/3740>
- Wobeser, Gisel von, 2013, “Mitos y realidades sobre el origen del culto a la Virgen de Guadalupe”, *Revista Grafía*, vol. 10, núm. 1, enero-junio, pp. 148-160.
- Zabalza y García, María Lourdes, 2018, *El teatro de Óscar Liera, un arte comprometido* Cúcara y Mácara, *obra clave de su dramaturgia*, tesis de maestría, Centro de Arte Mexicano, Ciudad de México.