



La parodia, la farsa y la intertextualidad en *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia y *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera

The parody, the farce and the intertextuality in *El atentado* of Jorge Ibargüengoitia and *Cúcara y Mácara* of Óscar Liera

DOI: 10.32870/sincronia.axxvi.n81.20a22

Ricardo Torres Miguel

Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa. (MÉXICO)

CE: ricksabato@gmail.com / ID ORCID: 0000-0001-9090-1416

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 29/09/2021

Revisado: 07/10/2021

Aprobado: 13/11/2021

RESUMEN:

La farsa y la parodia ha sido un recurso muy utilizado en el teatro mexicano del siglo XX. Jorge Ibargüengoitia y Óscar Liera lo utilizaron comúnmente en su producción literaria. A través de sus obras, se planteó con irreverencia a la Historia, a la política o a la religión, siempre con una mirada crítica y reflexiva sobre el ejercicio de estas instituciones. *El atentado* (1963) y *Cúcara y Mácara* (1977) son dos piezas que abordan este tema: el ataque a dos instituciones, el Estado y a la Iglesia. Las dos tuvieron críticas por sus temáticas y por la forma “irrespetuosa” en la que trataron a personajes “intocables”, como lo fue el tema del asesinato de Álvaro Obregón y el poco conocido ataque contra la Virgen de Guadalupe. Por ello, este análisis propone revisar y estudiar la suma de características similares y algunas opuestas que, desde nuestra óptica, representan una parte vital de la visión del mundo que tenían, ambos escritores, sobre la Historia y la sociedad en México.

Palabras clave: Historia. Sociedad. Iglesia. Teatro comparado. México. Teatro mexicano.



ABSTRACT:

The farce and parody has been a resource widely used in 20th century Mexican theater. Jorge Ibargüengoitia and Óscar Liera used it commonly in their literary production. Through his works, they irreverently approached history, politics or religion, always with a critical and reflective look at the exercise of these institutions. *El atentado* (1963) and *Cúcara and Mácara* (1977) are two pieces that address this issue: the attack on two institutions, the State and the Church. Both were criticized for their themes and for the “irrespectful” form in which they treated “intocable” characters, such as the subject of the murder of Álvaro Obregón and the little-known attack on the Virgin of Guadalupe. This analysis therefore proposes to review and study the sum of similar characteristics and some opposites that, from our point of view, represent a vital part of the world view that both writers had on history and society in Mexico.

Keywords: History. Society. Church. Comparative Theatre. Mexico. Mexican theatre.

Introducción

Pocos autores en el teatro mexicano del siglo XX han sabido utilizar de manera magistral el uso de la parodia y de la farsa, como Jorge Ibargüengoitia y Óscar Liera. Cada uno en su respectivo tiempo mostró al humor como una herramienta desmitificadora y transgresora de la realidad mexicana. A través de sus historias, se planteó con irreverencia a la Historia, a la política o a la religión, siempre con una mirada crítica y reflexiva sobre el ejercicio de estas instituciones. *El atentado* (1963)¹ y *Cúcara y Mácara* (1977)² son dos obras que, con catorce años de diferencia, abordan un tema similar: el ataque a dos instituciones, en este caso, al Estado y a la Iglesia. Además, las dos piezas utilizaron la farsa y la parodia para representar sus historias. Las dos tuvieron críticas por sus temáticas y por la forma “irrespetuosa” en la que trataron a personajes “intocables”, como lo fue el tema del asesinato de Álvaro Obregón y el poco conocido ataque contra la Virgen de Guadalupe.

¹ Fue estrenada, por primera vez, en julio de 1975 en México, en la Temporada de Teatro Popular, bajo la dirección de Felio Eliel. Más tarde, en 1976 se estrenó la versión de Juan José Gurrola con música de Hilario Sánchez y canciones de Arturo Allegro, en el Teatro Gorostiza. Fue premiada por la Casa de las Américas en 1963. La pieza tuvo dificultades, en sus primeros años, para montarse debido a que “era irrespetuosa para la memoria de varias figuras de nuestra historia”. (Ibargüengoitia, 2000, p. 6).

² Se estrenó por la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana el 11 de diciembre de 1981. (Liera, 2008, p. 94).



Por esto, es plausible pensar que bien pueden verse/leerse como un ejercicio intertextual, en cuanto que *Cúcara y Mácara* toma muchos elementos de la obra de Ibarguengoitia, es más podría decirse que estamos ante, en palabras de Genette, un caso de hipertextualidad (1989, p.14), en donde la representación de Liera es un hipertexto del hipotexto que es *El atentado*. Asimismo, según el teórico francés, la intertextualidad funciona mediante: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10); por lo que plenamente podemos anticipar que hay una relación marcada por ciertos elementos, que demostraremos a lo largo de este análisis.

Por ello, este trabajo propone revisar y estudiar la suma de características similares y algunas opuestas que, desde nuestra óptica, representan una parte vital de la Historia y la sociedad en México; y lo más importante, el uso de recursos parecidos y temas similares demostraría, a priori, que ambos escritores compartirían una misma visión del mundo.

El atentado

En primer término, Jorge Ibarguengoitia fue pionero en tratar los temas relacionados a la Revolución y a la política emanada de ésta con un enfoque fársico y paródico. El guanajuatense imprimió los primeros trazos de la carnavalización de los ídolos revolucionarios y de las políticas públicas mexicanas. Con ingeniosos pincelazos, el dramaturgo pintó a la historia reciente como una enorme caricatura, donde los políticos se turnan para ver quién es el más risible. *El atentado* es la primera obra teatral que recupera el tema de la Revolución mexicana, desde la óptica de la farsa y la parodia. En ella, “la Historia es siempre un disparate, un colosal acto fallido.” (Villoro, 2002, p. 24). Se toca el tema de la conspiración y el asesinato de Álvaro Obregón por parte de José de León Toral, así como el juicio a éste por órdenes del gobierno de Plutarco Elías Calles. En la pieza se hace uso de la parodia para nombrar a los personajes históricos con otros nombres. Así, tenemos que Ignacio Borges es Álvaro Obregón; Vidal Sánchez es Plutarco Elías Calles; el general Suárez, jefe de la Policía, es el general Roberto Cruz; la Abadesa es la madre Concepción Acevedo de la Llata; Pepe es José de León Toral; el padre Ramírez es el presbítero José A. Jiménez y, finalmente, Cautela es Paz



Martín del campo de De León, esposa de José.³ Como se ve, el tratamiento paródico se enfoca en nombrar a una cosa por otra, de manera que el lector-espectador entienda de quién se trata, pero sin ser demasiado obvio. En cuanto a la trama, *El atentado* es una pieza breve de tres actos, en ella, como ya se dijo, se recrea el asesinato y el juicio de José de León Toral, todo esto en un tono paródico y sobre todo fársico. La pieza posee una marcada influencia de B. Brecht, en cuanto que utiliza planos simultáneos, mediante escenas paralelas, con lo cual rompe la unidad aristotélica (Díaz, 2002, p. 40). Al respecto, menciona David Olguín:

¿Cine? No: teatro. ¿Unidades de acción, de lugar y de tiempo? Le importan un comino al autor [...] Ni siquiera se los cuestiona. Para eso existieron Shakespeare, Büchner o Jarry. La escena impone su convención de manera arbitraria y las capacidades para construir espacios son ilimitadas. (2002, p. 482).

Así, la mayoría de la crítica en torno a la obra coincide en que la innovación más importante radica en la mirada desenfadada y tragicómica con la que el guanajuatense construyó su texto. Las proyecciones afianzan su idea de ofrecernos un documental, una visión de la historia y de ese México áspero que parece, se resiste a morirse. Al respecto, menciona Sergio Pitol:

Así, pues, la obra de Ibarguengoitia es la parodia de unos años especialmente atroces, complejos, el fin de la Revolución, su gente y su entorno; y el inicio de los treinta. El escritor convierte a los próceres en personajes chuscos, cualquiera puede vejarlos, escarnecerlos, reírse de ellos. Sabe el autor que la risa crea una sensación de liberación; la risa nos desliga del poder y termina por desprestigiarlo (2002, p. 21, 22).

Aquí es donde se asienta parte de nuestro presupuesto teórico, es decir, tal como dice Pitol, Ibarguengoitia sabía que el tema era un tanto delicado, que había mucho respeto por los héroes revolucionarios y que la mejor forma de plantear una reflexión sobre ese periodo y de esos nombres, era a través de la risa, de la farsa que postula un mundo al revés, un mundo donde se

³ En algunas obras posteriores de J. Ibarguengoitia, se volverán a usar estos nombres, como Vidal Sánchez y Pepe (con apellido Pereira) en *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*, respectivamente.



desacralice el panteón de la historia revolucionaria para conocer a los personajes de la vida real, no a los héroes idealizados:

Los personajes aparecen como un puñado de auténticos papanatas, pícaros perdularios, pésimos en el manejo de las armas, que se supone es su oficio y aún peores en el de la intriga, una de las artes que un político debería manejar a la perfección. Supremos, en cambio en otros manejos: la deslealtad permanente, la inepticia radical y la arraigada costumbre de liquidarse unos a otros. (Pitol, 2002, p. 28).

Y es aquí donde *El atentado* se emparenta con *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera. La obra del dramaturgo sinaloense también se trata de un ataque, basado en el acontecimiento real acaecido el 14 de noviembre de 1921, cuando se atentó contra la imagen de la Virgen de Guadalupe en la antigua iglesia del Tepeyac, pero al igual que la obra de Ibarra, se representó de una forma chusca e irreverente. De hecho, esta agresión a la Basílica puede verse como un antecedente directo de la enemistad de la Iglesia y el Estado:

La confrontación entre Iglesia católica y gobierno revolucionario continuó viviendo algunos momentos de extrema tensión como: la explosión de una bomba en el Palacio Arzobispal en la ciudad de México y el atentado contra el altar y la imagen de la Virgen de Guadalupe en el Santuario de Tepeyac en 1921. (Pérez, 2002, p. 179).

De tal suerte que las dos obras tratan el tema de la guerra cristera, *El atentado* toca el punto más álgido, cuando se puede decir que se “concluye” con la muerte de Obregón, y en el otro caso, con *Cúcara y Mácara*, en donde se da uno de los primeros escarceos entre católicos y revolucionarios. Pero ¿por qué fue importante la Cristiada?, ¿por qué la toman en cuenta nuestros dramaturgos? La época denominada como “guerra cristera” tuvo su inicio con dos acontecimientos importantes, la Constitución de 1917 y la llamada “Ley Calles”:

A raíz de la promulgación de la Constitución carrancista en 1917, cuyos artículos 3º, 5º, 27 y 130 pretendían hacer válida la política reformista iniciada décadas antes por Benito Juárez, el naciente Estado mexicano y la Iglesia católica nacional -vieja y acendrada



institución- se vieron enfrentados en una rivalidad que no encontraría su fin sino cerca de década y media después (Campesino, 2006, p. 100).⁴

Más adelante, en 1926 aparece la Ley Calles que, precisamente, reglamentaba el artículo 130, por lo que:

La comunidad de católicos mexicanos sintióse agredida directamente y reaccionó a instancias de la Liga para la Defensa de la Libertad Religiosa (asociación civil heredera del viejo Partido Católico Nacional). El resultado inmediato se dejó sentir en forma de boicot; los católicos mexicanos fueron instados a reducir la cantidad de trabajadores en sus empresas y talleres y de sirvientes en sus casas y haciendas, a retirar su dinero de los bancos y no comprar ni leer periódicos, a no usar el transporte público ni sus automóviles, a no comprar artículos de lujo ni asistir a centros de recreo, a reducir sus gastos y no adquirir más que lo indispensable para llevar una vida austera y frugal (Campesino, 2006, p. 101).⁵

La mayoría de la crítica literaria coincide en señalar que la predilección, de parte de Ibarbúengoitia, por estos temas históricos se debe a lo que estos acontecimientos derivaron, es decir, a la institucionalización de la Revolución y al llamado presidencialismo, iniciado con el Maximato. Así menciona Ricardo Pérez Monfort:

Pero en el fondo lo que estaba tramando [Calles] era la integración que debía tener el recién fundado Partido Nacional Revolucionario como instrumento de dominio de su propio grupo político. De esa manera se armaba una pieza fundamental de la maquinaria que hizo

⁴ El artículo 3º se refiere a la libertad de culto y el carácter laico de la educación; el 5º y el 27 prohíben el establecimiento de órdenes monásticas y la supresión de la propiedad eclesiástica; por último, el 130 desconoce la autoridad religiosa en materia civil (Campesino, 2006, p. 100).

⁵ En el texto, menciona Campesino: "El Partido Católico Nacional había surgido como respuesta a las políticas reformistas de Francisco I. Madero, causándole a éste serios dolores de cabeza. Su plataforma política se sostenía en la creencia de que a México le convenía un gobierno no hierocrático que pusiera en práctica los lineamientos del socialismo cristiano (uno de tantos socialismos utópicos programados a lo largo del siglo XIX) e hiciera valer la ley de Cristo en la tierra. En México, los socialistas cristianos aparecieron durante el porfiriato, hacia 1890, y en tiempos de Calles y Obregón ostentaban ya un verdadero poder político" (2006, p. 100).



posible su condición de Jefe Máximo de la Revolución Mexicana, dando pie al periodo histórico comúnmente llamado “el Maximato”, que va de 1929 a 1936 (2002, p. 188).

En una entrevista el propio Ibarguengoitia comenta su rechazo a la ideología revolucionaria:

Pienso que, en el fondo, toda ideología revolucionaria es un invento posterior, que se debe a los intelectuales, a los pintores, a los escritores. Los pintores inventaron el pueblo y todo eso. Durante la Revolución, el pueblo se llevó una friega soberana. Y cada vez que protestó por algo, le pegaban hasta por debajo por la lengua. Y si ha habido un gobierno impopular es el de Obregón. Calles fue impopular como nadie. Ahora los gobiernos son populares porque ya todo el pueblo está a sueldo o tiene esperanzas de que le den un terrenito (García, 200, p. 411).

Lo que parodia Ibarguengoitia es la fábula que crearon los políticos para dar legitimidad a su régimen y que nos enseñaron que la historia era de esa manera. Al respecto, confirma Villoro:

La parodia se apropia en forma polémica de la tradición; es su prolongación crítica; no pretende destruir a su modelo sino darle una segunda oportunidad a través de la risa; lo que fracasó en serio puede ser llevadero, y aún entrañable a través de la comedia. (2002, p. 35).

El mismo Villoro ve en *El atentado*, una repetición con diferencia, pero con una distancia crítica, como dice Hutcheon (1992, p. 182). Para la investigadora canadiense, la parodia moderna no olvida su fuerte carga contestataria, de allí parte su significado de estar *frente a*. Jesús Camarero, otro teórico de la parodia y la intertextualidad, refiere que “La parodia consiste en la transformación de un texto cuyo tema es modificado conservando su estilo, y su eficacia aumenta cuanto más cerca se rescribe el hipertexto (el texto paródico) del hipotexto (el texto parodiado)” (2008, p. 39, 40). Y precisamente, esa cercanía de la que habla Camarero es lo que hace tan contundente el mensaje de Ibarguengoitia sobre los eventos del asesinato de Obregón. Aunque la parodia imita y cubre los nombres de los célebres personajes, todos sabemos de quienes se trata, incluso el propio



dramaturgo en algunos casos opta por dejar el nombre del asesino con su nombre real, sólo que con su hipocorístico; ejemplo: José de León Toral es sólo *Pepe*.

Cúcara y Mácara

Una situación similar ocurre con *Cúcara y Mácara*, en esta obra se trata el tema religioso de forma fársica, se podría decir que toda la pieza es un planteamiento inocente, la cual juega con el mismo nombre infantil de la obra; además de diversos enredos donde los protagonistas caen en diversos equívocos, propios de la comedia. *Cúcara y Mácara* se compone de pocos personajes, cinco curas, el Obispo, el Cardenal, el Fraile y el Ministro y tiene un solo acto. El tiempo y el espacio son limitados, pero respetan una cronología establecida, que no sobrepasa las dos horas. No obstante, la pieza tiene su aspecto novedoso más relevante en el discurso, el cual como se ve desde el principio, es lo referente a la verdad religiosa y a los manejos turbios de la Iglesia. Sin embargo, esta situación no fue tomada por cómica por todo el público, pues la obra también sirvió para darle fama y crearle algunos enemigos a Óscar Liera:

Sin embargo, su nombre alcanzaría la notoriedad un poco después, al presentarse en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario en la ciudad de México su obra *Cúcara y Mácara*, escenificada por la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana (1980), dirigida por Enrique Pineda. Al dar un fuerte viraje su temática, que siguió el rumbo del *Lazarillo*, con una mayor preocupación por el contenido social, religioso y político, provocó con ello la polémica y fuertes reacciones encontradas; tanto así que en la función del 28 de junio de 1981 los actores y el director fueron agredidos por un grupo de choque sobre el escenario del mencionado teatro al grito de “¡Guadalupanos!” Algunos de ellos resultaron gravemente heridos y fueron hospitalizados. (Partida, 2008, p 15).

Liera y sus actores sufrieron las represalias de grupos de extrema derecha intolerantes, que los persiguieron prácticamente a todos lados donde se representó. Todo esto fue provocado por el tema de la obra, el ataque a la Virgen de Guadalupe, aunado a las corruptelas eclesiásticas, lo cual, resultaba por demás polémico:



Y no era para menos, ya que en aquella se presenta a la Iglesia católica mexicana y al mito de la Virgen de Guadalupe desde una perspectiva en la que pone en tela de juicio el comportamiento cotidiano del clero y su contubernio con el Estado para manipular a los creyentes. Como podemos ver, aquí nos encontramos con la huella de Teresa de Mier- su sermón sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe-. Razón por la cual en subsecuentes representaciones por otros grupos las agresiones se volvieron a repetir, como la sufrida por el propio TATUAS, cuando el 14 de noviembre de 1986 se presentó en la ciudad de Tijuana, Baja California. Agresión al parecer orquestada por la iglesia local. (Partida, p. 15).

La acotación inicial es por demás ilustrativa de la visión del mundo del autor, cuando habla desde “fuera”, como mirando y juzgando: “el siempre tan sugestivo *fru- fru*” (Liera 2008, p. 95), como un lugar extraño, alejado para sus personajes, los curas, como si esos individuos no pertenecieran al lugar privilegiado que es el teatro. En esa misma didascalia, la descripción nos va llevando a modo de crear la atmósfera de la sacristía, plagada de objetos de oro que muestran un lugar donde se rinde culto al lujo, a la riqueza, pero que irónicamente, se atiende a la pobreza, es decir, una contradicción al origen de las dos humildes hermanas, Cúcara y Mácara, únicas testigos de la Virgen del *Siquitibum*.

Liera⁶ se enfoca en ridiculizar la respuesta que dio la Iglesia sobre el famoso “milagro” de la invulnerabilidad del cuadro de la Virgen de Guadalupe, el cual fue uno de los capítulos “heroicos” en la historia de la Virgen y en general del catolicismo mexicano. Aun así, este evento y sus repercusiones nunca se aclaró por entero a la feligresía, a pesar de mostrar el crucifijo de cobre doblado por la explosión, pues el hecho en sí nuevamente pasa por el imaginario de la fe, por lo que quedó como un acto milagroso, sin discusión.

⁶ No sabemos si Liera tuvo conocimiento de que ante este suceso (el atentado del 14 de noviembre) el pintor Rafael Aguirre ofreció sus servicios para realizar una copia de la imagen a fin de no exponerla a daños posteriores, tomando en consideración los tiempos que se vivían; propuesta rechazada por las autoridades eclesiásticas, pero posteriormente aceptada en pleno conflicto Iglesia-Estado. La imagen fue sustituida el 29 de julio de 1926 y escondida la original, que fue restituida hasta 1929, una vez superado dicho conflicto que provocara la Guerra Cristera (Partida, 1990, p. 19).



Semejanzas y disonancias: la farsa y la parodia

En la pieza de Ibarguengoitia también se utiliza la farsa para representar la historia del asesinato del general Obregón, esto lo vemos desde la acotación inicial cuando se dice: “Esta obra es una farsa documental, mientras más fantasía se le ponga, peor dará” (Ibarguengoitia, 2002, p. 8). De manera que la obra desde su planteamiento inicial propone que se le vea como una “farsa documental”, esto es, el propio autor abre la posibilidad de encontrar, a través de la comedia, la verosimilitud de los hechos históricos. Al respecto, apunta Luis de Tavira:

Lo verdaderamente original que *El atentado* inaugura para el teatro mexicano es la visión histórica que resulta de la aplicación de esa objetividad teatral para desmitificar y desolemnizar “la historia nacional” de un país tan incapaz de objetivarse a sí mismo. (2002, p. 472).

Al igual que la obra de Liera, la farsa sobre el asesinato de Obregón también fue víctima de la censura, así lo comenta el mismo Ibarguengoitia: “[...] esta prohibido en cierta manera porque las autoridades 'recomendaban' que no se montara porque le 'faltaba al respeto a Obregón y a los católicos'” (García, 2002, p. 418). Aunque hay una brecha bastante larga entre la burla que hace Ibarguengoitia con la de Liera, es menester mencionar que ambos se atrevieron, por primera vez, a algo que antes no se había hecho. La utilización de la farsa y la parodia es, ciertamente, una característica intertextual entre ambos escritores, pero al mismo tiempo, estas dos características son dos formas habituales en el teatro contemporáneo, baste mencionar, por ejemplo, el caso de Flavio González Mello y sus obras históricas. Pero ¿qué tanto se ha estudiado a la farsa como componente del teatro mexicano o latinoamericano?

En México, la tradición fársica tuvo su apogeo a principios del siglo XX, “[...] los grupos que inyectaron nueva vida a la escena dramática fueron el teatro del Murciélago (1924), el grupo de los Siete autores dramáticos (1923), el grupo Ulises (1928) -animado por los Contemporáneos- y el



teatro de Orientación (1932)” (Antonio, 2017, p. 63)⁷. En esta época, también se propició el cruce de otros géneros, lo cual devino en una hibridación con la parodia, “[...] pues a través de ella se rebajaron los personajes, argumentos y discursos de los géneros altos y se acercaron a los procesos de la risa dionisiaca: la hipérbole, la desmesura, la fecundidad, etc.” (Antonio, 2017, p. 64). De tal suerte que la farsa poco a poco se fue intelectualizando, por decirlo de alguna manera, en cuanto a que se fue fortaleciendo ideológicamente para presentar una postura sobre la realidad social. En el caso de nuestros autores, la farsa y la parodia suelen estar unidas, generalmente, la segunda potencia la primera, por ejemplo, los personajes intercambiables de *El atentado*, “la pieza teatral se estructura en torno a una ronda de suplantadores: los personajes que encarnan periodistas luego aparecen como diputados, policías secretos, litigantes de tribunal, etc.” (Villoro, 2002, p. 27). En la obra de Ibarguengoitia la parodia se ayuda de la farsa y viceversa. En el caso de Óscar Liera, es bastante conocido y estudiado que disfrutaba involucrar su pensamiento social con este género:

Pienso que la farsa es un género de nuestro tiempo. Como que los géneros reflejan determinadas épocas. El género es un tratamiento que se le da a la obra y esto se hace de acuerdo con la finalidad que se desea obtener del público, del fin que se persiga al capturar y reflejar la realidad, el efecto que se desee conseguir. (López, 2000, p. 4).

El uso de la farsa, en temas religiosos, por parte del autor de *El jinete de la Divina Providencia* determina en gran medida la visión del mundo que se propone en *Cúcara y Mácara*. A través de la risa, el equívoco y la situación cómica, los personajes se dirigen a un derrotero más serio, las múltiples triquiñuelas de los sacerdotes se enfocan en dar prácticamente un resumen de lo que ha sido el país, en términos eclesiásticos, hasta estos días. Para esto toma relevancia la farsa de

⁷ Dahlia Antonio prefiere no dar una definición de la farsa, pues considera que esta ha cambiado con el paso del tiempo, de la época, de los autores y de su uso en cada región. De tal manera que la farsa en Hispanoamérica tendría una mezcla de una “constelación de obras que revivían a Aristófanes, a la *Comedia dell’Arte*, al entremés, al retablo, al teatro de títeres, etc.” (2017, p. 13). En nuestro caso coincidimos en que más que dar una definición, el análisis debe orientarse hacia las similitudes y diferencias entre Liera e Ibarguengoitia, así como el uso que le dan a la farsa en sus piezas.



Ibargüengoitia, pues él ya veía una relación torcida y corrupta entre Iglesia y Estado, todo dentro de una realidad tragicómica.

El empleo de la parodia posee dos usos en el estudio de las obras de Óscar Liera y Jorge Ibargüengoitia, el primer caso es la burla, implementada en diversos personajes que, habitualmente son una deformación grotesca de sus contrapartes originales. Como dice Dahlia Antonio:

Los hombres reímos por las razones más diversas. A veces reímos para aliviarnos de situaciones que nos aturden, que nos pasman, que nos hartan. Creo que la risa de la farsa hispanoamericana, como la de nuestros chistes y caricaturas políticas, tiene ese origen. (2017, p. 149).

Y es que en las obras que aquí estudiamos hay una clara intención de desmitificar, de desolemnizar a la verdad histórica que tanto daño ha hecho a la gente. De alguna manera, la visión de Ibargüengoitia y Liera tiene un claro objetivo en común cuando trata de buscar una revancha, una verdad alternativa en donde, a través de la risa se busque, como dice Dahlia Antonio, mover conciencias (2017, p. 149).

Como se ve, hay un escarnio constante dirigido, sobre todo, al poder, en este sentido, al poder eclesiástico y al político. En *Cúcara y Mácara* y *El atentado* se satiriza la corrupción de Iglesia y Estado por igual, evidenciando los males endémicos que estas dos instituciones han llevado como insignia desde tiempos inmemoriales.

Nada nos hermana tanto con el antiguo pueblo griego como el sentimiento de ser vejados por nuestros políticos y ya con ellos la farsa tenía una intención ética que se revelaba en las invectivas dirigidas contra ellos y las claras intenciones del coro de ofrecer consejos sobre cómo regir la vida de la ciudad. (Antonio, 2017, p. 150).

El punto de partida, si bien es la comicidad a través de las ridiculeces de los personajes, no sólo se queda en eso, la intención de nuestros autores es mostrarnos la reflexión, la seriedad que estos pasajes nos han enseñado. Muy al estilo de Valle-Inclán, el autor dispone a los personajes como seres distorsionados, salidos de una farsa, pero entre las escenas risibles se asoma la verdadera



intención, como si fuera el espejo cóncavo del dramaturgo español, las siluetas esperpénticas poco a poco empiezan a perder su opacidad, y lo que quizás eran sólo escenas cómicas se trastruecan hasta caer en la cuenta que la mirada no sólo era hacer reír y divertir con las ocurrencias de los personajes, sino llamar la atención hacia los vicios de unas instituciones que laboran conjuntamente para obtener el poder absoluto, a través de su bandera principal: la ignorancia. El poder político toma su puesto, enarbolando la bandera de un catolicismo que llegó para trabajar junto con el poder político y funcionar como instrumento de sometimiento. La técnica de la parodia impulsa a comprender una nueva lectura, los gobiernos aprovechan a la religión como instrumento para dominar al pueblo y mantenerlo en obediencia. Burla y reflexión son las dos direcciones que hacen que la parodia funcione magistralmente en las obras de Liera e Ibarra, ya sea para mostrar una carcajada sonora o para potenciar la crítica. Al respecto, menciona Dahlia Antonio sobre la función de la farsa en la crítica social:

El devenir de la farsa, por cierto, tampoco puede entenderse aparte de la risa y este tiene una relación entrañable con el desarrollo de las visiones del mundo que han conformado nuestra cosmovisión actual. Así que, a final de cuentas, al estudiar una farsa podemos ver que en ella se acrisola la tradición occidental, su manera de reír, sus visiones de mundo y las imágenes que se han conformado al calor de esas visiones. Por supuesto, algunas estarán más vivas que otras, pero todas nos hablarán de *cómo es que algo ha venido a ser lo que es*. (2017, p. 151).

Esta cita nos puede apoyar a confirmar que la relación entre *El atentado* y *Cúcara y Mácara* no es ni mucho menos fortuita, sino que responde a una visión del mundo similar entre Óscar Liera y Jorge Ibarra. El escarnio sobre la religión y sus formas de dominio no podría entenderse sin la mirada sardónica que pone el dramaturgo guanajuatense en su visión de la historia nacional y sus actores.

El atentado comienza precisamente con el objetivo de ridiculizar el accionar de los altos mandos policiacos:



Suárez - ¿Hubo ataques al general Borges?

Ayudante -Alguien dijo que protestaba por alguna cosa, alguien habló de la no reelección, alguien dijo que las elecciones del domingo pasado no habían sido legales... pero nada especial. (Ibargüengoitia, 2002, p. 12).

En el caso de *Cúcara y Mácara*, la anécdota milagrosa es aprovechada por Óscar Liera para parodiarla, a través de la farsa, con situaciones por demás risibles. La escena comienza con el pánico de los sacerdotes por localizar a los grandes jefes de la Iglesia, los cuales están, por cierto, en sendas fiestas, con personajes de la “alta” alcurnia. Mientras tanto, los curas se devanan los sesos para encontrarle solución a la tragedia ocurrida a la Virgen del *Siquitibum*.

Ahora bien, ¿qué motiva al clero a buscarle solución al conflicto? Si se tratara de otra obra, se podría pensar que los curas piensan en su congregación y temen dejarla sin su objeto de adoración, en este caso, la Virgen; sin embargo, aquí radica una de las enseñanzas de esta pieza, el autor juega con el significado de lo sacro, pues de inicio lo rebaja a un juego de niños, “*el cúcara, mácara, títere fue...*”, por tanto, cuando se intenta encontrar un motivador lexicalizado en la obra, el resultado es impactante. ¿Cuál es el verdadero motivo de los curas para no dejar en la orfandad a sus feligreses? Aquí encontramos la primera burla de Liera, pero también, el primer latigazo para entender cómo la Iglesia abusa de la gente, la cual, según esta historia basa su reinado en una entelequia.

SACERDOTE 4: El problema en este momento no es encontrar al culpable; ése sería en todo caso, problema de la policía; lo que para nosotros, ahora, aparece como grave es cómo lo vamos a comunicar a los fieles. Comprendan, puede haber terribles disensiones entre la feligresía...

SACERDOTE 1: Dios nuestro Señor tendrá que darnos valor para poder soportar con obediencia y resignación todos sus designios. (Liera, 2008, p. 96, 97).

De forma muy similar, la farsa en Ibargüengoitia desvela cómo funcionan los mecanismos morales de los funcionarios públicos:



VIDAL SÁNCHEZ – Nacho, ¿conoces a un tal Juan Valdivia?

BORGES – Para nada.

VIDAL SÁNCHEZ – Se le acusa de colocar la bomba que explotó en la Cámara de Diputados.

BORGES. – ¿No fuiste tú quien mandó ponerla?

VIDAL SÁNCHEZ – No, fuiste tú.

BORGES – No fui yo.

VIDAL SÁNCHEZ – Yo tampoco.

BORGES – ¡Ah, no, mentiras no!

VIDAL SÁNCHEZ – Nacho, te juro que no fui yo.

BORGES – Y yo te juro que yo no fui.

VIDAL SÁNCHEZ – Yo quería avisarte, para que le dijeras al muchacho que se escondiera.

BORGES – Y yo creyendo que tú... *Ríe a carcajadas.*

VIDAL SÁNCHEZ – Y yo que tú... *Ríe a carcajadas. Dejando de reír bruscamente.* Entonces hay que agarrar a este Juan Valdivia.

BORGES – Pero pronto (Ibargüengoitia, 2002, p. 18).

La serie de acusaciones mutuas entre Vidal Sánchez y Borges vuelve a los diálogos en un juego de equívocos cómico, donde vemos al presidente electo creyendo que el presidente actual había orquestado un ataque sobre los diputados y, a su vez, el segundo piensa lo mismo del primero:

Bajo el velo de la risa, la narración revela la triste farsa en que ha desembocado la Revolución, los ecos *valleinclanescos* acuden de nuevo con sus espejos cóncavos: no hay lugar para los gestos heroicos, todo está marcado por un tono menor, en una clave humorística que desmitifica el acontecimiento histórico y su discurso oficialista, caracterizado precisamente por la grandilocuencia, el enardecimiento, la elevación de los protagonistas históricos a una esfera superior. Historia, parodia y sátira se dan así cita en este texto de forma original. (Arias, 2001, p. 22).



Ibargüengoitia no duda en poner el dedo en la llaga, tan malo el caudillo como el presidente de la nación. En la obra del escritor de *Estas ruinas que vez*, nadie se salva y en la cúpula nadie puede evitar mancharse las manos.

En un sentido similar, Liera hace también una mezcla de parodia/farsa en la relación Iglesia-Estado desde los primeros instantes de la obra, cuando se dice:

SACERDOTE 3: ¡Éste no es un acto de terrorismo!, sino de herejía, de sacrilegio y para esto se ha creado la santa madre Iglesia.

SACERDOTE 1: Que les den una buena tajada de las limosnas que se recogieron hoy y verán si la policía no espera para investigar los años que queramos.

SACERDOTE 4: Ésa es una buena idea; que se les dé una “ayuda” para que aguanten con paciencia el resultado de la reunión que en unos momentos tendremos con los prelados. Dígale eso al padre prior por teléfono (Liera, 2008, p. 97).

En estos diálogos se notan las relaciones turbias entre la autoridad judicial y las eclesiásticas, no obstante, esto será sólo un viso de lo que Liera estará a punto de contar más adelante sobre este tema.

CARDENAL: Hermanos, hemos caído en un trance muy doloroso, nuestra santísima madre de Siqui nos ha abandonado. ¿Qué castigo nos espera a nosotros pecadores? ¿Qué será de nuestra grey amada? ¡¿Qué mano asesina e impía tuvo el atrevimiento de cometer tan sacrílego atentado?! ¡¿Dónde estaba yo cuando se cometió tan nefario acto?!

SACERDOTE 5: (*Quien ha entrado y sólo ha escuchado las últimas palabras, al ver que los demás Sacerdotes no contestan la pregunta del Cardenal dice con suma ingenuidad.*) Estaba usted, su eminencia en otra fiesta, en casa de los Balderrama; aunque según su secretario usted había ido a visitar enfermos... (Liera, 2008, p. 99).

Nuevamente, la mezcla del discurso serio con el cómico obliga al receptor a entender un poco en tono burlón cómo ni siquiera la máxima figura de la Iglesia tiene el más mínimo respeto por su investidura, así como tampoco por lo que representa ante la gente. En *El atentado*, la visión fársica



llega a un punto álgido cuando la Abadesa confiesa “haber mandado a cuatro almas al cielo”, como si se tratara de una encomienda celestial:

ABADESA – ¡Pepe, felicítame!

PEPE – ¿Por qué, madre?

ABADESA – ¡He mandado cuatro almas al cielo! *Le muestra el periódico*. Mira, ayer fusilaron en el Ajusco a estos cuatro muchachos.

Pepe mira el periódico. Ella sigue, feliz.

ABADESA – Yo los convencí de que se unieran a los cristeros. Estaban en la flor de la edad; dejaron novias, familias que los adoraban, estudios brillantes, y fueron a morir por Dios Nuestro Señor. ¡Imagínate la Gloria que les espera!

PEPE – *Reflexionando*. Son mártires. (Ibargüengoitia, 2002, p. 25).

La fusión entre farsa y parodia poco a poco comienza a decantarse por la primera, en cuanto que utiliza a la parodia para llevar a cabo su finalidad reflexiva. En esta parte, Ibargüengoitia da su versión de la relación entre la Iglesia y el Estado, la cual no es tan diferente a la de Liera. En una entrevista, el dramaturgo confiesa no ser católico y no tener fe:

¿Tiene fe?, pues no, no tengo fe y estoy encantado. Hay gente que necesita tenerla, yo no. Cuando tenía fe y sentía que la estaba perdiendo decía. 'El día que no la tenga me voy a dar un tiro'. Llegó ese día y no pasó nada. (Villaseñor, 2002, p. 420).

Otra situación en común entre *El atentado* y *Cúcara y Mácara* es la visión crítica que ambas obras comparten sobre cómo la Iglesia suele ver a la mujer:

RAMÍREZ – Ten en cuenta hijo, que las mujeres no son iguales a los hombres.

PEPE – Sí, padre.

RAMÍREZ – No están sujetas a esos movimientos que llamaba el Santo “concupiscencia de la carne”, que consiste en el oscurecimiento de las facultades del alma y en el despertar de ciertos apetitos, que de ser consentidos llevan al hombre a lo más bajo y lo más ruin. ¿No te sucede a veces que una mujer te parece perita en dulce?



PEPE – Sí, padre.

RAMÍREZ – ¿Cómo si te dijera: “cómeme, cómeme?”

PEPE – Sí, padre.

RAMÍREZ – Pues bien, ella es tan inocente como la perita en dulce. Ciertos vestidos atrevidos, ciertas miradas pícaras, ciertos movimientos irritantes, no vienen de una intención de provocar, sino de la inocencia que les es innata, y de la ignorancia que tienen respecto a la pasión animal que ese vestido, esa mirada o ese movimiento pueden desencadenar (Ibargüengoitia, 2002, p. 24).

Es curioso que el religioso “sepa” tanto del comportamiento de las mujeres y de su sexualidad, incluso provoca que Pepe no pueda decir nada y sólo se limite a pronunciar: *sí, padre*, como obedeciendo. Esta visión “educadora” de los religiosos con sus feligreses es mostrada por Ibargüengoitia para representar el grado de influencia que tenían los clérigos sobre los reclutados.

CARDENAL: ¡No quiero mujeres en este recinto por ahora! ¿Quién te dio la orden de que les hablaras facultoso? Sólo a una gente sin un verdadero sentido religioso y cristiano se le ocurre meter mujeres en un caso semejante.

SACERDOTE 5: La madre Espectación es doctora en filosofía y teología, ella...

CARDENAL: ¡¿Y tú por qué crees que Cristo, el maestro, no eligió mujeres por apóstolas?! ¿Por qué? Porque una mujer lo hubiera traicionada.

SACERDOTE 3: Sin embargo, Judas lo traicionó.

CARDENAL: Claro, monseñor, pero Judas tuvo los suficientes calzones para ahorcarse; y una mujer jamás lo hubiera hecho y se hubiera traicionado la fe, la religión; y la salvación no hubiera llegado hasta nosotros (Liera, 2008, p. 99).

Liera siempre condenó el carácter misógino que suele tener la Iglesia en sus presupuestos más básicos. ¿Es una obra anticlerical *Cúcara y Mácara*? Aunque pudiera pensarse que no, de hecho, el propio Liera así lo confirma:



-Yo, desgraciadamente, a partir de *Cúcara y Mácara* quedé marcado como anticlerical, que en realidad lo soy. Pero Buñuel también es anticlerical, por ejemplo. Pienso que la religión católica a mí me marcó terriblemente –estuve a punto de ingresar a un seminario-. Pero más o menos me di cuenta de la organización, de la corrupción que tienen esos grupos y si a esto le agregas que desciendo de una familia muy, muy católica. (Partida, 2003, p. 10, 11).

En la obra, Liera brinda una especie de justicia poética al otorgarles a las madres la victoria sobre los religiosos misóginos. El papel que ellas envían a los sacerdotes es una de las piezas claves para entender la farsa-parodia del hecho religioso, pues un simple trozo de papel será el encargado de devolver la fe y la confianza al Clero.

Tal hubiera parecido que la palabra “amén” se había vuelto mágica; porque al pronunciarla el sacerdote y al responderla a todos, desde el techo comenzó a caer una hoja de papel con la cadencia de las hojas del otoño. Empezó a balancearse cuando los sacerdotes hubieron levantado los ojos al cielo para implorar la gracia divina. Gran temor entre todos; expectación (sic) y angustia ante la posibilidad del milagro. Nadie se mueve, nadie; nadie. Todos temen recoger el papel. Una a una las miradas de los allí presentes se van reuniendo en el rostro del Sacerdote 1, quien ungido de fervor religioso y muerto de pánico, se dirige hacia donde el papel ha caído. Lo toma entre sus manos y empieza a temblar. Se encoge de hombros y parece orar profundamente con el papel apretado en el pecho. Se va llenando poco a poco de fuerza, se yergue y comienza a dar lectura: “Nuestra madre no nos ha abandonado, está entre nosotros; si una imagen de ella fue destruida en la santa basílica, qué importa si hay otras imágenes de la Virgen de Siqui. Ante todo, ella está en nuestro corazón. Hay una copia exacta, de las mismas dimensiones, con un marco idéntico y con la imagen pintada sobre la tela de un rebozo en el convento de San Francisco, pero está firmada por Genaro García. Lo más sencillo será borrar esa firma y colocar este cuadro en el altar mayor donde nuestra madre estaba...” (Liera, 2008, p. 110).



Este es precisamente el clímax de la obra, donde los sacerdotes renuevan su fe a través de una apariencia, la cual pareciera descubrir el engaño total, es decir, si una vez los antepasados mintieron, por qué no se podría volver a hacerlo. En este caso, Liera se concentra en desmitificar el hecho religioso y verlo como algo pueril, al mostrar las alabanzas y rezos de los curas. El trozo de papel se convertirá en este caso en una especie de objeto sagrado, el cual, no obstante, deberá ser destruido, pues es la prueba irrefutable de la fabricación de la fe.

The priest must take the real truth –the destruction of the image and the origin of the paper- and conceal it so that they may substitute their truth, which will then become the truth. This type of substitution, of sub- versión, forms the basis for the clergy’s power in *Cúcara y Mácara*.” (Burgess, 1985, p. 5).⁸

Otro aspecto similar con la farsa-parodia entre *Cúcara y Mácara* y *El atentado* es la semejanza de Elgarberto y Pepe como personajes manipulables. En el primer caso, los curas se valen de su inocencia para tramar su cometido. En el segundo, Vidal Sánchez se aprovecha de los ideales del acusado para lograr salirse con la suya y quedar como el sujeto que apresó al magnicida.

En ambas obras hay diálogos fársicos que tienen como objetivo jugar con la verdad y hacerla lo más ridícula que parezca, es como si la intención de los dramaturgos fuera mostrarnos los hechos de una manera risible, pero al mismo tiempo honesta y verosímil. A continuación, veremos extractos de los parlamentos de Elgarberto y del juicio de Pepe:

FRAILE: Cuando en esto, minencia, que allá en los altares se oye un tronido muy fuerte y una luz cegadora aparece donde estaba la Virgen. (*El Cardenal le hace una señal al Sacerdote 5 para que lo deje hablar.*) Mire, igualito como nos contó el padre prior que les pasó a Cúcara y Mácara; igualito. Sólo que yo oí un pitido en las orejas y un pitido, un pitido que no quiera usted saber de donde venía. Y como también se descolgaron unos ángeles del techo y antes de que se estrellaran en el suelo yo los vi pasar volando creí que era el fin del mundo, y

⁸ “El sacerdote debe tomar la verdad real –la destrucción de la imagen y el origen del papel– y ocultarla para que pueda sustituir su verdad, que entonces se convertirá en la *verdad*. Este tipo de sustitución, de sub- versión, constituye la base del poder del clero en *Cúcara y Mácara*.” (La traducción y las cursivas son mías.)



pensé que la Virgen venía por mí para salvarme. Así nos dijo el padre prior, que la Virgen del Siqui vendrá por todos los frailes siquitumbianos, cuando los ángeles aparezcan tocando las trompetas para anunciar el fin del mundo. Pero luego que me da una peste a azufre y vi mucho humo, entonces creí que era el diablo que se había metido en la iglesia y salí corriendo. (*Llora de nuevo. Regresan los Sacerdotes 1 y 2*). Ya no tenemos madre, su sapi, estamos huérfanos. (*Se oye el timbre; sale el Sacerdote 5*.) De la Virgen sólo quedó el polvito de los pies porque volvió al cielo, y todos los crucifijos quedaron retorcidos. (Liera, 2008, p. 105).

Como se ve en el fragmento de Elgarberto, se combina el elemento cómico con la versión del ataque real a la Virgen de Guadalupe, en este caso parodiada como Virgen del Siqui. La serie de equívocos y embrollos en los que cae el Fraile termina por contarnos la verdad escondida sobre la explosión, donde resaltan los “crucifijos retorcidos”, elemento mencionado en viejas notas de periódico, que dieron cuenta del suceso.⁹

En *El atentado*, los diálogos fársicos suben en intensidad en el tercer acto, parte en la que se aborda el juicio a Pepe, personaje paródico de José de León Toral:

SEGUNDO TESTIGO –Saqué la pistola y me metí debajo de la mesa por si algo se ofrecía. Cuando salí ya se habían llevado a este hombre.

TERCER TESTIGO –[...] Entonces, los otros le dieron golpes, y yo, como no había otra cosa qué hacer, también le di, luego lo sacamos y lo llevamos a la Inspección.

DEFENSOR –Pido que la acusación se abstenga de dar rienda suelta a su imaginación.

ACUSADOR –Y yo pido que la defensa se abstenga de interrumpir.

DEFENSOR –Es usted un arbitrario.

ACUSADOR –Y usted es un tarugo (Ibargüengoitia, 2002, pp. 44, 45 y 49).

Los parlamentos humorísticos se combinan con la verdad histórica sobre el juicio a Toral y a la madre Conchita, como en la cita anterior, donde se dan las intervenciones de los testigos y las

⁹ Véase nota 4 del presente trabajo.



peleas cómicas entre defensor y acusador. En la edición crítica de *El atentado*, Víctor Díaz Arciniega comenta que muchas partes de los diálogos de este juicio paródico fueron tomadas del juicio real como, por ejemplo, las razones ideológicas del acusado:

PEPE –Yo quería... No sé, había tanta miseria... Tanta injusticia... Tanta persecución... La vida es tan difícil aquí en México... Yo quería hacer algo... Me decían trabaja, haz algo por Dios... Y yo no sabía qué hacer. Y entonces, vi un periódico... decía que un rayo mató al aviador Jesús Carranza... Se me ocurrió que quizá yo podría hacer algo... (Ibargüengoitia, 2002, p. 47).

El caso de Pepe no es el de un fanatismo de idolatría burda como el de Elgarberto en *Cúcara y Mácara*, sino el de una ideología pura, casi religiosa, casi honesta. Si no fuera porque los hilos de Pepe los mueve su congregación, podría pensarse que se trata de un personaje totalmente honesto: “En esta inocencia se funda mayormente la semejanza de Pepe con el bruto shakespeariano, manipulado hábilmente por el ambicioso Casio y orillado a cometer un crimen que supera su propia comprensión.” (Campesino, 2005, p. 196).

Conclusiones

De esta manera, podemos comprobar que tanto Ibargüengoitia, como Liera acomodaron sus respectivas farsas para que la verdad de los casos emergiera de ellas. Para esto, vale la pena mencionar lo que los autores pensaban sobre los temas que estaban abordando, en este caso, la Iglesia y la historia. Comenzaremos con Óscar Liera:

Yo, no creo en algunas cosas que inventan los curas, pero sí los respeto, por ejemplo, los mandamientos de la Iglesia Católica no pueden ni podrán nunca compararse a los que dio Cristo, algunos curas son muy hipócritas y hay otros que en verdad ni humanos parecen, yo perdono a los curas que faltan a la castidad, pero no q'sean hipócritas y se pongan de ejemplo. (Torres, 2000, p. 14).

En el caso de Ibargüengoitia, la historia desempeñó un papel sumamente importante a lo largo de su producción literaria, para muestra basta *El atentado* (obra que aquí analizamos), *Los relámpagos*



de agosto (1964) y *Los pasos de López* (1981). En la entrevista, ya mencionada, con Margarita García Flores, el autor expone sus puntos de vista sobre la Historia:

Explicarle mi concepto de la historia de México es imposible, porque no sé cuál es. Si se refiere usted a la historia de la Revolución, tal concepción está narrada en esta obra que está basada en una serie de memorias de aquella época de México. Cuando yo era chico, todos los generales revolucionarios llegaban a un momento en que ya no tenían nada qué hacer más que escribir sus memorias para justificarse. [...] Luego remata: Tengo la convicción de que en general a la Revolución mexicana, como sigue hasta la fecha, se le ha barnizado. Ahora ya es marxista y qué se yo. (García, 2002, p. 409, 410).

Federico Campbell notó esta característica primordial en la concepción histórica de Ibarguengoitia de la siguiente manera:

Su capacidad de invención procuró más imaginar los acontecimientos y a los protagonistas reales no como fueron sino como pudieron haber sido, creándoles alrededor una verdad más humana y plausible que la petrificada por la “historia de bronce”, la historia de las estatuas del poder [...]” (1989, p. 1054).

De manera que tanto Liera como Ibarguengoitia tenían posturas similares en cuanto a su percepción de la Historia y la religión; por un lado, Liera retrataba la hipocresía de los jerarcas eclesiásticos con la trama de la Virgen del Siqui, farsa del mito guadalupano; mientras que el dramaturgo guanajuatense proyectaba una farsa paródica de uno de los eventos más sonados de la historia revolucionaria, el asesinato a Álvaro Obregón. Ambos momentos, además de ser dos atentados a dos de los símbolos de la historia mexicana, son desafíos a la fe y a la verdad de la historia sociopolítica del siglo XX en México. Desmitificar el culto a la Virgen de Guadalupe y parodiar el ataque a uno de los máximos caudillos del triunfo revolucionario implica dotar de una visión mucho más amplia de lo que significan estos nombres en la cultura mexicana, no sólo a nivel ideológico, sino también a nivel pragmático, pues las obras conjuran muchos vicios en que ha caído la verdad religiosa y la verdad histórica. Por ello, Campbell ve en Ibarguengoitia a uno de los



pensadores más prodigiosos de la época reciente, pero también ve a un escritor que se adelantó a su tiempo.

La terrible sabiduría narrativa de Jorge Ibargüengoitia se revela ahora, años después de su muerte, cuando sus obras –bombas de tiempo–, se leen como transcripción de la realidad mexicana, o cuando los simulacros de la vida política, por ejemplo, parecen más exagerados y absurdos que los que pintó Ibargüengoitia. (1989, p. 1055).

Asimismo, consideramos que la mirada del autor de *Maten al león* no pasa por el filtro de la corrección moral o política, el esfuerzo de Ibargüengoitia va más encaminado a proyectar una verdad alternativa, no impositiva, pero sí reflexiva. De una manera similar, Domenella ve al escritor guanajuatense: “Aunque él se defienda, en una muy citada entrevista, con el reclamo de:

¡Yo no soy humorista! [...], podemos decir que no lo es en cuanto a un deseo de hacer reír a su público, sino como resultado de un modo de mirar al mundo, que es menos crítico que el del ironista y no pretende moralizar como el escritor de sátiras. (2005, p. 18, 19).

Y en este sentido, comparamos a Liera, quien también tiene una visión del mundo parecida en cuanto a que no desea sólo la carcajada fácil, sino dotar a su receptor de un cambio de perspectiva, de una postura comprometida con su comunidad y con su sociedad.

Liera ridiculiza despiadadamente a los representantes de la Iglesia que casi los torna grotescos, tanto por su envoltura externa, como por sus actos y posiciones que sostienen entre sí mismos. La exageración llega al choteo, al cachondeo, de manera que la farsa, más que comedia, casi se torna en una bufonada.

Esta última característica dramática es muy peligrosa, pues puede hacer que se equivoque el tono y la puntería hacia donde va dirigida la crítica. Es por ello que puede desaparecer, nulificarse si el tratamiento se engolosina con las características externas y evidentes de esta farsa, por lo que su contenido crítico puede neutralizarse al quedarse en un simple regodeo, en una simple chacota sobre los representantes de la Iglesia. (Partida, 1990, p. 13).



Finalmente, ambos escritores usan a la farsa más que para hacer reír, para provocar un sobre salto, una toma de conciencia, que haga que los espectadores/lectores puedan entender la verdad que les han enseñado y así, decidir cuál es la verdad absoluta que quieren creer. Así: “La farsa de vanguardia ríe de los políticos y sus figuras grotescas que ordenan guerras a diestra y siniestra pero, en el fondo, ríe de la mísera condición del hombre, de la marioneta.” (Antonio, 2017, p. 152). Esta última reflexión de Dahlia Antonio pudiera ser el corolario perfecto de nuestro texto, en cuanto a que Ibargüengoitia y Liera no sólo desean que nos burlemos de los malos políticos, de los falsos héroes o de los religiosos corruptos, sino que también pretenden que nos riamos de nosotros mismos, de nuestra infinita credulidad para confiar una y otra vez en los mismos personajes que se ríen, en nuestra cara, por enésima vez. Pero, aunque pareciera todo perdido, no es así, la enseñanza que nos deja *El atentado* y *Cúcara y Mácara* es que los dramaturgos mexicanos han elegido a la farsa como género, porque es la forma más viable de que podamos mantener el espíritu crítico, pues quizás el humor es el único consuelo que nos han dejado nuestros gobernantes y nuestros clérigos.

Referencias

- Antonio, D. (2017). *¿Un mundo al revés? La tradición fársica*. México: Universidad veracruzana/Ficticia editorial.
- Arias, Á. (2001). Ibargüengoitia y la novela histórica: Los relámpagos de agosto. *Rilce. Revista de filología hispánica*. 17(1) 17-32. <https://hdl.handle.net/10171/5151>
- Burgess, R. (1985). Appearances: The Sub- Versions of *Cúcara y Mácara*. *Chasqui- Revista de literatura latinoamericana*. 15(1) 3-10.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Rubí/Barcelona: Anthropos.
- Campesino, J. (2005). *La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*. México: Universidad de Guanajuato.
- Campbell, F. (1989). Ibargüengoitia: la sátira histórico-política. *Revista Iberoamericana*. 40(148-149) 1047-1055. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1989.4646>



- Díaz, V. (2002). Distancia y contaminación. Estudio Crítico. En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.). Jorge Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. XL-XLVIII). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- Domenella, A. (2005). Jorge Ibarguengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa. *Signos literarios*. (1), 13-27.
- García, M. (2002). “¡Yo no soy humorista!”. En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.), J. Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. 406-421). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (1992). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En C. Florencia M., et al. (Eds.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ibarguengoitia, J. (2002). *El atentado/Los relámpagos de agosto*, J. Villoro y V. Díaz Arciniega, V. (Coords.). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- Liera, Ó. (2008). Cúcara y Mácara. En *Teatro escogido* (pp. 93-115). México: FCE/ Difocur.
- López, S. (2000). Óscar Liera. Un luchador del teatro por el teatro mismo. *Scribd*, 1-9. <https://es.scribd.com/doc/39354972/Oscar-Liera-un-luchador-del-teatro-por-el-teatro-mismo>
- Olguín, D. (2002). Ibarguengoitia y el teatro: *El atentado*. En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.), J. Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. 477-483). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- Partida, A. (2008). Óscar Liera: la eclosión de la dramaturgia regional. En Ó. Liera. *Teatro escogido* (pp. 9- 25). México: FCE/ Difocur.
- Partida, A. y Olguín, D. (2003). Introducción. En Ó. Liera. *Dulces compañías* (pp. 10-11). México: Ediciones El Milagro.
- Partida, A. (1990). Introducción. En Ó. Liera. *Pez en el agua* (5-25). México: UAS.



- Pérez, R. (2002). México entre 1927 y 1929. El intento de “institucionalización” y los equívocos de la rebelión (Relato histórico en *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia). En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.), J. Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. 169-189). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- Pitol, S. (2002). Jorge Ibarguengoitia. En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.), J. Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. XV-XXII). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- Tavira, L. (2002). Un atentado a la solemnidad de la historia. En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.), J. Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. 469-474). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- Torres, R. (2000). Ó. Liera. *El niño perdido*. México: Juan Pablos.
- Villoro, J. (2002). Introducción del coordinador: El diablo en el espejo. En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.), J. Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. XXIII-XLVIII). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002.
- Villaseñor, M. (2002). Conversaciones frente al mar de la Presa. En J. Villoro y V. Díaz Arciniega (Coords.), J. Ibarguengoitia. *El atentado/Los relámpagos de agosto* (pp. 401-406). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.