



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**HÉROES, BANDIDOS Y REBELDES: LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL EN
CINCO OBRAS DE ÓSCAR LIERA**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA:
RICARDO TORRES MIGUEL**

**DIRECTORA DE TESIS:
DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COMITÉ TUTORAL:
DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx.

Octubre 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

El viaje ha sido largo, pero provechoso y como todo en la vida tiene que terminar, hoy finaliza este periplo llamado doctorado. Como parte de la aventura que este viaje significó, quiero empezar por agradecer al Posgrado en Letras de la UNAM, un gusto y un honor pertenecer a la Máxima Casa de estudios.

Por otro lado, mi agradecimiento al Comité tutorial, el cual estuvo integrado de la siguiente manera:

A la Dra. Eugenia Revueltas, gracias por el conocimiento, por las charlas interminables, que muchas veces terminaban convirtiéndose en verdaderos conocimientos de vida.

Al Dr. Óscar Armando García, quien me apoyó con sus conocimientos sobre teatro, sobre Óscar Liera y su repercusión en el teatro mexicano de los últimos años.

Al Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri por su rigor metodológico y teórico, por sus conocimientos sobre el estudio del teatro y por los consejos sobre teoría literaria.

Al Dr. Armando Partida Tayzan y al Dr. Juan Coronado por haber aceptado la invitación para leer mi trabajo, asimismo por sus valiosos comentarios.

Finalmente, quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por el apoyo otorgado para la realización de esta investigación.

Agradecimientos personales

En primer lugar, quiero agradecer a mi compañera de vida, Gloria. Gracias por tu paciencia, por tus consejos, por tus pláticas, por tus regaños. Gracias por ayudarme a ser siempre mejor persona y mejor profesional. Este trabajo es para ti. Tienes mi amor, mi cariño y admiración.

A mis padres, Ricardo y Ruth. Gracias por su paciencia y apoyo.

A mi amiga gatuna “Cucha”, gracias por acompañarme en estas tres tesis y por seguirlo haciendo a lo largo de 17 años.

A mi amiga Araceli Espíndola, gracias por los años de amistad sincera, por el consejo siempre honesto y por la fraternidad de ella y su familia.

A mi amigo y colega, el Dr. Víctor Hugo Amaro Gutiérrez, gracias por el siempre festivo consejo, por las charlas literarias, futboleras, cinéfilas, culturales y demás, así como por haberme invitado a la lectura de Óscar Liera.

A los amigos que se han quedado y a los que se han ido. Gracias por todo.

ÍNDICE

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	6
1. La dramaturgia de Óscar Liera: panorama teórico de su teatro	18
1.1. La influencia del teatro épico de Bertolt Brecht.....	22
1.2. El metateatro.....	30
1.3. La parodia y la farsa	35
1.4. Teatro y sociedad.....	39
1.5. El uso de la memoria colectiva en <i>El jinete de la Divina Providencia, Los caminos solos</i> y <i>El oro de la Revolución mexicana</i>	41
2. El teatro narrativo y espectral de Óscar Liera.....	49
2.1. El teatro épico en <i>El jinete de la Divina Providencia, Los caminos solos</i> y <i>El oro de la Revolución mexicana</i>	51
2.2. El metateatro en <i>El jinete de la Divina Providencia, Los caminos solos</i> y <i>El oro de la Revolución mexicana</i>	66
3. Historia y teatro: lo regional y lo popular.....	102
3.1. Microhistoria: la historia regional en <i>El jinete de la Divina Providencia, Los caminos solos</i> y <i>El oro de la Revolución mexicana</i>	105

3.2. El bandidaje social en <i>Los caminos solos</i> y <i>El jinete de la Divina Providencia</i>	114
3.3. La religiosidad popular en <i>El jinete de la Divina Providencia</i> y <i>Los caminos solos</i>	122
4. El revolucionario, el héroe y el antihéroe	130
4.1. El héroe rebelde: la figura de Fray Servando Teresa de Mier en <i>Las fábulas perversas</i>	133
4.2. La parodia como forma de homenaje y burla en <i>Las fábulas perversas</i>	139
4.3. La burla y la parodia en <i>Cúcara y Mácara</i>	157
4.4. ¿Desmitificación o rebeldía?: la farsa y la risa como crítica.....	168
4.5. La visión social de Óscar Liera: ¿Héroes o antihéroes?.....	172
4.6. Sujeto transindividual y sujeto colectivo: la construcción del ideograma de la justicia en las obras de Óscar Liera.....	181
CONCLUSIONES	187
BIBLIOGRAFÍA	198

INTRODUCCIÓN

Cuando el sueño de una humanidad mejor se hace literario, cuando el estímulo práctico se descarga en invenciones teóricas, el legislador, el reformista, el revolucionario y el apóstol son, como el poeta mismo, autores de utopías.

Alfonso Reyes

Óscar Liera imprimió en su obra una visión de mundo honesta y fidedigna de la sociedad mexicana. Le interesó reflejar la enajenación por el poder político, el abuso de funcionarios corruptos, las matanzas, las revueltas, en fin todo un conglomerado de episodios nacionales vergonzosos que han sido parte de la cotidianidad de nuestro país en los últimos ochenta años. Sin agotarse sólo a los temas políticos, Liera también se avocó a representar a la sociedad mexicana. Las relaciones entre padres, madres, hijos, hijas fueron elementos relacionados con la moral y la vida provinciana que naturalmente son asociados metonímicamente con la vida, nuevamente, de México. Los núcleos conservadores, la sexualidad, la burguesía y la vida ramplona son mostrados en un nivel cómico que, sin duda, ‘incomodaron’ a gran parte de la sociedad de su tiempo.

Los aspectos sociales no terminan en la vida familiar y sus vicios endógenos. Los mitos sociales que permean el folclor nacional también fueron puntos de toque en la cosmovisión lierana. Quizás el más importante de ellos sea el tema del bandido, en donde el héroe local alcanza dimensiones de leyenda, mito y hasta santo. ¿Por qué un bandolero habría de convertirse en alguna de estas categorías, anteriormente citadas? Uno de los anhelos de Liera

siempre fue la representación del pueblo, por el pueblo mismo. Es decir, las obras que hablaron sobre el tema del bandidaje o del caudillismo mostraron la preocupación por la historia regional o intra historia en términos precisos. Las historias de personajes que desafiaron todo un régimen o ayudaron a su comunidad han estado presentes en la vida 'natural' de una entidad. Los personajes heroicos de Liera son también personajes idílicos, porque la propia voz del pueblo los ha hecho así, esto es, el dramaturgo no los distorsionó ni los alabó o protegió, fueron vistos así por la propia configuración folclórica de la colectividad.

El primer objetivo de este trabajo será analizar la parte teórica, así como estudiar al teatralidad y sus diferentes estrategias, para ver cómo el contenido social del autor se manifiesta. En el primer caso, es primordial el estudio de toda la base teórica que sustenta la propuesta de trabajo que se ha escogido. La tarea es investigar cómo el mensaje social es dirigido al receptor, a través de qué vías es dispuesto y por qué herramientas es transmitido. Como se sabe, Liera era un profundo conocedor de la cultura regional, de la tradición literaria y la teatral, pues sus textos portan distintos elementos que los emparentan con una amplia dimensión cultural, al grado que muchas de sus obras han sido calificadas de magistrales por el hecho de saber conjugar teoría, tradición literaria y cultura. El primer paso para este trabajo será investigar porqué las 5 obras seleccionadas tienen una base cuasi- narrativa, además de poder desligarse de la estructura aristotélica, por una digamos, más lúdica y "moderna". Como hipótesis es factible pensar, que Liera incorpora elementos

narrativos a su dramaturgia con una intención novelesca de sus personajes, por ejemplo, con los casos de Jesús Malverde y Heraclio Bernal, los cuales, por ser parte de los mitos populares se relacionan más con la oralidad. Asimismo, en la novela es más común la experimentación con el tiempo y el espacio, así lo demostró M. Bajtín (1989) en su famoso texto, *Teoría y estética de la novela*. La metadiégesis ha sido pieza importante de la tradición en la novela, combinando historias constantemente, también por su cercanía a otros discursos como el cine. Así, la narrativa en las historias de Liera será una de las encomiendas de este trabajo, aunado a perfilar el estudio estructural de las diversas cronotopías que poseen las obras.

Otro objetivo será analizar la parte histórica, no como contexto, sino como parte fundamental y trascendental en el teatro del autor. Óscar Liera fue un profundo conocedor de la problemáticas añejas de su estado y en general del país. Fue un hombre comprometido con su arte y con la encomienda de que este arte podría ser un espejo para cambiar las cosas a su alrededor. Él creía que el teatro podría ser una arma de denuncia, reflexión y crítica hacia la sociedad que vivía. Por ello, la historia en sus obras trata de recoger los instantes vitales de su visión de mundo crítica, por ejemplo, los momentos históricos donde la religión católica construyó su hegemonía, con el caso del padre Mier y su sublevación hacia la Iglesia o pequeños trozos de historia como cuando se atacó y se destruyó la imagen de la Virgen de Guadalupe, dando pie a distintas polémicas, pues en ese entonces, en el país, se avecinaba una larga guerra cristera.

Otro objetivo será el análisis del uso de la parodia, en ciertas circunstancias clave para el estilo de dramaturgia que Liera quería representar. Tanto en *Cúcara y Mácara* como en *Las fábulas perversas* hay planteamientos de burla hacia la simbología eclesiástica, la labor en este caso, será investigar si la burla va más allá de confrontar a la Iglesia o si el interés del autor era buscar una reflexión a su postura. A partir de que Liera fue muchas veces tachado de antirreligioso, la idea será ver si la parodia tenía realmente un fin destructivo o bien la intención era seguir educando a su audiencia, como lo había hecho en las anteriores obras.

A Liera también le interesó la historia chica, aquella que forma la memoria colectiva y de la cual, los historiadores se olvidan más por ser la historia de la gente común. En ese tipo de historia será donde Liera construya parte de su ideologema, donde se enfoque en presentarnos a individuos fuera de la ley, rebeldes y sujetos vistos con diferentes ópticas, pues para un sector de la sociedad serán vistos como héroes y para otra como antihéroes.

Como segunda hipótesis es factible decir que tenemos un *leitmotiv* que ronda las obras del autor. Una constante que yace en el interior de las obras y que termina por sobresalir en todo el corpus que se ha escogido. A saber, Liera prefiere hablar de sujetos olvidados, rebeldes y fuera de la ley, pero a su vez incorpora las voces de estos sujetos a una voz colectiva, la del conjunto, la del grupo. Por ello, se interesa en una memoria colectiva que rescate cómo los actos de justicia de unos cuantos, pueden cambiar las vidas de la colectividad, es decir, cómo Heraclio Bernal, Rafael Buelna, Servando, etcétera, son sólo los

detonadores para que el pueblo alcance una vida digna, justa y alejada de los tiranos. Por supuesto, la visión de Liera es totalmente utópica, por eso se contagia de la fantasía de los fantasmas, del realismo mágico y de las fábulas, porque Liera quiere soñar, soñar con un mundo justo socialmente, uno donde los héroes regionales libren victorias épicas, uno donde la gente pueda construir su propia epopeya nacional.

El objetivo general de este trabajo será consolidar una visión social de las obras de Óscar Liera, a partir de deconstruir ciertos elementos vitales en su dramaturgia. El teatro épico, la metateatralidad, la memoria colectiva, la religiosidad popular, el bandidaje social, la parodia no son materias aisladas en la construcción de la obra, considero que son los caminos de significación que abren todo un portal hermenéutico, hacia la visión de la justicia en la sociedad que pensaba el autor. La finalidad será comprobar si todos estos elementos, antes descritos, realmente consolidan dicha visión de mundo o si, por el contrario enturbian el mensaje, haciéndolo difuso y oscuro. La premisa esencial de este trabajo es considerar, que el estudio de lo social va más allá de comprobar las inquietudes personales de Óscar Liera como individuo. La tarea será comprobar cómo lo social emana de los textos, para así destejer la urdimbre que quería presentarnos el autor.

Por último, queda revisar lo que la crítica precedente ha dicho respecto de Liera, pues a diferencia del norte del país y de su natal Sinaloa, donde el autor sí ha tenido una amplia atención de los medios, las academias, las universidades, etcétera. En el centro, Liera resalta más por los trabajos de Sebastián Liera

(antes López Cruz), Armando Partida Tayzan, David Olguín, Jungwon Park, Rafael Ángel Torres Sánchez, Vicente Leñero, y sobre todo por trabajos escolares (tesis). Otro tanto, se resume a entrevistas de la revista *Proceso* y recopilaciones de tipo más bien biográfico, pero hasta ahora nada sustancioso que realmente incorpore la obra de este autor como un *corpus* relevante de estudio y análisis. Las razones de este desinterés académico pudieran ser muchas, algunas centradas tal vez por el propio deseo de la familia del escritor, que prefiere permanecer en el anonimato, por cuestiones personales. Otra, la más importante puede ser, la dificultad de juntar la obra completa reunida principalmente en revistas y ediciones locales. Esto, aunado, a la preferencia por autores con otro tipo de temas es quizá, el fundamento del porqué la dramaturgia de Liera no ha sido investigada en un porcentaje mayor.

No obstante, en ese limitado grupo de críticos, se ha trazado cierta orientación sobre los asuntos más notables de la escritura de nuestro autor. El aspecto más importante, en que dichos autores coinciden, es en la visión social contestataria y comprometida hacia las problemáticas que vivió y enfrentó Liera. La constante, en este caso, para analizar este enfoque social es la parte biográfica, resaltando el trabajo realizado por Partida Tayzan y en los últimos años de Sebastián Liera (quien, por cierto, “cambió” su apellido en admiración al dramaturgo), el cual, incluso cita las entrevistas que se le realizaron al sinaloense en la revista *Proceso*. Por supuesto, la referencia sigue siendo, en este tenor, Armando Partida Tayzan, él ha sido el principal estudioso de la obra, ha mencionado, y en algunos casos profundizado, en los temas que sobresalen

de la construcción literaria. Partida ha insistido, a través de sus artículos sobre Liera, en la abundancia de elementos como la metateatralidad, el bandido, los mitos, la crítica contra la religión, la yuxtaposición de géneros literarios y el uso de la farsa, como parte de la riqueza teórica que posee la obra del autor.

Esther Seligson (1989) aporta datos importantes en el comentario de *Las fábulas perversas*, donde analiza la encomienda del personaje Servando, a quien califica de rebelde, pues su cruzada hacia la libertad de pensamiento suele caer en una incertidumbre que nubla su cometido. Es de los trabajos más rescatables en la crítica hacia la obra de Liera, por ser sobre todo, un estudio meticuloso y serio, aunque muy breve.

Teniendo como referencia los estudios de Tayzan, en la mayoría de los trabajos posteriores se ha avanzado mucho en la crítica sobre Liera. No obstante, hace poco más de un año Jungwon Park intentó llegar un poco más allá que sus predecesores en la parte teórica hasta ahora realizada. Park planteó mostrar en *El jinete de la Divina Providencia* una dialéctica entre la mitificación del sujeto popular, y la desmitificación de la institución religiosa. En su análisis hermenéutico se extrañan las figuras clásicas de dicha herramienta teórica; sin embargo, resaltan los estudios clásicos de bandidaje, como por ejemplo el de Hobsbawm o Alan Knight; asimismo, las investigaciones de Benedict Anderson y su texto *Comunidades imaginadas*, así como algunos postulados de la sociocrítica, sin embargo, lo curioso es que estos nombres brillan por su ausencia. Básicamente, es un análisis contextual de *El jinete de la Divina Providencia* en donde se estudia cómo se configura la visión del pueblo

en la obra mencionada. Lo más importante, más allá de lo atinado que sea el artículo, es el texto en sí, pues si hemos mencionado el rezago que hay sobre los estudios de la obra llerana, este trabajo llega a aligerar un poco la escases que se ha mencionado.¹

En cuanto a los trabajos escolares, las tesis han podido coadyuvar a aminorar la brecha que existe en la investigación sobre nuestro dramaturgo. Una de ellas es la que elaboró Elizabeth Ramírez Gamboa (1999) y que tituló “Malverde, la creación del mito en *El jinete de la Divina Providencia*, de Óscar Liera”. En este trabajo, la autora señala la construcción del mito a través del planteamiento colectivo del pueblo, frente al poder de los políticos y la oligarquía. Para Ramírez Gamboa, el pueblo y sus mitos en Liera son una fuerza de choque contra la injusticia del poder emanado del Estado. La veneración que hace la gente del bandido, lleva al espectador a integrarse al mundo de fantasía creado por la confección lúdica.

En una situación similar se encuentra Josué Ibarra Jara (2000), quien señala la filiación de la situación mítica del héroe y de la santidad en su tesis “Cúcara y Mácara” frente al “Jinete de la Divina Providencia”. En este trabajo, el autor indica cómo los elementos del realismo mágico colaboran a que el espacio justifique la fantasía como táctica para jugar con el tiempo, esto con el fin de dotar a la obra de una verdad doble: la del pasado y la del presente. Cobra relevancia el estudio estructural de las obras, la separación e identificación de los personajes, así como el análisis temático. En todo esto, el autor define a

¹ Jungwon Park. “Sujeto popular entre el bien y el mal: Imágenes dialécticas de ‘Jesús Malverde’”, *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultura*, s/p, [<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/park.html>], (26 de abril de 2011).

Cúcara y *Mácara* como la génesis de *El jinete...*, en cuanto al tema de la canonización y la fe de un pueblo para venerar a sus santos y héroes. Más allá de lo meritorio del trabajo, es necesario mencionar que la investigación adolece de un tratamiento teórico más riguroso que pudiera, no sólo confirmar las hipótesis planteadas, sino mejorarlas.

En otro orden de ideas, María Cristina Cruz Hernández (2009) propone una lectura de género en su tesis: “El inicio del proceso de construcción del personaje *Nora* en la obra *Bajo el silencio* de Óscar Liera”. En este trabajo, la autora hace una revisión de las diferentes lecturas sobre la crítica feminista contemporánea. Su investigación aporta varios elementos novedosos a la crítica sobre el dramaturgo (además del apartado del género), pero hay elementos para ver que el análisis abre varias líneas de investigación, cómo el tema de la violencia, los conflictos psicológicos, la neo- tragedia y la homosexualidad. En suma, es un material que aborda desde otros ángulos la obra de Liera, por lo que avanza en esta materia, sobre todo a la par de los estudios modernos.

En un trabajo más reciente se encuentra la tesis de Frida Viridiana Rodelo Amezcua (2006) con el título: “Interpretación del mito de Malverde por medio del análisis semiótico de dos textos y la capilla”. En la investigación se propone una lectura semiótica del mito de Malverde, en donde se analiza *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera. La autora señala la identificación de la colectividad con el bandido, así como la intención de Liera por mostrar al pueblo de Culiacán como el auténtico protagonista de la obra. Un elemento a destacar es el de la transgresión como móvil para demostrar que el pueblo puede liberarse de sus

tiranos. Así, la creencia en Malverde se vuelve transgresora, porque es un medio de subversión contra los ricos, contra la injusticia, contra el mal gobierno. El mito de Malverde, dice la autora, ha podido a través de los años rebelarse contra el *Status quo* gracias a que es un elemento de la gente de los estratos bajos, y también por ello ha servido para que los narcotraficantes lo veneren buscando legitimidad en sus actos, como los pobres intentan hacerlo al rezarle y ante todo a no olvidarle.

Otro trabajo relevante es la tesis de Dolores Martínez Martínez (2000) titulada “Análisis literario de la obra *El camino rojo a Sabaiba*”. En su análisis, Martínez hace un recorrido por la Nueva dramaturgia y algunas tendencias teóricas de la época. Una de ellas es el estructuralismo. Basada en esa teoría, la autora revela cómo se correlacionan apartados literarios de diversa índole para la construcción de *El camino rojo a Sabaiba*. La mezcla de elementos narrativos como el uso de un narrador, las historias paralelas, hacen que la obra rememore el pasado tornándolo como una reflexión para el presente. La propuesta de lectura de la autora, consigue dar un panorama de la ideología política y social del dramaturgo sinaloense y del compromiso que él tenía con su cultura y con su gente.

Otro trabajo más reciente es la tesis “Los caminos de la memoria colectiva: las fuentes estéticas de *El camino rojo a Sabaiba* y *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera” de Leonel Maciel Ramírez (2004). En este análisis, se menciona a los mitos, las fantasías y la realidad social como fuentes estético- ideológicas que conforman la visión de mundo de Liera. Asimismo, se

retoman ciertos elementos, ya abordados en la crítica sobre Liera como: la mezcla de cultura patrimonial, la historia nacional y regional y la voluntad de situar al pueblo como el verdadero actor de la acción dramática. Es de llamar la atención cómo se hace un enlace con la narrativa anterior, en específico con Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, al ser ellos pilares del realismo mágico latinoamericano. Al final, el autor plantea algunos de los conceptos de Lucien Goldmann y su estructuralismo genético al postular la idea de un sujeto transindividual, es decir, un sujeto que porta la visión de mundo de su colectividad. Por último, la inclusión del concepto de memoria colectiva nos haría pensar en la relación con los términos de la Historia cultural, sin embargo, no es así, lo cual va en detrimento de la expectativa del título del ensayo.

Por último, es importante mencionar el libro del *Tatuas* (2002), que recorre los primeros veinte años de teatro universitario en Sinaloa. Titulado con el mismo nombre, el texto abre un contexto histórico, político, social y estilístico de la trayectoria de este grupo teatral. Es un documento indispensable para conocer las condiciones de trabajo de Liera, antes y después de sus obras; asimismo, contiene documentación de reseñas de periódicos y revistas locales, lo cual lo hace un elemento infaltable en el conocimiento que tenemos hasta la fecha de las representaciones de las obras de Liera.

En resumen, es complicado hablar de un estado de la cuestión como tal, sin embargo, en líneas anteriores he intentado dar un panorama somero sobre lo que la crítica ha escrito en relación a la figura o a la obra de Óscar Liera. Como se ha visto, los críticos han notado algunos de los elementos que propone mi

trabajo, no obstante, en medio de lo árido que es este terreno, es menester decir que en las investigaciones comentadas, aún se adolece de la profundidad teórica que sí hay en otros dramaturgos de la época. Como se ha dicho anteriormente, la perspectiva que demanda la presente investigación sí busca determinar cómo están construidas, teóricamente, las obras elegidas de Óscar Liera, mediante el auxilio de herramientas especializadas, asunto no suficientemente abarcado hasta donde se ha revisado.

1. La dramaturgia de Óscar Liera: panorama teórico de su teatro

Las mujeres lo están llorando, y también los hombres lo lloramos. Ahora ya no tiene sentido la vida en estos pueblos. Ya no hay nada que esperar, nada. Seguirán las injusticias. Ya están los caminos solos, no tendrán nada que temer, pueden repartirse la patria, hijos de su perra madre. *Los caminos solos*. Óscar Liera

Si bien es cierto que, en la dramaturgia de Liera abundan los escenarios populares, extraídos del folclor y sus raíces sinaloenses, también es verdad que se encuentran grandes planteamientos teóricos, que van desde el uso del teatro épico de Bertolt Brecht, la metateatralidad, la parodia, la memoria colectiva y la sociocrítica por citar los más importantes y trascendentales para este trabajo. En todos estos casos, la propuesta del dramaturgo es la de brindar un espectáculo que *prodesse et delectare*, es decir, que enseñe deleitando. Así, las obras presentan contenidos en los que abundan los elementos cómicos, la vida cotidiana, la historia de su región y sus tradiciones, con la finalidad de que el receptor pueda formarse una conciencia social, a través de historias conocidas, que lo acerquen a conocer su imaginario colectivo.

El teatro de Liera posee el uso varias teorías dramáticas, que coadyuvan a que la labor teatral sea una experiencia más enriquecedora en beneficio del espectador. Sin embargo, el escritor no se conforma con adoptar teorías o metodologías a su labor, sino que reinventa muchas de ellas para resignificar su mensaje, es decir, el autor usa, por ejemplo, la narrativa para brindar una experiencia testimonial de los aconteceres en la trama. Así, se encuentran narradores que nos cuentan sus historias, ya sean las aventuras de Heraclio

Bernal o los milagros de Malverde. Toda teoría usada en las obras de Liera es usada para reinventar, para proponer nuevos enfoques que establezcan su visión de mundo acerca de los problemas sociales que aborda en sus temas. La propuesta social de Liera es la gran protagonista en sus obras, en todas ellas sobresale su preocupación acerca de la justicia, de la equidad, ya sea en los temas donde aborda la problemática social- política, la religiosa o la histórica. Liera es un acendrado defensor de la justicia, de lo justo, de lo que debe o debiera ser. Por ello, su obsesión por los paladines populares, por la religión popular, la de los santones milagrosos de la comunidad o de aquellos seres históricos que incomodaron a todo un sector político de su tiempo, como Rafael Buelna o Fray Servando Teresa de Mier.

Liera, en suma, se muestra como todo un luchador social, persiguiendo siempre la justicia o simplemente aquello que se entiende por justicia, según los derechos más básicos del ser humano. Quizás, Liera también era uno de esos bandidos sociales, de los cuales hablaba, o por lo menos aspiró siempre a serlo.

Si se habla de teatro épico o narrativo en la obra de Óscar Liera, esto tiene dos definiciones. En el primer caso, es innegable la influencia directa y marcada de las teorías del teatro épico de B. Brecht en las construcciones de *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana*. Efectivamente, en dichas obras tenemos elementos del distanciamiento que hablaba el dramaturgo alemán, la narratividad, la estructura a cuadros, la disolución de la mimesis aristotélica en cuanto al tiempo y al espacio, en fin, varios aspectos que se analizarán más adelante en las obras. Asimismo, hay otra particularidad por la que se ha

decidido llamar a los textos del escritor sinaloense como *épicos*. Ésta es, la reinención de una literatura que enarbola, prepondera y antepone a Sinaloa como el espacio donde la epopeya maniqueista de Liera habrá de concentrarse. Un lugar donde lo intra- histórico y lo regional resurge para crear las gestas de Malverde y Bernal como las batallas de todo un pueblo ante la injusticia de los poderosos, y que a su vez con sus técnicas de representación involucran al espectador, no sólo de la historia de un estado, sino de todo un país.

Es importante ver, que de las tres obras se pueden relacionar elementos regionales o folclóricos con los nacionales. Éste es el efecto de la épica clásica como la concibió Aristóteles, una narración extraordinaria que versara sobre gestas de héroes nacionales. Pero, ¿cómo podemos llamar a Malverde y a Bernal héroes nacionales? O incluso, ¿Servando es héroe o antihéroe? En el caso de Bernal y Malverde no traspasaron los umbrales de su región, quizá su mito y leyenda sí, pero ellos en vida no lo hicieron. No obstante, el personaje de Servando, aunque sea una versión paródica, sí es un personaje que envuelve lo nacional, pues representa a uno de los héroes de la Independencia. Entonces, ¿cuál es lo verdaderamente nacional y totalmente épico (como se ha llamado) en estas obras? Lo verdaderamente épico es, no sólo las gestas heroicas de estos personajes, sino la representación del pueblo, del sujeto colectivo. Las historias de estos personajes son épicas, porque involucran la construcción de un imaginario social, que al igual que con las viejas novelas decimonónicas también tienen la intención de instruir a un pueblo espectador, en este caso, de dotarlo de un pensamiento ilustrador y concientizador, no nada más de las

historias folclóricas de bandidos, sino de problemáticas políticas añejas que no han sido resueltas y están vivas en la memoria colectiva de los ciudadanos.

Así, tenemos dos visiones del teatro épico, una específicamente técnica que conlleva la sólida construcción teatral de las obras de Liera y otra que nos recuerda al escritor y su postura social, al artista comprometido con su trabajo y con su misión en la cultura y la sociedad. Por fortuna, ninguno de los enfoques metodológicos se contraponen, al contrario se complementan y se fortalecen; son parte de un árbol que pretendía cubrir con su sombra el pensamiento utópico de su época y tal vez el de su generación.

1.1. La influencia del teatro épico de Bertolt Brecht

Puestos en marcha, habrá que revisar cuáles son las características del teatro épico como lo concebía Bertolt Brecht (2004). El siguiente cuadro es cómo el autor alemán diferenciaba el modelo del teatro épico con el aristotélico:

"1) FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
El escenario encarna un suceso	El escenario lo cuenta
Implica al espectador en una acción	Le convierte en observador pero
Consume su actividad	despierta su actividad
le posibilita sentimientos	le obliga a tomar decisiones
le procura vivencias	le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	se exageran hasta producir conocimiento
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es sujeto de análisis
El hombre es inmutable	El hombre mutable e inductor de mutacio- -nes
Los acontecimientos se suceden linealmente	en curvas
<i>Natura non facit saltus</i>	<i>Facit saltus</i>
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos" (46).

Brecht proponía un teatro, en el que el espectador experimentara un extrañamiento capaz de hacerlo volver al instante primigenio, es decir, ver algo como si lo viera por primera vez. El receptor tenía que volver a sorprenderse y a dejar de ver tramas lineales que no le dejarán nada nuevo. La forma épica, decía el autor, no apuntaba a conmoverlo, sino a hacerlo reflexionar sobre lo que estaba presenciando. A través de una mirada inquisidora y objetiva, el objeto sería visto con una rigurosidad científica, la cual tenía que ver con la dialéctica. (De Toro 1984, 14). La idea era crear un teatro que se adaptara a las exigencias de la época, que demandara una forma en la que la realidad pudiera representar las condiciones políticas, económicas y sociales de la nueva era que se estaba viviendo. Así, esta nueva técnica, también demandaba una nueva estética, que

en este caso se contraponía con el modelo aristotélico. “El concepto *aristotélico* le sirve al autor alemán para definir todo aquel teatro que se vale de los efectos de la empatía y la mimesis aristotélicas. (17).

La vieja idea de la *alienación*², como se entendía antiguamente significaba extrañamiento del hombre, ya sea de su entorno, de su contexto histórico o incluso de su conciencia (28). El teatro épico de Brecht trataba de arrancar al hombre de esa situación de letargo en donde aceptara todo sin réplica, en su estética, el sujeto puede y es consciente de una reflexión profunda donde él va motivándose a querer transformar su medio ambiente. De ahí el concepto de *Verfremdung*, que “significa varias cosas: a) volver extraño o sorprendente todo aquello que normalmente parece familiar: b) *Verfremdung* significa también historiar, es decir, presentar los acontecimientos y personajes como históricos, por tanto efímeros: c) finalmente significa presentar el mundo como *manejable*, transformable.” (28).

En la tónica de convertir al teatro en un lugar donde el aprendizaje y el entretenimiento no fueran dos extremidades opuestas, sino que supieran converger en algún punto, Brecht dirigía sus esfuerzos a un teatro en el que los sectores más humildes y desplazados pudieran tener una oportunidad al observar algo que les dejara alguna enseñanza útil para sus vidas. “De esta manera, Brecht cambia la estructura dramática aristotélica al proponer una

² Esta idea, ya había sido aplicada por los formalistas rusos y su *ostranenie* o *extrañamiento* en cuanto pretendían una suerte de *desautomatización* del arte, con el fin de volver, no sólo desde el punto de vista del lenguaje, al acontecimiento literario como novedoso. Los formalistas decían que la escritura estaba automatizada y que la única forma de volverla original era dotarla de una evolución donde el artefacto literario fuera visto siempre como por primera vez. Naturalmente, las teorías formalistas fueron impregnadas de los aires vanguardistas que vieron en el futurismo y otras estéticas, la oportunidad de ejercer un movimiento de ruptura respecto de las anteriores corrientes estilísticas.

sucesión de escenas en las que sustituye los conflictos individuales por los sociales. Donde antes había personajes quedan hombres de determinado momento histórico...” (Partida 2004, 172). Esta parte es vital en la dramaturgia de Brecht, la acción queda supeditada por las situaciones, porque a través de éstas es posible que se forme una representación más activa con el espectador que la propia serie de acciones. El receptor del teatro épico, verá en las situaciones un ejemplo asible de cómo se puede ejercer un futuro mejor y bondadoso. Es evidente que las ideas marxistas de instruir al pueblo estaban presentes en el dramaturgo alemán, pues su intención de ofrecer una didáctica de clases bajas mostraba cómo las mismas ideas alcanzaban y unían íntegramente el terreno del arte con la vida social. “Pero también hay capas a las que ‘aún no les ha tocado su turno’, que están disconformes con la situación, tienen un enorme interés práctico en aprender, desean por todos los medios orientarse y saben que están perdidos si no aprenden –son los mejores y más ávidos estudiantes-.” (49). Lo anterior es ejemplo claro de las intenciones académicas de Brecht, en cuanto a su deseo de instruir a las clases inferiores, alabando su dedicación y exponiendo su empeño por mejorar en la escala social. “El artista socialista entonces, tiene una función dentro de la sociedad la cual está determinada por la ideología política a la cual pertenece. Ésta a la vez implica una concepción del arte.” (De Toro 19). Dicho arte debe ser capaz de elevar y provocar la sensibilidad de las clases menesterosas, además de incrementar la conciencia social de éstas, se debe potenciar los sentidos más finos para que así se pueda apreciar la obra de arte en cuestión. Esta tarea

finalmente traerá superación y crecimiento al ser humano, pues con ello, se le mostrará al individuo que hay la posibilidad de un mejor futuro, que hay una posibilidad de cambio a su situación, en donde el porvenir pueda ser vislumbrado y sobre todo realizado. “El teatro épico se dirige a los interesados, y unos que ‘no piensan sin fundamento’. Ésta es una actitud que los interesados comparten con las masas. El materialismo dialéctico de Brecht se impone inequívocamente en el esfuerzo por interesar a estas masas en el teatro de manera ya especializada, no por vía de la ‘formación’.”³

En el mismo sentido de enseñar deleitando, el autor alemán pretendía hacer un teatro donde la ciencia pudiera hacer acto de presencia. “La psicología moderna, desde el psicoanálisis al behaviorismo, me proporciona datos que me conducen a un enjuiciamiento totalmente diferente del caso, especialmente si tengo en cuenta las conclusiones de la sociología, de la economía y de la historia. Se dirá: qué complicación.” (Brecht 51). El auxilio de diferentes disciplinas de las ciencias podría convertir al apartado literario en algo tedioso, sin embargo para Brecht, la literatura podría nutrirse de otras materias sin descuidar su esencialidad literaria y así, al mismo tiempo, penetrar en otras áreas del conocimiento que volverían al acto teatral en una artefacto educativo y entretenido.

Parte de este teatro épico tiene que ver con la idea de un teatro de estirpe narrativa, en el sentido primigenio que dictaba *La poética* de Aristóteles. “Brecht llamó épico a este teatro, porque introduce en él elementos del género épico o

³ Walter Benjamin. ¿Qué es el teatro épico? (Consultado el 17 de mayo de 2016). <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/obra.php?id=37>>

narrativo. Sus obras frecuentemente tienen un narrador, quien relata los acontecimientos, describe las situaciones o comenta los resultados de las acciones. En otras ocasiones, son los actores quienes cumplen estas funciones.” (Román 2003, 95). Para Ángel Abuín (1997), la narración en el teatro tiene que ver, además de percibir un posible narrador, con “los prólogos y los epílogos, el teatro en el teatro, los apartes, y otros modos de dirigirse directamente al público que, como en el caso del narrador, llaman la atención sobre el carácter dramático de la obra.” (27). En el caso de Brecht, el narrador o *comentarista* tenía las funciones de situar al público en una actitud inquisidora, además de evocar en el espectador una intención crítica y reflexiva. Este efecto de extrañeza o *mirar épico de la distancia*, como le llama Abuín (53), provoca en el receptor una colaboración crítica, que trata de crear una nueva conciencia de la sociedad y del mundo. En cierto sentido, el teatro de Brecht podría decirse que muestra una apertura para que el espectador visualice su propia visión de mundo y con ello adquiera una nueva condición crítica. Así, decía Brecht: “Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar. Sería completamente errado pretender negar a este teatro la emoción. Vendría a ser como negar hoy a la ciencia la emoción.” (Brecht 63).

Otro procedimiento técnico en el teatro narrativo es la aplicación de una especie de cantor o coro, éste será el encargado de dirigir una narración de hechos a través del discurso. Este procedimiento seguirá en la tónica del efecto de extrañamiento, como ya se había comentado antes. De la misma manera, el

tiempo en el teatro épico es una de la preocupaciones más latentes en el espectro brechtiano. “El proceso es el siguiente: a) si la acción del teatro dramático se desarrollaba ante nosotros en un presente inmediato, en el épico el acontecimiento, convertido en *historia*, en pasado se reconstruye fragmentariamente mediante un acto de narración estructurado en secuencias (*transposición al tiempo pasado*); b) esto nos lleva a que, frente al *yo* y al *tú* del teatro dramático, el narrador del teatro épico descubre el *él* ficticio de los personajes (*transposición a la tercera persona*) y se enfrenta distanciada y, muchas veces, irónicamente con la acción.” (Abuín 55). Esta es una de las contribuciones más importantes del teatro épico de Brecht, pues hace que el teatro pueda desarrollarse en secuencias separadas, asunto que inspirará a muchos autores contemporáneos.

Ahora bien, la obras del teatro épico no necesariamente tienen que ser piezas acabadas, pueden ser en “todo momento *in status nascendi*, de ahí la importancia de la «complicidad constructiva del receptor».” (56). Esta función tiene que ver totalmente con la voluntad interpretativa del espectador, pues el autor le cede la oportunidad al receptor de modificar el rompecabezas del mundo. La obra, muy al estilo de la narrativa, puede empezar al final y terminar en el inicio, o bien puede empezar en medio de la acción. En este momento, es cuando el espectador enjuicia, critica y toma su lugar en la representación épica, pues al ser él quien toma las decisiones sobre la urdimbre teatral, él es quien termina por formarse una interpretación, por completar el significado de la obra. “En esta dialéctica continua entre obra y espectador, cuanto más grande es la

distancia entre sala y escena, más fácil es suscitar la reflexión deseada sobre los acontecimientos representados. Por eso mismo, Brecht se aleja del *realismo*, de la reconstitución ilusoria de la realidad, para descubrir por completo los mecanismos de la *ficción*.” (56- 57). Esta función de alejamiento en el teatro brechtiano tiene que ver con establecer un significado casi acabado, pero no totalmente, en el que el receptor pueda completar el significado. Para Brecht, la sociedad está alineada, por ello su *gestus* debe romper con esa privación y tiranía. El actor, parte fundamental en el teatro épico, podrá ser sujeto (*narrador*) y objeto (*narrado*), pero eso dependerá, nuevamente, de la competencia del espectador. (57). Él es quien al final tendrá que darse cuenta de su lugar en la sociedad, a través del juicio crítico y reflexivo que el teatro le acaba de proporcionar.

En suma, se puede definir al teatro épico en las siguientes características de Román Calvo:

- a) La estructura es a cuadros.
- b) Emplea un discurso subversivo y referencial respecto a la historia presente.
- c) Busca la concientización del espectador.
- d) Tiene elementos narrativos.
- e) Usa letreros, canciones y proyecciones cinematográficas.
- f) El lenguaje es lógico.
- g) Los personajes son “*reales*”. (95- 96).

La idea de convertir al hombre en un sujeto libre de ataduras sociales fue lo que le valió al teatro de Brecht su carácter de educador, pues sus conceptos,

influidos por el marxismo, pretendían dotar al hombre común de una libertad única en el sentido de ser el propio sujeto quien decidiría su destino, no los límites sociales.

Es importante aclarar que, el presente estudio no pretende forzar los presupuestos teóricos de B. Brecht a las características teatrales de Óscar Liera. El estilo del dramaturgo sinaloense guarda, como se verá, algunas simetrías con los postulados del dramaturgo alemán, pero eso no quiere decir que el teatro de Liera fuera totalmente no aristotélico. Es encomiable pensar, que las similitudes con el teatro épico, se deben a que el autor estaba en búsqueda de un estilo propio, basado en algunos moldes de Brecht, pero en otros no.

1.2. El metateatro

En el caso del metateatro, este concepto nace del término acuñado por Lionel Abel, allá por el año de 1963, y se podría resumir en dos grandes frases: “el mundo es un escenario” y “la vida es sueño”. Ambas ideas son la base del metateatro y se han utilizado como herramientas interpretativas en el teatro de los Siglos de Oro, desde luego originadas de la obra: *La vida es sueño* de P. Calderón de la Barca. A partir del texto de Abel, muchos estudiosos, sobre todo del teatro aureo, han abordado la práctica del metateatro, algunos de los más conocidos son: Alfredo Hermenegildo, Catherine Larson, Richard Hornby, Victor Dixon, Irene Andrés Suárez, entre otros. De hecho, Alfredo Hermenegildo (2011) es el que establece una base paradigmática para identificar el teatro dentro del teatro y el metateatro:

- “lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador;
- dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, que ‘absorbe’ los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco;
- esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra;
- la obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud);
- el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha

empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena.” (10).

Ahora bien, situándonos en la obra dramática, la fórmula de teatro en el teatro se expone de la siguiente manera:

Si en escena, la configuración es:

- “un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada;
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos.”

(11).

Sumado a esto, la participación del público, el archimirante, es fundamental para que el teatro dentro del teatro funcione eficazmente. De igual manera, debe haber un mirante, que otorgue un realismo a la obra enmarcada y desde donde se vea esa apariencia de realismo. “En los textos metadramáticos, los dramaturgos emplean ciertas técnicas autorreflexivas, las cuales se relacionan con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos.” (Larson 1989, 1015). Éste es uno de los puntos más significativos de estudio del metateatro, pues es la autorreferencialidad la que incita a que el espectador, como ya se dijo, se vuelva parte de la realidad propuesta en la puesta en escena.

En el caso del empleo de la metateatralidad sucede lo mismo que con el teatro épico, la teoría sirve para mostrar cómo la memoria colectiva de los pueblos puede servir como elemento distintivo de una región, pero también como arma de defensa contra los agresores del imaginario. El metateatro

ejemplifica cómo se perpetúa una comunidad, ya sea a través de sus héroes o por medio de los símbolos distintivos de su pueblo. El teatro en el teatro es capaz de enseñar al receptor de qué manera una comunidad construyó su historia o su religión, es así como se representa en *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana*. El pueblo invoca a sus santos, provenientes de una religión popular, que no niega la fe de la Iglesia oficial, pero se rebela ante ésta por menospreciarla y verla como pagana y falsa. El bandido convertido a santo es el mayor logro conseguido por una comunidad, es cuando la colectividad ha conseguido trascender el nivel del mito para convertirlo en la eternidad del santo (Chumbita 1995, 3). Ante ello, el sujeto colectivo impone su fe, sus creencias se consolidan por las historias que van uniendo a los integrantes del pueblo, hasta que se unifican y se vuelven una sola, es decir, los grupos sociales son los que vuelven un suceso *memorable* (Halbwachs cit. en Burke 2006, 67), justo como sucede con el ánima de Malverde en *EJDP* o con la imagen heroica de Bernal, después de muerto.

En esta parte del trabajo, se verá que el metateatro es una estrategia efectiva en las obras de Liera, pues junto con los conceptos de memoria colectiva, microhistoria, y religiosidad popular se logra transmitir el mensaje de que la colectividad puede conseguir su bienestar, ya sea el espiritual, como *EJDP* o el social como en *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana*. El teatro en el teatro (TeT) es la herramienta que muestra al espectador que el teatro es parte de un mismo universo y, según dice Liera, también el arte escénico puede ser un instrumento de lucha ante la adversidad política, social y religiosa.

La profunda investigación que hace Liera del mito de Malverde junto a los referentes históricos e intra- históricos, es lo que le da al espectador la capacidad de juicio crítico sobre lo que lee o ve en el escenario. “Consecuentemente, el metateatro cuestiona la relación no sólo entre el teatro y la identidad humana, sino también la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro.” (Larson 1018). Esa forma especular es lo que le da al teatro de Liera su matiz de autorreferencialidad no sólo de las situaciones políticas y sociales que vive su pueblo, sino también del quehacer del dramaturgo.

El teatro es mi necesidad vital, pero con él me gusta expresar además la problemática que veo a diario, que me circunda, que envuelve al mexicano. Esto que te digo es una cosa que a muchos críticos les choca. Les choca hablar del teatro como un espejo de la realidad, pero para mí sí lo es. Cuando Valle Inclán habla de los esperpentos, dice que son como un espejo cóncavo que distorsiona la imagen. Entonces ya se está hablando de un espejo, del teatro como un espejo de la realidad. Y es lo que estamos haciendo nosotros. Poner un espejo que distorsiona lo que vemos. (Liera cit. en López 3).

La confesión del propio Liera hablando y expresando su cariño por el teatro, lo ubica como el dramaturgo, que a la par de problematizar sobre temas sociales, gustaba de confrontar a las técnicas y al funcionamiento del arte teatral. Por ello, afirma Jesús G. Maestro (2004): “El metateatro es, pues, la expresión formal de una literatura de confrontación (...) Además, toda expresión metateatral desmitifica y desmantela la ilusión dramática que genera.” (1). Por ejemplo, en el caso de *EJDP*, hay una decisión de desmitificar a la Iglesia, como institución con todos sus vicios endógenos, pero al mismo tiempo, el autor busca confrontar esa institución con el mito del santo popular. “El metateatro potencia formalmente la percepción del concepto barroco del *theatrum mundi*. Subraya de este modo la

posible relación existente entre mundo y teatro, y cumple con una efectiva intención reveladora de desmitificación, de denuncia social y política en algunos casos, y de expresión, sencillamente, en otros casos, de determinadas concepciones dramáticas y poéticas.” (3, 4). Este es un asunto importante en la expresión literaria que nos presenta el autor, pues en su teatro siempre se fincó la necesidad de convertir el teatro en arma de denuncia y expresión social, ya sea emitiendo el descontento social- político, el religioso o incluso el cultural, como en el caso del rechazo al machismo en algunas de sus obras. En el metateatro usado por Liera, además de ser un planteamiento lúdico y fantasmal, intenta convocar realidades mucho más fuertes, como la crítica a los gobiernos de derecha, ambiciosos y tiránicos: “(...) el espectro constituye la única prueba de una posible verdad, oculta a la realidad humana, y revelada metafísicamente, de forma exclusiva y casi secreta (...) Sin el discurso del espectro, la escena metateatral no hubiera sido posible nunca.” (12).

1.3. La parodia y la farsa

La parodia, como herramienta literaria, ha sido utilizada en infinidad de textos de todo tipo. Se trata, generalmente, de “una imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad.”⁴ Su origen se remonta en la antigua Grecia de donde toma el nombre de *παρώδια*, que se puede traducir como “contra- canto” o “al lado de”, de ahí que muchos críticos la expliquen como un fenómeno de segundo significado, es decir, un contra-significado o bien un significado alternativo, “*al lado de*”. En ambas acepciones se ha puesto interés desde la antigüedad, pero es en la segunda significación en la que últimamente más se ha insistido.

Linda Hutcheon es una de las teóricas más importantes en cuanto al estudio de la parodia, ella señala que el término bien puede entenderse como “un acuerdo, una intimidad y no un contraste.” (1981, 178). De esta definición se puede entender a la parodia como un fenómeno dialógico, que conversa con sus receptores y los alienta a buscar caminos de significación sobre cuál es el derrotero preciso del objetivo del autor. En el caso del uso de la metateatralidad en nuestro autor, Liera hace un llamado a la reflexión del uso del teatro como instrumento de protesta, su postura contestataria, en la mayoría de las veces, se muestra mediante sus estrategias dramatúrgicas, el teatro en el teatro es un claro ejemplo de esto, de forma análoga sucede así con la parodia.

El uso de la parodia posee dos usos en el estudio de las obras de Óscar Liera; el primer caso es la burla, implementada en diversos personajes que,

⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*. (México: Porrúa, 2001), 391.

usualmente son una deformación grotesca de sus contrapartes originales; en el otro aspecto, el uso paródico se inclina más hacia el homenaje de cierta figura histórica y de respeto, esto es, Fray Servando Teresa de Mier y su parodia con Servando de *Las fábulas perversas*. Este personaje podrá verse tanto como un héroe, que defiende los ideales del ser humano contra las imposiciones eclesiásticas; así como una especie de antihéroe, el cual se dedica a rebelarse contra los patrones de la Iglesia y del Estado. El punto será aquí, descubrir el significado de la personalidad de Servando y sus acciones para entender su mensaje hacia el receptor.

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 *Las fábulas perversas* 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. El punto de partida, en esta pieza, si bien es la comicidad a través de las ridiculeces de los personajes, no sólo se queda en eso, la intención de Liera 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 de Liera, 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 tonos alegres y risueños se nos trastocan hasta caer en la cuenta que la mirada *perversa* del autor no sólo era hacernos reír y divertirnos con las ocurrencias de los

personajes, sino llamar nuestra atención hacia los vicios ancestrales 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 homenaje son las dos direcciones que hacen que la parodia funcione magistralmente en las obras de Liera, ya sea para mostrar un respeto o para potenciar la crítica.

Asimismo, es necesario darle un vistazo a los horizontes que puede tener la farsa como género:

- 1º. El autor se propone hacer reír al espectador, sin que éste reflexione sobre la causa de su risa. Hay una liberación de emociones en este género.
- 2º. Los temas tratados son variados, desde motivos sencillos y particulares, hasta temas de importancia universal, como la incomunicación o la soledad.
- 3º. La obra está desarrollada en un tono de exageración; caricaturesco, grotesco, muy alejado de la realidad.
- 4º. La acción avanza por las situaciones y nunca por el carácter de los personajes.
- 5º. Los personajes son simples y en muchos casos simbólicos.
- 6º. En las obras de este género, los personajes no se cuestionan sobre su problemática, sino que actúan en una esfera de realidad particular.
- 7º. El lenguaje se emplea de manera diversa dentro de la farsa, dado que al crearse realidades particulares, los autores recurren a crear un lenguaje apropiado a ellas: poético, incongruente, absurdo o cotidiano. (Román121).

En el anterior esquema se puede mencionar que el punto 1, el 2, el 5 y un poco el 7 podrían emparejarse con lo que Liera muestra en su obra. Sin embargo, el 3, el 4 y el 6 tienen poco que ver con las intenciones del autor, puesto que si bien, algunas obras tienen mucho de humor corrosivo no es su afán sólo quedarse en eso, ya que como se ha visto en el caso de la parodia, las tramas

tienen como intención provocar una reflexión en el espectador; tampoco se puede decir que los personajes no tienen personalidad o carácter, aunque ciertamente hay muchos que sólo tienen el propósito de hacer reír, pero los principales son seres con un objetivo bien definido y con ideas.

Las fábulas perversas y *Cúcara y Mácara* son las obras que más relación tendrán con la farsa y la parodia, sobre todo por el tema de la burla y la admiración, es decir, habrá mofa hacia ciertos símbolos eclesiásticos, pero también homenaje hacia la figura de Fray Servando. En estas obras, el enfoque tratará de cubrir una especie de crítica ácida que motive la reflexión del público hacia la “verdad” de los jerarcas religiosos. Así como en *EJDP* se trata de desmitificar la figura del santo institucional, en *Las fábulas* y *Cúcara* se tratará de desmitificar la verdad de los sacerdotes, esto es, estas tres obras tendrán ese elemento en común. El motivo de la verdad será una de las encomiendas de Liera, pues ya sea una verdad histórica como en el caso de *Las fábulas perversas* y *Cúcara y Mácara* o una verdad inventada como el *EJDP*, la tarea será desmitificar, sea para volver asequible un mito popular como Malverde o para rebelarse ante los engaños históricos como con Servando.

1.4. Teatro y sociedad

Finalmente, los estudios sobre literatura y sociedad bien pueden contribuir a identificar el mensaje social en las obras de Óscar Liera, en específico, el caso de la Sociocrítica. Son muchos los autores que han contribuido a que esta herramienta teórica sea tan grande como lo es hoy en día, por ello, para nuestros menesteres sólo se usarán los planteamientos de Edmond Cros (2009), y sólo se usarán los conceptos de sujeto transindividual, el cual Cros retoma de Lucien Goldmann y el de ideologema. En el primer término, como ya se explicó anteriormente, el uso de la metateatralidad funciona para comprender cómo la memoria colectiva es el principal legado y el arma predilecta para que la comunidad se defienda de los abusos de los políticos corruptos y tiránicos. Dicha comunidad, también se puede considerar un sujeto colectivo o transindividual, pues conlleva la esperanzas e ideales de toda una región, sumadas al discurso del autor: “Partiendo del principio de que toda colectividad – considerada pues como un sujeto transindividual- inscribe en su discurso los índices de su inserción espacial, social e histórica, y genera en consecuencia microsemióticas específicas, se trata de describir los niveles en los cuales estos son perceptibles.” (75). Esto se relaciona completamente con el concepto de ideologema, el cual también es un microsistema dentro del discurso que contiene la sumatoria de simbologías e ideologías presentes en dicho discurso. (215). Para identificar un ideologema en las obras de Óscar Liera, será preciso categorizar la época histórica, política y social del México de aquellos entonces, pues a medida que se haga ese análisis, se podrá corroborar si, a través de la

escritura y posterior representación, se hallaba una voz subyacente que solicitaba nuestra atención sobre un reclamo en particular. A priori, es evidente pensar que las obras de Liera tienen un contenido social y político muy fuerte, pero de todas esas lexis, ¿cuál era la más recurrente?, ¿cuál en toda esa compleja red de valores sobresale de su discurso?

Al principio de este trabajo, se había hecho hincapié en el concepto de *justicia*, que como se deja ver, es una lexis que constantemente aparece en las tramas de Liera, es el *leitmotiv* más recurrente, pues aunque en algunas obras no aparezca como tal el concepto, sí se presenta alguna relación a lo justo, frente a la injusticia o la falta de equidad, ya sea en un orden social, político o incluso de igualdad en cuestiones de género. Pero, ¿en qué tipo de justicia creía Liera?, ¿era la construcción de una ideología o tan sólo una especie de idea romántica sobre la justicia a manos del pueblo? Es aquí donde la Sociocrítica puede ser de gran valor, pues dicha disciplina se encarga de analizar desde el interior del texto, cuál es la propuesta del autor, qué nos quería decir o incluso, a qué llevaban sus palabras, incluso, sin que él se lo propusiera.

1.5. El uso de la memoria colectiva en *El jinete de la Divina Providencia*, *Los caminos solos* y *El oro de la Revolución mexicana*

Desde hace algún tiempo, la historia cultural y la historia de las ideas han hecho énfasis en el empleo de la memoria colectiva y el imaginario social para explicar las conductas de algunos grupos sociales. Dichos postulados teóricos señalan el uso de la memoria como el estudio de las actitudes colectivas de la gente y su comportamiento social (metáforas, símbolos, etc.). De esta manera, las comunidades son las que deciden qué recordar y no sólo eso, ellos tienen la capacidad de volver algo 'memorable'. (Burke 2006, 66). Así surgen tres grandes preguntas: "¿cuáles son las formas de transmisión de los recuerdos públicos y cómo han cambiado en el tiempo?, ¿cuáles son los usos de esos recuerdos, del pasado, y cómo han cambiado? Y, a la inversa, ¿cuáles son los usos del olvido?" (69).

Para los intereses de este trabajo, es pertinente enfocarse a contestar: ¿cuáles son los usos de esos recuerdos, del pasado y cómo han cambiado en el tiempo? Además, al responder estas preguntas, surge otra inquietud ¿por qué ciertas culturas tienen una memoria larga y otras no? Para empezar, dirá Burke, los recuerdos portan una dualidad: los vencidos recordarán más, porque añorarán sus mejores años, su época de esplendor, donde había justicia y prosperidad, en cambio los ganadores harán uso de la amnesia colectiva, esto es, olvidarán más fácilmente, tal vez por ser recuerdos intrascendentes para ellos o porque no los necesitan. Burke insiste en que la clave de este comportamiento de los grupos sociales se halla en sus raíces culturales, es

decir, hay comunidades que, a través de constructos como la religiosidad popular o la intra-historia, buscan revivir el pasado, hacerlo perdurable y eterno.

Por ejemplo, la relación Malverde- Sinaloa no pudiera entenderse, en términos de identidad, tradición y folclor, sin el estudio del uno frente al otro. La historia de Sinaloa, según escribe Liera, es que ha sido víctima constante de sus políticos y sus sistemas despóticos, provocando una constante opresión y un desequilibrio social y económico constante. Los recuerdos de Bernal y Malverde luchando contra el régimen tiránico de Francisco Cañedo, brinda una luz de esperanza hacia los ciudadanos tanto en el pasado como en el presente, como lo demuestra el mismo planteamiento teatral de *EJDP*. En la obra se da la impresión que los culiacanenses exorcizan a sus demonios (los malos gobernantes) a través del culto al santo popular. Como forma de rebeldía e insurrección, los pobladores saben que su creencia no es bien vista ni por el poder ni por la religión oficial, por ello su repetido desafío a las leyes políticas y eclesiásticas. Así, “la santidad como una función redentora llega a tener carácter político en el sentido de que las peticiones religiosas se interpenetran (*sic*) con los reclamos políticos actuales.” (Park 2011, 12). Por eso, Malverde es el motivo que impulsa al pueblo y es al mismo tiempo él mismo. El culto al santo logra una resignificación en la obra, cuando se deduce que el bandido deambula entre ambos espacios en la acción, su figura es sustituida por el sujeto colectivo, real protagonista y guardián de los milagros. (13). “CLAUDIA: Y toda la gente anduvo varios días con la mano vendada. Otra vez don Clemente de la Vega aseguró que a Malverde, al ir a robarle a él, lo agarró de una pata una trampa pa’ coyotes

y al día siguiente toda la gente andaba rengueando de una pata. ¿Coincidencia o milagro?” (*EJDP* 377).⁵

En términos del estudio que se estudia, la memoria colectiva es un elemento distintivo en el teatro de Liera, diríamos que es casi su sello personal. Si pensamos en cómo se representa al bandido Malverde, a Heraclio Bernal o al general Buelna, veríamos que la memoria colectiva hace su gran acto de aparición, pues son los grupos sociales (la gente) los que recuerdan a estos individuos y son ellos los que los hacen héroes, e incluso mitos y santos. Liera escenifica y potencia esas voces por medio de su particular teatralidad, mostrando las muchedumbres arraigadas en la ignominia por los malos gobernantes. A propósito, dice Halbwachs (2004): “podemos hablar de memoria colectiva cuando evocamos un hecho que ocupa un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo.” (36). El recuerdo de tan fastuosos héroes sirve como revulsivo ante la injusticia presente. Son esos héroes que por momentos, a través de la magia del teatro, vuelven a librar batallas y a recomponer entuertos. Por ello, es allí donde Óscar Liera incorpora la memoria colectiva, pues mediante ésta hace que los espectadores no sólo se identifiquen con los héroes folclóricos, sino que los vivan y los lloren como si fueran de la misma época.

Pero, ¿cómo se construye un imaginario social?, y más importante ¿cómo se presenta en las obras? En *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* se

⁵ A partir de aquí sólo se citará la siguiente edición: Liera, Óscar. *Teatro escogido*, prólogo de Armando Partida Tayzan, México: FCE/ Difocur, 2008.

presentan casos muy similares, en donde la muchedumbre se siente identificada con los héroes regionales.

Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad (...) De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el del "jefe", el del "buen súbdito" (...) Designar su identidad colectiva es, por consiguiente, marcar su "territorio" y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los "otros", formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas. (Baczko 1991, 28).

La gente común defiende a sus benefactores, Bernal y Malverde, de sus enemigos, los protege, los idolatra y en algunos casos dan la vida por ellos. Estas formas de representación, sin duda, forman un imaginario social reconocido que los identifica y, por supuesto, los diferencia de otros. En este sentido, dice Park: "Malverde puede ser, como imagen dialéctica de criminal y santo, una herramienta materializada con la que se imagina, de manera no tan directa pero suficiente para articularla, una comunidad en la mente del sujeto popular." (17).

A través de la apropiación de la identidad, los personajes de *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* harán frente a sus tiranos, defendiendo en todo momento su lugar en el imaginario. Por ello, "el imaginario social es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva." (28). Un ejemplo claro se da cuando la gente se apodera de la imagen mesiánica de Malverde, hasta el extremo de dotarle de poderes divinos, sin importarle a la comunidad si la Iglesia lo beatifica o no. "De este modo el hecho religioso es una expresión simbólica del hecho social; a través de los dioses, los hombres se dan cuenta de su

conciencia de pertenencia a un todo comunitario, y sus representaciones colectivas reconstituyen y perpetúan las creencias necesarias al consenso social.” (22). Para ellos, el bandido es parte de su tierra, de su colectividad, de su folclor, por ello forman parte de un mismo imaginario, donde todos creen y todos defienden esta creencia. “Claudia: (...) La primera vez que robó decidió el gobierno detener a los que fueran a comprar con monedas de oro; pero pa’ las diez de la mañana ya tenían en la cárcel a casi todos los pobres de la ciudad, así que tuvieron que soltarlos. Pasaban cosas muy curiosas...” (*EJDP* 375). La imagen del bandido generoso junto a la del pueblo ayudándolo, es una de las claves para entender la formación del imaginario social. “Cuando una colectividad se siente agredida desde el exterior, pone en movimiento todo un dispositivo de imaginarios sociales con el fin de movilizar las energías de sus miembros, de reunir y guiar sus acciones.” (Baczko 29). Esta es la explicación de por qué a los sacerdotes les cuesta entender el culto a Malverde por parte de la población. La colectividad resguarda el mito, lo conserva y lo nutre día con día, los milagros son, de alguna manera, la defensa ante el olvido de un pasado ideal y utópico. “La manera en que la memoria colectiva y la literatura popular construyen estos personajes y sus historias, concentra significados que van mucho más allá del recuento cronológico de hechos biográficos. A menudo las vidas de santos no son sino la expresión de las necesidades y deseos de una comunidad.” (Cortés 20).

De tal manera que, la religiosidad popular presente en la leyenda de Malverde, también pudiera entenderse como un mecanismo de defensa ante los

malos gobernantes. Esta visión más realista del mito de Malverde, no contradice a los deseos de Liera en *EJDP*, al contrario, los enaltece, pues se sigue situando al frente al sujeto colectivo. “Los imaginarios sociales y los símbolos sobre los cuales se apoyan los primeros forman parte de complejos y compuestos sistemas, a saber, en especial los mitos, las utopías y las ideologías.” (30). Tanto Malverde como Bernal son mito e ideología en uno y otro caso, ambos forman una compleja utopía que Liera se encargó de materializar en sus obras.

Sin embargo, entre el mito y la utopía se encuentra el hecho histórico, en este caso la anécdota de la revuelta de Rafael Buelna, ilustre sinaloense, usualmente olvidado por la historia oficial de la Revolución mexicana. En la obra de Liera, un puñado de gente del pueblo, estudiantes de una pequeña escuela rural, decide representar una obra en honor a Buelna y a sus acciones heroicas. La pieza teatral, además de mostrar una instrucción educativa, termina por ser la estrategia con la cual la comunidad se rebela contra el síndico y sus secuaces corruptos. Es evidente en *El oro de la Revolución mexicana* el vínculo entre el lugar (Sinaloa) y la memoria colectiva, pues los personajes se saben identificados con su estado y con lo que el recuerdo les ha heredado: la derrota. Cuando experimentan la victoria, aunque sea en forma ficticia, por medio de una representación teatral, se dan cuenta que al informarse y prepararse como el héroe de la revolución Rafael Buelna, se puede lograr la victoria, se puede luchar contra la injusticia y la imposición de los políticos. La función de la memoria colectiva, en este caso, es reconstruir el recuerdo, lograr que la comunidad se una y termine ignorando al demagogo, haciendo presente la

fuerza de sus tradiciones (las canciones y su historia) y la educación. “La memoria oficial y la no oficial del pasado pueden diferir marcadamente y la segunda, que ha sido relativamente poco estudiada, en ocasiones representa una fuerza histórica por derecho propio (...)” (Burke 81).

En *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* se percibe el rumor de la gente, el ruido del reclamo, de la protesta, que a su vez es matizado y representado por medio de la memoria colectiva. Como si fuera un coro, el discurso social flota en el aire, se escucha; el espectador lo siente, y lo interpreta como una forma de protesta legítima. Es evidente, que la técnica usada por el escritor para representar al pueblo se basa en un discurso sobre los beneficios de la memoria colectiva y la historia no oficial. Por ello, “Malverde, el jinete de la divina providencia cabalga sobre los sueños colectivos, aquellos donde el mito se eterniza en el tiempo para irse modelando en anhelos colectivos, donde se resguardan los recuerdos del origen con su promesa del Dorado.” (Maciel 96). De esta manera, se puede corroborar la importancia que tenía para el autor la importancia de la intra-historia como propósito para alcanzar la justicia de los grupos sociales menos favorecidos y sus efectos para el pueblo. Como fiel lector y crítico de la sociedad, Liera configuró a sus personajes y a sus obras como parte de un conjunto homogéneo que demostró la indignación, la pobreza y la injusticia en que siempre se ven marginadas las clases más menesterosas. Como ya se dijo en la presente investigación, el recuerdo de los mitos locales revigorizan el presente de Sinaloa, les sirve como defensa para curar la maldad de los opresores y para, al mismo tiempo, rebelarse contra ellos, aun cuando

sólo sea en forma de una realidad maravillosa, tan real o maravillosa como se
quieran pensar los milagros o los relatos heroicos.

2. El teatro narrativo y espectral de Óscar Liera

Dos de los presupuestos teóricos más importantes en la dramaturgia de Óscar Liera son el caso del teatro épico y el metateatro. En ambos, como se indicó en el primer capítulo de este trabajo, el autor dedica gran parte en establecer, primero una base narrativa y testimonial, por medio de narradores y locutores que narran la representación, además de tener diversos contenidos donde se cuentan las aventuras de los personajes. Por otro lado, Liera experimenta con el teatro dentro del teatro, pues aquí teatro épico y metateatro trabajan conjuntamente para mostrar una representación espectral, donde surgen otras representaciones, para explicar, ya sea el pasado y su función con el presente, como en *El jinete de la Divina Providencia* o un episodio en particular como en *Los caminos solos* y por último, para escenificar dos puestas en escena, una presente y una histórica como en *El oro de la Revolución mexicana*.

EJDP, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* agrupan el teatro épico de Óscar Liera, no son las únicas que portan partes narrativas, pero son las que hacen brillar el elemento regional, folclórico e histórico en sus tramas. La unión de estas obras forman una epopeya de la vida y costumbres de Sinaloa, logrando con esto resaltar la intra- historia y la religiosidad popular, segmentos constituyentes en la construcción de dichas obras.

La decisión de agrupar en este capítulo, tanto el estudio del teatro épico como el de la metateatralidad responde a la extensión e importancia que dichos análisis tienen en la dramaturgia de Liera. Es, por lo que se ha visto, donde el autor más trabajó y puso más énfasis. Liera deseaba contarnos historias de su

región, dar a conocer a los héroes sinaloenses como modelos de justicia, tal como sucede con Jesús Malverde, Rafael Buelna y Heraclio Bernal. La triada de estas obras ha contribuido a generar conocimiento sobre estos personajes, sobre todo el caso de los bandidos sociales, de los cuales, mucho de lo que se sabe responde a la historia oral.

Las historias de Jesús Malverde, Rafael Buelna y Heraclio Bernal representan leyendas que son contadas por la gente, es decir, funcionan como microhistoria. A través de la memoria colectiva, el pueblo las recuerda y las utiliza como defensa y enseñanza hacia el futuro. La didáctica del autor se enfoca no sólo en reconocer a los héroes de su estado, sino en aprender de ellos. Ya sea por medio de la lucha revolucionaria o de la repartición de la riqueza, Bernal, Malverde y Buelna representan el arquetipo de justicia idónea que el autor quería ponderar, por ser éstos individuos del pueblo.

El modelo narrativo y especular (metateatral) es utilizado para contar historias de forma muy similar a como ocurre en la vida real, esto es, el rumor se fragmenta y se desarrolla a través de todos los miembros de una comunidad. Por ello, las historias de bandidos o de fantasmas han cobrado gran popularidad, convirtiéndose en sello de una región o incluso de un país, justo como sucede en las obras de Liera. El metateatro, enfocado en fungir como vía de acceso al recuerdo, potencia las historias, las vuelve vívidas, como si se vivieran “otra vez”. La experimentación de Liera alcanza en estas obras su mejor expresión, pues consolida la visión social, la regional y el tipo de teatro didáctico que el autor quería mostrar, como modelo para educar y concientizar a su audiencia.

2.1. El teatro épico en *El jinete de la Divina Providencia*, *Los caminos solos* y *El oro de la Revolución mexicana*

Martha: (...) Yo siempre que puedo hablar de sus milagros lo hago porque tengo mucho que agradecerle. Yo no lo conocí personalmente, por supuesto; él murió a fines del siglo pasado; pero cuando yo estaba joven conocí a una viejita que me contó la historia; ella era una chamaca cuando lo mataron, me decía incluso que fue al monte a ver su cadáver. Malverde, como ya se ha dicho aquí muchas veces, robaba para los pobres; en esa época Culiacán no era tan grande, (...). Recuerdo que contaba la señora que una vez que lo perseguían los rurales llegó y se metió en la fábrica de hilados de los Redo (...). (EJDP, 362).

Martha, es la voz testimonial de los hechos milagrosos, que presenciamos en la primera escena de la obra, ella es la encargada de contar algunas de las hazañas del bandido ante los curas que la ponen a prueba con las preguntas sobre los actos extraordinarios de Malverde. Es importante notar, que Martha narra los sucesos desde el presente, de manera que los eventos que cuenta sucedieron hace mucho tiempo, “a fines del siglo pasado”, como dice la personaje. Otro asunto importante de la acción principal es el rol fundamental que tomará Culiacán como entidad nuclear en la acción de la obra. De hecho, Martha representa una de las voces de la memoria colectiva de Culiacán, pues sus recuerdos son los que darán vida a la creencia del santo, pero de eso se hablará más adelante.

Si se recuerda, uno de los preceptos del teatro épico de Brecht, al situarse en una de las estrategias del distanciamiento, es la utilización de un comentarista, es decir, algún personaje que haga las funciones de narrador en la acción de la obra. Así, Martha es uno de los actores que utilizan la narración para exponer la vida y milagros del bandido. La escena más que mostrar una

acción determinada, nos expone un relato donde el actante, Martha, toma el rol de narradora de los eventos de la obra. Asimismo, ella habrá de hacer énfasis, como parte de un sujeto colectivo, de la exposición de hechos ante los curas, además de sumarse al verdadero sujeto de la obra: materializado por la ciudad de Culiacán. Tanto a Brecht como a Liera le interesaban la reivindicación del pueblo, a través de individuos populares. El arte realista debe reflejar lo típico, no lo superficial, debe servir como molde, como enseñanza hacia la sociedad. En suma, como un instrumento educativo.

Otro personaje que también funge como narrador en *EJDP* es Martin Fernández, quien a diferencia de Martha no cuenta las acciones de Malverde, sino se dedica a contar la vida de su bisabuelo, es decir, narra la vida del personaje del espacio interior. Así, la siguiente es Claudia, que también narra algunos milagros de Malverde, conectándose nuevamente con la historia del espacio interior. (*Vid* 1.2) Finalmente, aparece Lázaro y Fernando, el primero sigue contando la vida de los personajes del espacio interior, en este caso, Adela; el segundo, Fernando, narra los eventos desde su punto de vista, descendiente directo de Cañedo, no ve las cosas como las demás personas, él cuestiona la veracidad del mito de Malverde, mencionando que sólo era un ladrón común y que su veneración debe ser penalizada. Cabe mencionar el discurso que opera desde el enfoque del poder en esta escena, pues prepondera la crítica hacia la visión de la religión por los ricos y la visión hacia los pobres.

La narración en *EJDP* funciona como puente entre los eventos del pasado con los del futuro y viceversa. La forma épica en esta obra plantea dos caminos, el primero la utilización de artefactos narrativos, donde el propio Malverde es visto como el objeto a alcanzar por el pueblo. Los puntos de vista de todos los personajes que cuentan sobre la santidad del bandido, son vistos, aunque muchos obviamente se diferencien, como la estrategia para demostrar el poder del sujeto colectivo contra la injusticia del poder político corrupto e injusto. El mensaje, al final de la obra, es que los juicios que hagamos del presente no tienen cabida si no se analiza el pasado. Este aprendizaje, puede ser orientado hacia la crítica sobre la pésima situación de justicia y equidad que atravesaba Culiacán debido al gobierno de Toledo Corro. Algunas de las reseñas de *EJDP* comentaban que el público salía vociferando reclamos contra el gobierno de la época. Tampoco es rara esta situación, pues el propio Liera (2003, 6-8) en su reveladora “Carta al tigre” muestra su descontento contra el gobierno local. Esta es una de las aportaciones más originales del teatro épico de Liera, hacer que a través de eventos pasados el espectador se pudiera formar un juicio de su presente inmediato: la injusticia y el mal gobierno de Toledo. El dramaturgo sinaloense se ve influido, ciertamente, por los conceptos narrativos de Brecht, pero lo más importante es que torna esas enseñanzas a la actualidad por medio de un pasado épico y esplendoroso. Aquí es donde entra la narración portentosa del bandido que nos da el autor, se evoca un pasado donde un simple bandido fue capaz de unir al pueblo contra la injusticia, contra la tiranía de los cacicazgos, pero que al final la verdadera justicia del sujeto colectivo habrá de

valer. El regionalismo y la religiosidad popular coadyuvan para hacer sobresalir al mito de Malverde como una característica más de la epopeya culiacanense. Al final de cuentas la magia, lo religioso y lo fantástico son herencias de un imaginario social que destaca y determina la cultura patrimonial del autor.

Otro camino importante en la influencia del teatro épico de Brecht es el rompimiento de la unidad tiempo- espacio de la mimesis aristotélica. Como se ve, *EJDP* se escenifica en dos realidades temporales- espaciales donde conviven escenarios y personajes a través de la prolepsis y analepsis, ejecutadas magistralmente y provenientes de la narrativa, aunque también de la influencia del cine con el *flashback*. No se profundizará mucho en estas técnicas por tratarse de otra sección del capítulo, pero era necesario mencionarlas como elementos del teatro épico.

En el caso de *LCS*, el testimonio narrativo hace su acto de aparición por medio de todos los personajes que comentan sobre las aventuras de Heraclio Bernal. En este caso, no hay personajes que narren los eventos desde el presente como en *EJDP*, la estrategia que se sigue ahora es la referencia de los actos bondadosos de Bernal, es importante mencionar que esta técnica tiene una relación con el efecto de extrañamiento que citaba Brecht, pero también con la forma clásica de la narrativa realista decimonónica.

Mónico. Yo conocí a Bernal porque estuvimos juntos en la cárcel de Mazatlán hace ya muchos años. Recuerdo que pasamos dos o tres días encerrados, luego vino la revuelta de Ramírez Terrón y nos puso en libertad para que nos le uniéramos a luchar contra el gobierno. Bernal se le unió con agrado; yo me vine para mi casa. Allí aprendió Heraclio todo lo que hay que saber de la guerra; dividir la gavilla en tres o cuatro grupos después de un asalto para unirse luego en un punto determinado. Una cosa muy importante que Ramírez Terrón dejó a Heraclio fue la conciencia clara de que la lucha es justificable si es en favor del pueblo, de los de abajo. Algo que el general le aconsejó mucho fue que no se

dejara retratar, ni pintar, ni dibujar por nadie para que ninguno lo reconociera y pudiera andar libremente por las calles y plazas. Un gran hombre, un excelente caballero el Bernal ese, que no pretende enriquecerse con los asaltos; todo el dinero lo reparte entre los pobres y la gente del pueblo. Hacen mucha falta hombres así. Los que están en el gobierno, esos sí son bandoleros que roban y mucho; y no comparten con nadie el dinero. (*LCS 426*).

La intención en este caso es fungir como testigo de las andanzas de Bernal, con lo cual el bandido ha cobrado fama. La obra hace gala de una estructura bastante original de ayudantes y oponentes. Tanto detractores como partidarios aumentan con sus historias la imagen de Bernal, estos microrelatos de la vida del personaje se encargan de ir construyendo la leyenda del héroe, asunto que acerca a la obra con las novelas de bandidos.

LCS a diferencia de *EJDP*, no hace uso de elementos mágicos o fantásticos para la consolidación del bandido. No se recurre al aspecto sobrenatural de manera tan decisiva como sí se hace en la obra de Malverde, la razón de esto es que el procedimiento del teatro épico, en este caso, apela más a resaltar la figura del héroe a través de sus hazañas de guerra, como si fuera un auténtico combatiente. La intención de Liera es experimentar nuevamente con moldes narrativos como la ya comentada narración testimonial, pero ahora la idea es mostrar más un héroe popular que un héroe mítico. Sin embargo, al igual que *EJDP*, Liera nos intenta instruir hacia que el verdadero héroe no es Bernal, sino el pueblo. Es aquí donde el autor experimenta no sólo con el teatro épico, sino con las diferentes disciplinas sociales y humanísticas. La visión sociológica, antropológica e histórica le ayudan a Liera para brindar un espacio donde lo regional pretenda representar problemas nacionales más complejos sobre la realidad contemporánea.

No será entonces una virtud estética evocar colores, perfumes, formas, movimientos y palabras sino evocar el tiempo de los conflictos, éste es el teatro a que me refiero. No puede ser una galería de retratos callejeros, o de la burguesía o una composición de objetos autóctonos o regionalismos forzados. Óscar Liera en *LCS*, compartió con el espectador, la certeza que el miedo a la represión ha hecho abandonar, caminos que los campesinos ya no van a recorrer, recupera el malestar en cualquiera de nuestros países. (Goutman 1994, 10).

Ésta es una de la virtudes más representativas del teatro de Liera, convertir el espacio escenográfico en una auténtico campo mexicano del siglo XIX.

Estas historias donde los personajes debaten juicios maniqueístas sobre el paladín sinaloense, señalan nuevamente la división del poder histórico, es decir, pobres y ricos plantean una postura diferente respecto a la bondad o maleficio del bandido. “Cleofas: (*Estalla en rabia, grita desaforadamente.*) ¡Ah, perros! ¡Perros jodidos, perros hambrientos, soplones, poco hombres! ¡Heraclio, Heraclio! ¿Dónde andas, hijo de las tinieblas? ¿Dónde te escondes, Heraclio de mierda? Engendro del diablo aborto de la muerte. (*Al borde del llanto.*)” (*LCS* 423).

Además de elementos narrativos, Liera se ve influido por el teatro épico al incluir en *EJDP* la canción popular “El niño perdido”. La intención es identificar aún más al espectador por medio de todos los escenarios posibles del entorno de Sinaloa. El folclor de la banda sinaloense, tan típica y representativa de esas tierras aumenta el significado de la epopeya regional, pero también mejora la representación del pueblo a través de señales conocidas que provocan afecto y simpatía. Esta es la principal característica del tipo de teatro épico que Liera nos quería enseñar, una mezcla de regionalismo puro, folclor, historia y política que

pretendían al igual que el teatro de Brecht fomentar un aprendizaje y una reflexión duraderas.

La gente de un pueblo pequeño va a ir a ver su teatro. Eso es algo que estamos intentando en Sinaloa con los grupos de provincia: gestar que se tomen los problemas de la comunidad y hacer un espectáculo que signifique, que tenga que ver con quien lo hace y con quien lo ve, con sus vidas cotidianas. De nada me sirve a mí ir a un pueblo de pescadores y representarles Hamlet. En este momento no les funcionaría, quizás más adelante, pero ahorita se tiene que hacer lo que tenga que ver con ellos, con su cotidianidad. (Liera cit. en López 2011, 3).

La idea de Liera era ir fomentando un teatro que se retroalimentara con su propio folclor, para en el futuro ir buscando nuevos derroteros que entablaran otro diálogo más avanzado con el espectador.

Como se ve, el uso de canciones es una estrategia más del efecto del distanciamiento, pues provoca una reflexión más hacia el espectador. En el caso de *LCS*, el aprendizaje daría un salto considerable respecto al regionalismo de *EJDP*. Esta vez, la intención con la música trataría de provocar sensaciones más elevadas, o en el sentido del teatro brechtiano más distanciadas, como si las canciones se hubieran escuchado por primera vez (asunto que tal vez podría haber sucedido así). En primer lugar tenemos “Che gelida manina”. El aria de Puccini habla sobre diferentes temas que pudiéramos relacionar con la obra de Liera, por ejemplo, la libertad, el amor al oficio, la poesía en este caso, el romanticismo, la esperanza, en fin. Lo importante es que la canción es parte primordial de la teatralidad, pues su función es convertirse en una señal para que Bernal pueda bajar del monte al pueblo sin ser descubierto por los soldados. Por otro lado está “El brindis” de la ópera “*La Traviata*” de Giuseppe Verdi, el dueto de amor “Quest’obi pomposa” de *Madame Butterfly* y el vals de “La viuda

alegre” de Franz Lehar. En el primer caso, la canción, nuevamente proviene del balcón de Nehemías Arámburo y sirve como una especie de alegría irónica, pues es acompañada de la intervención narrativa de Norberto, quien es junto a Mónico y Jacinto de los pocos narradores que tiene LCS.

Norberto: Real de Reyes es un pueblo minero con más de quince minas de oro y plata. El pueblo está dividido por una barranca profunda y angosta por donde corre el agua y por donde se entra a una de las minas, a la más importante. Todas las tardes a la caída del sol, el pueblo se llena de olor a pan recién horneado; los mineros regresan del trabajo con tal fatiga que no pueden ni levantar los ojos del cansancio; los cerros, con el sol, se ponen de color sepia como fotografías recién hechas y se escucha por todas partes la música de ópera que pone en el fonógrafo que le trajeron sus nietos, Nehemías Arámburo. Aquí nunca hay nada que hacer más que esperar, esperar a que pase algo; porque como decía Diego Moraila: “No se puede que no pase nada”. (LCS, 419).

Como se ve, hay una intención irónica entre lo que estamos escuchando y lo que vemos o leemos en la descripción narrativa de Norberto; la canción de Verdi refleja entusiasmo, emociones contenidas a punto de ser puestas en marcha, sin embargo lo que se nos dice del pueblo es una tanto pesimista, incluso nos recuerda a las descripciones rulfianas de *Pedro Páramo*. En el caso del dueto de amor “Quest’ obi pomposa” de Madame Butterfly, la intención es mostrar la solemnidad de la canción junto al castigo del tío traidor por parte de Bernal. La larga aria provoca en el espectador la lástima ante la muerte del tío, que a pesar de traicionarlo, el propio bandido lo quería, al grado de llorarle amargamente. Así, la música potencia el sentimiento que agobia al personaje, con lo cual el público podrá identificarse plenamente. “Me está llevando la chingada, vamos a llorar al viejo. ¡Qué gran viejo fuiste, cabrón, qué gran viejo!” (428).

En el último caso, se toca el vals de “La viuda alegre” de Franz Lehar, elemento que acompaña la escena donde Bernal se disfraza de mujer, baila con Cleofas y luego lo engaña, al quitarle su arma y burlarse de él. En esta parte de la obra, la música funciona de forma más común y normal que en las anteriores escenas, pues efectivamente se baila un vals y la parte musical se justifica totalmente.

La última parte de filiación narrativa se da en la escena 31, donde se puede interpretar como una historia cíclica, puesto que volvemos a escuchar la música de Nehemías Arámburo y se nos da un resumen de lo que pasó con la suerte del bandido.

Jacinto: El viejo Nehemías Arámburo ponía siempre su música de alichanes al caer la tarde cuando no había guarnición de soldados para que pudiera bajar la gente de Heraclio por provisiones; era la señal acordada. Bernal se había enamorado de esta muchacha Bernardina y se la llevó a la sierra con él. ¡Ése fue uno de los grandes! Ahora Bernal está muerto; acaba de traer su cadáver, lo mató Crispín García por diez mil pesos que le pagaron. Por allí a la vuelta lo están velando nomás un rato, porque se lo van a llevar para que lo vean por todas partes. Las mujeres lo están llorando y también los hombres lo lloramos. (LCS 446).

Así, la función de este último comentador es mostrar cómo la escena nuevamente se instala con la música del viejo Arámburo, señalando como si el tiempo no hubiera transcurrido. Es evidente, la sensación de vacío y pesadumbre que expone la escena, asunto que tendrá una significación importante cuando hablemos del bandido social.

Desde el punto de vista histórico, al autor le importaba mostrar ejemplos de causas justas como modelo de lucha y compromiso social, por ejemplo, *El oro de la Revolución mexicana* responde perfectamente al teatro épico que se

ha analizado en este apartado. La labor de Liera en esta obra pretende ser totalmente educativa, desde el instante que uno de los protagonistas es un maestro (quizás un alter ego del propio Liera).

El oro de la Revolución mexicana es la obra que continua el teatro épico de Óscar Liera, es también donde la experimentación con la teatralidad llega a niveles todavía más ingeniosos, pues el autor, básicamente, incluye al público dentro en un escenario completo, separando con esto la división que hay entre estos dos elementos.

Como parte del teatro épico, cultivado por Liera en sus dos anteriores piezas, esta obra continúa con la utilización de canciones, trozos narrativos, elementos cómicos, así como una estructura irregular, dejándonos un cierre abierto, muy al estilo de lo heredado en *EJDP* y *LCS*. Los personajes, seres un tanto anónimos al inicio, sirven como receptáculo de *otra* representación, es decir, *re-* representan la historia de Rafael Buelna, el ilustre revolucionario sinaloense. El carácter y fuerza de los personajes realmente se asoma hasta que estos ejecutan el rol en la obra enmarcada, ahí se nota una especie de desdoblamiento donde se experimenta una serie de sensaciones al ver las aventuras de Buelna y su lucha particular por impartir justicia en su estado.

En el caso de *El oro de la Revolución mexicana*, la música se enfoca totalmente en lo regional, al incluir canciones, comúnmente llamadas de banda, como por ejemplo, “La india bonita”, donde la acotación dictará juntarse con el público para convertir al recinto en una auténtica fiesta, pues la escena podrá integrar bailes con el público. Otro segmento de la música en la obra, es cuando

se entona la “Canción del porvenir”, la cual funciona como detonador de la defensa del pueblo contra la demagogia y estupidez del Síndico, puesto que a medida que éste empieza a hablar de los “logros” de su administración, la canción cantada por público y actores irá *in crescendo*, con el fin de callar las proclamas del político.

El oro de la Revolución mexicana sigue el camino de *LCS* y *EJDP*, pues presenta al pueblo como el actor principal de la obra. La comunidad es la verdadera protagonista de la historia, por ello, los personajes, se nos vislumbran como seres poco individualizados, sin rasgos de personalidad o relevancia, a diferencia del Profe, de quien sólo conocemos eso, su profesión, la cual se nota en su forma de hablar y expresarse, como por ejemplo, cuando alecciona a Modesta. De esta manera, el pueblo se convertirá en el sujeto, que busca su objeto, el cual es el cambio social y político para su región. La búsqueda de igualdad y justicia para la comunidad es el objeto del deseo, es la meta por la que utilizan el teatro y éste es en donde encuentran su manera de buscar la justicia. El mensaje es bien recibido, el teatro épico de Óscar Liera pretende educar y concientizar a su audiencia a través de las enseñanzas que nos ha dejado la historia, y en este caso, la historia regional, tan importante, como ya se ha hablado en el tipo de teatro usado por el autor.

Otro aspecto que se puede relacionar con el teatro épico, que se indica con Brecht, es la inclusión de pequeños fragmentos de humor que contrastan, de alguna manera, con las situaciones dramáticas que se estaban planteando. Como se ha visto, Liera tuvo el cuidado de plantear a sus personajes de acuerdo

a tipologías sociales, es decir, tanto en *EJDP*, como en *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* hay una voluntad por enfrentar a individuos de la clase dominante contra los desfavorecidos. En las tres tramas es fácil identificar plenamente al campesino, al rancharo, al cacique, al bandido, al peón, etcétera. En este sentido, es plausible pensar que hay una patente identificación con la forma épica de Brecht, en cuanto Liera también presenta individuos representantes de clases sociales muy claras en las que se da, como ya se dijo, un enfrentamiento constante. (Román 143, 135).

Un aspecto que resalta bastante es la presentación de situaciones burlescas e irónicas en las tres obras mencionadas. En el primer renglón, tenemos a El Polidor y Obdulio Pacheco, seres estrafalarios, mágicos que definitivamente provocan en el espectador un efecto de *distanciamiento*, pues convierten el espacio interior en un lugar discordante, porque por un lado se sigue hablando de Malverde y por otro interviene un cuadro burlesco, donde una especie de adivino “juega” con la acción dramática. Aunque no podemos negar la influencia del teatro épico en *EJDP*, es también de resaltar la voluntad por experimentar con los géneros por parte del dramaturgo sinaloense. Al final, Obdulio y el Polidor representan un elemento extraño mezclado con los sueños de Cañedo y Adela, y es ahí donde alcanzan una significación, los miedos de uno y otra se mezclan como sombras y fantasmas en el pasado remoto del mundo interior, revelando parte de la historia de la obra. Más allá de ser recursos efectivos la inclusión de estos personajes en *EJDP*, resultan motivos

alternativos para que el receptor reflexione tanto el rol que tienen, como la pertinencia que poseen en la configuración de la obra.

En los LCS, tenemos otro ejemplo caricaturesco en el personaje de Ursébiri Quiábiri, *el Secúbiri*. La diferencia con Obdulio y el Polidor es que *el Secúbiri* no resulta un efecto tan discrepante como los casos anteriores, puesto que la función de éste es netamente de ayudante en la estructura de la obra. Ursébiri es uno de los principales amigos y cómplices de Bernal, lo ayuda, funge como espía en el gobierno local y al final muere por la causa del bandido. Sin embargo, también es un personaje que mezcla las situaciones burlescas con las dramáticas, al igual que los anteriores.

En el caso de *El oro de la Revolución mexicana*, el encargado de la parte cómica será el propio villano con sus notables muestras de ignorancia y demagogia para hablar con la gente del pueblo: “Síndico: (*Sin oír.*) Lo han dicho con propiedad dramática bien fundada como sin duda lo habrá hecho el maestro don Lupe de Vega en el siglo pasado.” (357).

En esta tónica de reflejar la vida social de México, Liera no olvidó el humor como elemento natural en la tradición mexicana. Como hemos dicho anteriormente, los elementos tomados de la farsa y la sátira, empleados por el dramaturgo sinaloense, resemantizaron la crítica social. Mediante los aspectos burlescos de sus historias, el autor jugaba con una doble intención, pues por un lado mostraba una realidad directa y seria, mientras por otro lado hacía que el público experimentara una sensación crítica. Así, explicaba Liera: “la farsa es un género que permite una exageración, un agrandamiento de lo cotidiano.

Exagerando las situaciones, la actuación misma, podemos volver a tomar la sensibilidad de la gente.” (Liera cit. en López 9)⁶. Si se mostraba un objeto como era, por más verosímil que fuera, la gente lo reconocería sí, pero lo haría trivial. En cambio, al aumentar la realidad, volver un elemento risible, por ejemplo, el espectador no sólo lo reconocería, sino que provocaría en él un efecto dual, una risa burlona que invitaría a la reflexión⁷. Este ejemplo de la recepción en la obra de Liera, también coincide con la noción del mensaje refractado que menciona Ubersfeld (1998, 32), es decir, se trata de un intercambio de interpretaciones que involucran repercusión, aprehensión y dirección sobre los receptores.

Otro asunto importante que Liera quería mostrar es que tanto *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* dejan un final sin resolver, caso similar sucede con el teatro épico de Brecht: “la estructura (...) es abierta (deja su historia sin concluir), con la idea de que es el espectador quien debe buscar la solución en su propio contexto social” (Román 135). Así, el final le pertenece al público, él es el único capaz de enlazar los hilos de las historias de Bernal, Malverde y el pueblo de El Sauce.

“Liera recogió el mito, la fantasía y la realidad cotidiana y los entrelazó sin mayor esfuerzo, porque estos elementos le eran propios, formaban parte de su idiosincrasia, de su patrimonio cultural.” (Maciel 2004, 91). Esta es la epopeya

⁶ En los siguientes capítulos se hablará más, a detalle, sobre el tema del humor.

⁷ En la historia de la literatura ha habido innumerables ocasiones en que las focalizaciones de personajes, temas o asuntos han sido utilizados por diversos autores para mostrar una crítica social. Quizá por el tema que nos ocupa (el teatro), el más notable sea Ramón María del Valle Inclán, que con su creación del esperpento, supo imprimir una mirada irónica a la sociedad española de aquellos entonces. Dicha deformación grotesca de la realidad en Valle Inclán, aumentaba la crítica y con ello los personajes se volvían decadentes, a pesar de en un primer plano parecer cultos o refinados. La suma de estos elementos convertía a la representación en un espejo “cóncavo”, en palabras de Valle Inclán, que transformaba la imagen en desgarradora y cruel, sobresaliendo una neta intención trágica y cómica a la vez.

que nos presenta Liera en su teatro épico, con sus leyendas y mitos locales, el autor recupera el valor del sujeto colectivo, lo dignifica y lo enaltece, privilegiando los sentimientos regionales. Como se ve, el dramaturgo toma ciertas influencias de teatro épico de Brecht, pero no precisamente se forma una copia de dichas estrategias, sino que se observa una constante experimentación en el trayecto de sus obras, algo que seguirá viéndose en los siguientes textos analizados.

2.2. El metateatro en *El jinete de la Divina Providencia*, *Los caminos solos* y *El oro de la Revolución mexicana*

EJDP está compuesta por dos realidades temporales y por dos espacios diferentes, lo cual marca su principal característica con el teatro épico, como ya se advirtió anteriormente. Dichas cronotopías se ubican en Culiacán, Sinaloa con una atmósfera un tanto fantástica- realista, donde las dos entidades mencionadas convivirán en un escenario. Los personajes están divididos en categorías que obedecen a su situación temporal y espacial, es decir, tenemos individuos de ambos mundos que poseen unidad en su propio microcosmos, pero que eventualmente serán parte de un macrocosmos general. En este renglón, toma importancia la historia social de Sinaloa, en la que se creará un ambiente fantasmal, muy al estilo del realismo mágico latinoamericano y que funcionará como pretexto para exponer la situación social y política, a través del tiempo, de dicho estado. Asimismo, se separan por dos categorías generales, esto es, hay ayudantes vs oponentes categorizados en pobres vs ricos. A pesar de deambular por dos lugares temporalmente diferentes, la obra tiene una unidad espacial determinada: Culiacán. La ciudad vista desde la óptica del pasado y el presente, es a la postre la verdadera protagonista de la acción, interpretada por el sujeto colectivo que prepondera en la obra.

En el caso de *EJDP*, tenemos una obra marco, lo que se denomina el espacio exterior, y una obra enmarcada, el espacio interior. El segundo entorno, como ya se analizó, figura como el mundo de los sueños, de lo imposible. Es el lugar donde se concreta la utopía del bandido- santo y es donde nos brinda una

aparición de realidad deformada, es decir, es una realidad mágica, llena de recuerdos, de fantasmas, de personajes que deambulan sigilosos como si nunca hubieran existido, quizás sólo en la mente del gran macrocosmos Culiacán, el lugar que concentra el espacio global. Estas formas nebulosas de presentar la realidad tienen un objetivo, según Larson: “Estas descripciones de los efectos experienciales del metadrama subrayan el conflicto entre la ilusión y la realidad que produce el drama autoconsciente. Por causar que el lector o espectador contemple los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana.” (1016). Lo dicho por Larson tiene referencia inmediata en el planteamiento del realismo mágico que opera en *EJDP*, durante años las técnicas del realismo mágico han hecho énfasis en resaltar la cultura y el folclor de los pueblos latinoamericanos, y en Liera ese detalle no es la excepción, el dramaturgo enlaza tradición, folclor e historia en una realidad: la tiranía de los regímenes porfirianos de fines del siglo XIX. Ésa es una de las principales autorreflexiones que indaga la teatralidad de Liera, la búsqueda de sentido, identidad y significado del pueblo sinaloense.

A nivel de estructura, la obra se compone de dos actos en los que se intercalan las escenas del espacio interior y exterior. Como se vio en la sección anterior, los personajes narran los testimonios de los milagros de Malverde donde se trata de recuperar la memoria entre pobres y ricos. Cada uno de estos sectores cuenta sus recuerdos, mostrando las eternas confrontaciones entre los que poseen y los desposeídos. “Quiénes delinearán a los personajes son los

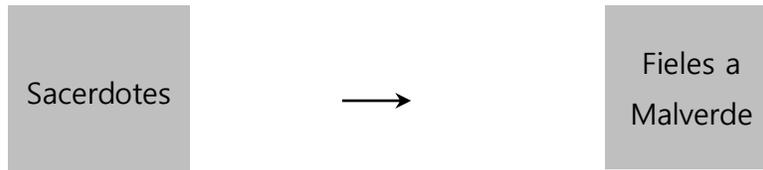
personajes mismos que a veces actúan como narradores -y otros cuentan su propia historia, por medio de las acciones- y a los cuales no se les puede creer todo.” (Ibarra 2000, 16). La postura que observamos sobre Malverde en la acción, constantemente tiene una opinión polarizada en el desarrollo de la obra, es decir, hay una notable divergencia entre lo que piensan los pobres (los devotos a Malverde) y los ricos (o sus descendientes).

Miguel: Martín Fernández, mi bisabuelo, era un hombre muy mujeriego, tuvo muchos hijos regados pero nunca reconoció a ninguno, nunca estuvo seguro de si él era el padre o no. Era un chamaco y ya administraba la hacienda; muy ricos los Fernández en esa época, también a ellos les robó Malverde. Cuentan que mi bisabuelo era un hombre muy noble, trataba muy bien a sus trabajadores y en verdad todo querían trabajar con él, porque siempre ayudaba a sus familiares. No se casó porque desconfiaba de las mujeres, para él todas habían sido fáciles y pensaba que así eran para los demás. Murió muy viejo, solo y achacoso. (*EJDP* 371, 372).

El recuerdo, visto por los poderosos, se presenta de forma muy opuesta a como se ve por los pobres, pues en la escena siguiente, vemos como Martín comete asesinatos, viola mujeres y maltrata a sus empleados. Esta forma de desmitificación del recuerdo de los ricos tiene una intención neta en el funcionamiento de la obra: cederle la verdad al pueblo. *EJDP* recrea los recuerdos o los testimonios de los personajes, de manera que pasado y presente conviven en un mundo mayor que es lo que observa el público, el cual puede juzgar y criticar los actos buenos o malos de los diferentes grupos de personas.

La obra comienza con dos grupos de individuos en una iglesia, ahí se encuentra la primera división de roles:

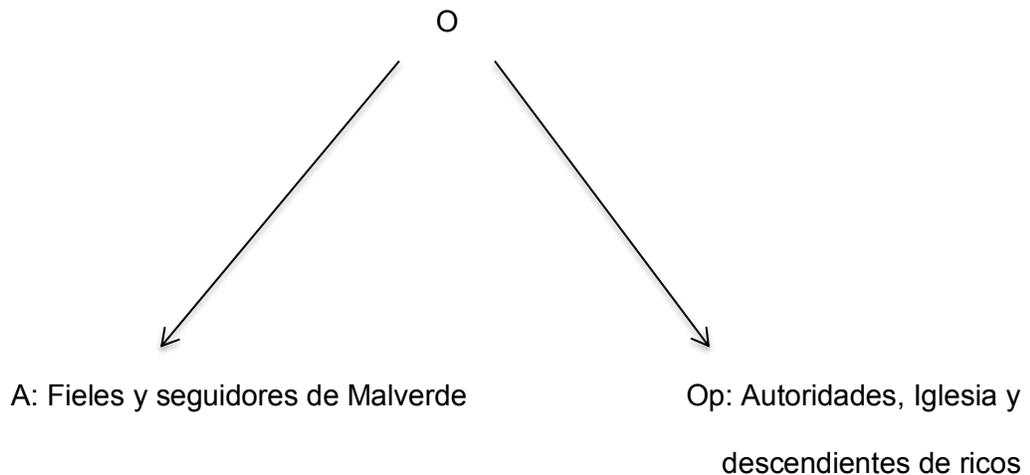
Sacerdotes: Javier, José, Jaime y el Obispo, frente al grupo de los creyentes de Malverde: Martha, Guadalupe, Beto, Miguel, Claudia, Lázaro, el Médico, Fernando y Víctor.



Se trata de averiguar si el santo popular Malverde puede cumplir con los requisitos aprobados por la Iglesia para darle la canonización, además la principal preocupación de los curas es saber si verdaderamente existió. En esta primera escena se dará la principal confrontación en el mundo del presente, la religión oficial ve con escepticismo a los fieles de Malverde, pues las creencias de aquellos rechazan los preceptos del catolicismo. El enfrentamiento se ve mezclado con un poco del humor irónico tan característico de Liera, pero en el fondo hay una crítica bastante mordaz sobre la imposición de las reglas católicas sobre la gente del pueblo.

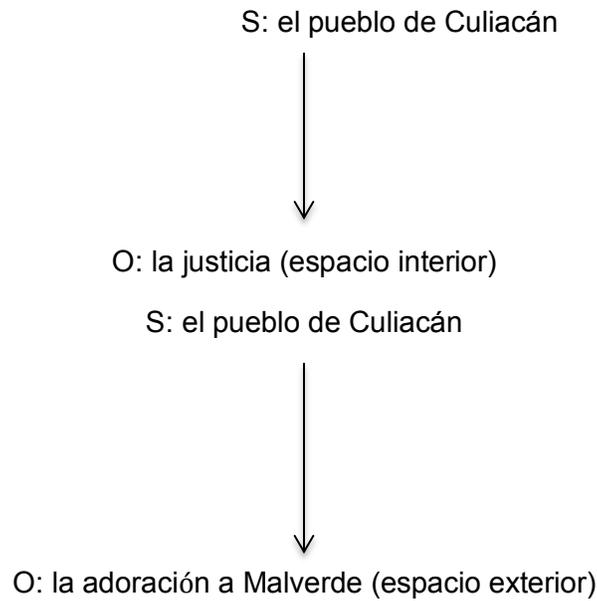
Antes de centrarnos en los personajes, conviene separarlos por medio de las clasificaciones de ayudantes y oponentes que propone Anne Ubersfeld (1998). En el primer grupo, encontramos a los que son creyentes a Malverde o que en el presente son seguidores de él; en el segundo a los que quieren encontrarlo y matarlo (época pasada), y los que son escépticos a los milagros de Malverde (tiempo presente).

Así tenemos a Martha, Lázaro, Beto, Claudia, Guadalupe, Adela, Ricardo, y la gente del pueblo, también podríamos considerar a Hilario, la Cuanina, Obdulio, Polidor y el médico, pero de forma indirecta. Después están en el otro grupo Cañedo, Juan Martínez, el Chango y Fernando, igualmente consideraríamos a los padres, el obispo, el cura, candelario y Miguel.



Ahora bien, plantearíamos dos personajes principales por cada sección de la obra, es decir, en el espacio interior tenemos como protagonista a Adela y a Cañedo como antagonista; en el mundo exterior a Martha como protagonista y a los sacerdotes como los antagonistas. Sin embargo, en ambos mundos, el verdadero sujeto de la acción es el pueblo de Culiacán⁸; ahora éste perseguirá un objeto en el interior: la justicia por los crímenes cometidos por los ricos, y en el exterior, el sujeto tendrá un diferente objeto del deseo: la defensa de la creencia a Malverde.

⁸ Ubersfeld menciona que un sujeto bien puede ser un ente colectivo, un grupo que defiende su libertad o salvación y que fueron puestas en peligro o amenazadas por alguien o algo. Todo esto en condición de que este sujeto colectivo no sea algo inanimado, abstracto; el sujeto tiene que ser vivo y actuante en escena.

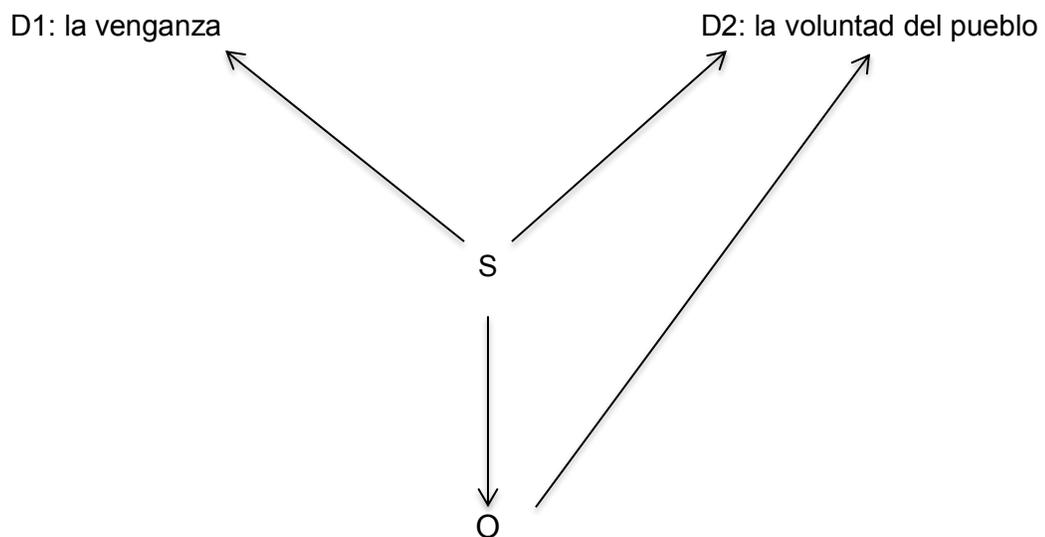


Esta pareja tendrá el mismo devenir en el relato dramático, tanto en el exterior como en el interior. Por ello, la importancia que tiene el rol actancial de la obra, el pueblo es quien define los hilos de la acción dramática, pues utiliza el mito de Malverde como protección ante la injusticia y la tiranía de Cañedo en el espacio interior, así como el desafío a la Iglesia y a sus jerarcas en el entorno exterior. De ahí que establezcamos que la creencia de Malverde en *EJDP* tiene un valor transgresor de la reglas establecidas. La utopía del mito funcionará en el pueblo como aparato subversivo contra los malos gobernantes y contra la falsedad de la Iglesia y sus autoridades.

Resta por analizar los destinadores y destinatarios del relato dramático. En el caso del espacio interior, tenemos como destinador a la venganza por los crímenes cometidos de Cañedo y los hacendados déspotas como Martín; en el destinatario a la unión y voluntad del pueblo contra el poder de los ricos. Como se ve, el motivo de la venganza propicia que en una suerte de estructura circular

se logre la utopía del bandido generoso al matar al mal gobernante, ejecutado, aparentemente por las manos de Adela, que son también las de Malverde, así como las de todo el pueblo. “(...) Adela debe seguir tejiendo con sus palabras la venganza, para ello le ayudan Hilario cuando acerca sus historias a las ventanas, los galleros y el pueblo que le “arriman” a Cañedo *el Niño perdido*.” (Maciel 100). Así, podríamos unir al sujeto con su objeto y finalmente con el destinatario, formando lo que Ubersfeld llama el triángulo ideológico (De Toro 170), que significa en la obra, el poder de la acción colectiva del pueblo por lograr la justicia. Por ello, las palabras de Adela, se unen a las maldiciones de la Cuanina sobre Martín, estas palabras funcionan como el eje que articula la venganza; son, de igual manera, los murmullos que persiguen y terminan liquidando a Cañedo. Además, en este aspecto, el espacio interior cobrará mayor predominio, superponiéndose al exterior.

Espacio interior:



La justicia (espacio interior)

En el espacio interior, los personajes flotan entre los ruidos de las piedras, el viento y los murmullos, como si se deslizaran entre el entorno de la vida y la muerte. Adela, el Polidor, Obdulio Pacheco, Hilario y la Cuanina son capaces de observar el futuro, de perseguir a Cañedo como si fueran sus demonios, son también los portavoces de la justicia y los que inician la memoria colectiva para que los del espacio exterior nunca la olviden.

HILARIO: Allí van pa'l monte orita, sobándole la cresta a los gallos, pa'ver si atraían al sol porque desde hace muchas horas que no se mueve, ya casi va a ser mediodía y aún no sale; fueron a quemar oro al horizonte pa'que'l sol salga.

ADELA: Así dijeron que iba a pasar este día, Hilario; que el sol iba a tardar en salir y no miráramos pa'l cielo porque nos podíamos quedar ciegos.

HILARIO: Muchas cosas malas van a pasar, Adela; han visto aparecidos por los caminos; salen bolas de lumbre de la tierra y las gallinas ya están cantando por las noches.

ADELA: Ay, Hilario, qué cosas dices. No andes alborotando a las gentes con tus tonterías. Ya te di el queso; que pases buena tarde.

HILARIO: Platican las ramas de los árboles, Adela; se oye la voz de los que ya murieron; entre las hojas hay murmullos y cantos como si anduvieran bocas solas volando por el aire.

ADELA: ¡Cállate, tonto! Vete y no andes asustando a las gentes con tus mentiras y tus cuentos.

HILARIO: Mentiras, cuentos... a la gente no le gusta la verdad, Adela; la verdad es como el limón en los ojos, arde mucho, pero luego los abre más y se ve más claro. (Ríe.) Mira lo que pasa, Adela, mira bien lo que pasa. (*EJDP* 367).

Los personajes fantásticos de *EJDP*, los mirados, articulan la estructura de la pieza marco, el espacio exterior, la autorreferencialidad de la obra engastada sirve para entender los vacíos de entendimiento de la trama en general. La obra enmarcada, al ser un espacio del pasado, del recuerdo, confirma y autoriza la serie de eventos que presenta la obra principal, en este caso, el pasado sirve para corroborar el presente, para formar el mito de Malverde. La idea de Liera al jugar con el espacio y el tiempo tiene un propósito definido, y éste es mostrar cómo en cada hilo que teje la memoria, se puede construir un héroe y un santo. “El TeT es un módulo que se realiza en un tiempo y un espacio más o menos

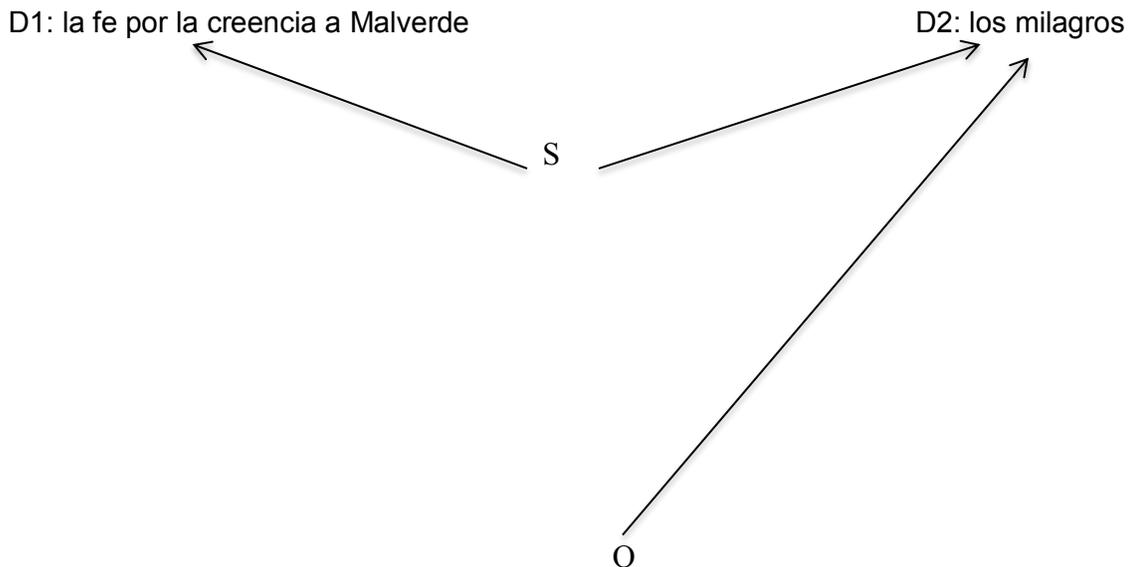
amplio, pero siempre reducidos si se tiene en cuenta el tiempo y el espacio de la obra/marco. En el entramado dramático de esta última se inserta, integra y engasta la obra enmarcada. La reducción del espacio y el tiempo atribuidos al módulo suponen un gesto de control de las fuerzas dramatizadas dentro de él. La recuperación y ordenación de tales fuerzas son puestas a contribución para modificar, en un sentido o en otro, el desarrollo de la obra/marco.” (Hermenegildo 1996, 128). Así, la obra marco con sus testimonios y narraciones afirma lo que leemos o vemos en la obra enmarcada. La historia de Adela y el gobernador Cañedo es la que le da vida al mito de Malverde, y es la que construye el personaje colectivo: el pueblo de Culiacán.

En el espacio exterior, los personajes mirantes, al contarnos sus testimonios, nos obligan a mirar hacia el interior, a los personajes mirados. En la escena del exterior, Miguel nos habla de su bisabuelo Martín, nos lo presenta como un hombre noble y bondadoso, sin embargo, en la escena siguiente se desmiente dicha afirmación: “CAMPELINO 1: ¿Sabe, patrón, cuál es la maldición que le echo? Que no conozca a sus hijos y que muera viejo, achacoso y enfermo.” (*EJDP* 372). Lo mismo sucede cuando el Chango, Candelario y la gente del pueblo pasa junto a Cañedo con un trapo ensangrentado en la mano, esta historia es confirmada por Claudia, una de las entrevistadas por los sacerdotes.

En el espacio exterior, el motivador corre a cargo de la fe por la creencia a Malverde, la cual hace que sus devotos no sólo defiendan dicha creencia, sino la impongan sobre la religión oficial. Cobra importancia, sin ninguna duda, el

personaje de Martha, quien representa a la mujer decidida y fuerte de la época actual, es de alguna manera, lo contrario a Adela, pues menciona el rol subyugado de la mujer de antes, comparándola con la de ahora. En cuanto al destinatario se identifica al mostrar el poder del pueblo y sus mitos, pues es este ente colectivo quien torna los mitos en hechos verídicos como defensa ante la injusticia y el desequilibrio social. A su vez, el objeto se conecta con el destinatario, señalando, nuevamente como en el espacio interior, la acción colectiva y el poder que emana del pueblo, para así corroborar los milagros del santo popular.

Espacio exterior:



La intención de Óscar Liera en *EJDP* es, sin duda, separar grupos de forma maniqueista; los pobres son buenos, los ricos son malos. No hay secretos en esta división de clases. Sin embargo, Liera recurre a los imaginarios sociales regionales para dignificar los símbolos y mitos folclóricos de Sinaloa a través de la colectividad. La idea de un pueblo unido resalta por su alto valor utópico, ciertamente, pero el autor nunca intenta convencernos de la existencia de Malverde, más bien se insiste en el valor que tiene la comunidad, en el poder que puede llegar a tener una colectividad. Por ello, los pobres crean mitos como defensa ante la oligarquía y los malos gobernantes. De esto y más es capaz el pueblo, según la visión utópica de Liera, este sujeto colectivo cuando es subyugado puede crear mitos y leyendas que lo protejan y le den esperanza.

En cuanto a la mezcla de realidades temporales, es necesario retomar el caso de los personajes fantásticos del relato dramático como Víctor, Polidor, la Cuanina y Obdulio Pacheco, pues son ellos los que están en el cruce temporal y, según sugiere la obra, también místico. Lo mismo sucede con el Polidor y con Obdulio Pacheco, quienes deambulan en ambos mundos como si fueran fantasmas, que sólo el público percibe. El mundo mágico al que pertenecen no los desliga totalmente del mundo “real”, pues su etiqueta de adivinos funciona en la obra como meros visionarios de lo que se está viviendo en el presente. Por ejemplo, cuando Cañedo increpa a Obdulio y le pide saber quién es Malverde:

POLIDOR: Lo que quieran saber del presente, del pasado y del futuro lo sabrán por boca de este hombre iluminado, tururutututú, las consultas tienen un módico precio al alcance de sus bolsillos, sólo estaremos pocos días en esta ciudad. (Cañedo se acerca a Obdulio, vacía delante de él una bolsa llena de monedas de oro y le dice con arrogancia.)

CANEDO: ¿Quién es y donde se esconde Malverde? (Se hace un silencio general. Pausa.) ¿Quién es Malverde? (*EJDP* 384).

“(…) los locos, aquellos cuya percepción es capaz de descifrar los sonidos y los olores del viento; los que cuentan con la posibilidad de andar como si nada por los diversos planos espacio temporales, acechando para, en el momento preciso, cuando nadie lo espera, salir con la verdad (…)” (Maciel 97). Estos personajes, efectivamente, resaltan por ser aquellos iniciados, aquellos clarividentes que todo lo ven y lo presienten, son como el anciano José Arcadio Buendía que se atrevió a mirar lo prohibido, lo que sólo está destinado a seres cuya espiritualidad está oculta, casi vedada. Este el recurso que utiliza Liera, y es la herramienta con la que nos denota una aprehensión absoluta con el realismo mágico, técnica que habría de usar, magistralmente, en *El camino rojo a Sabaiba*. Ibarra indica esta mezcla de realidades al mencionar: “Justamente, una de las cosas que caracterizan al realismo mágico es la convivencia entre pasado y presente, entre modernidad y atraso. El pasado se une con el presente para dar a conocer la identidad de un pueblo: una forma de ser.” (14).

Otro elemento que se interrelaciona con los dos mundos del pasado y el presente son los sonidos. “El mundo acústico se hace presente para abrir el tiempo a otros tiempos y otros espacios donde se posibilita lo imposible.” (95). El ruido de los murmullos y el golpeteo de las piedras son dos elementos simbólicos, que habrán de cumplir con una función cíclica en el desarrollo de la obra. “Lo que en realidad anda volando por el aire es la rabia contenida de todo un pueblo, representada en los sonidos que presagian la cercanía de Malverde. Los sonidos van creando un ámbito que propicia la existencia simultánea del tiempo acústico-sagrado y lineal – profano.” (92). La mezcla de realidad- fantasía otorga a *EJDP* una atmósfera donde el recuerdo y el testimonio se funden en una realidad

absoluta, capaz de desafiar el poder y la injusticia de los antagonistas. El sonido de las piedras resulta una suerte de “arma” contra la tiranía de Cañedo, representa asimismo la unión del pueblo y la principal característica del poder de Malverde. “El final de la obra es un golpeteo de piedras *in crescendo*, hasta que Adela, tomando la piedra más grande, la deja caer sobre el hombre símbolo de la injusticia.” (93). Así, la estructura de la obra pretende ser circular en el sentido de que desdobra una y otro vez presente y pasado, denotando con ello el poder de la colectividad. “Estas escenas estribillo son las que permiten crear los núcleos de significación, pues en cada una de ellas se nos van dando los referentes necesarios para comprender el planteamiento y descubrir al verdadero sujeto de la acción dramática.” (101).

La historia de *EJDP* hace uso constante del *flash back* con el objetivo de mostrar una estructura circular, esto es, “nos da el final para después hacer retrospectión y rematar donde empezó.” (Ramírez 1999, 15). El mundo interior es el mundo mágico de lo imposible, ahí es donde vemos diversos *flash backs* que nos indican cómo los eventos de este mundo se van acomodando paulatinamente, según nos lo cuentan los testimonios del presente (mundo exterior) o los mismos personajes del pasado al adelantarnos ciertos momentos. La historia entre Adela y Cañedo es la que le da unidad a la serie de acciones que conforman el entorno interior (como ya se dijo). Desde el principio, la historia de dichos personajes, se intercala entre la de Martín y la Cuanina, o cuando Martín mata a los campesinos, asimismo cuando Cañedo se despierta temeroso en la tina del baño, y por último, antes de la última escena (en donde termina, nuevamente con Adela y Cañedo),

para recrear la violación de la Cuanina, pero ahora con Cañedo en lugar de Martín.

La ilusión del teatro en el teatro se rompe cuando el padre Javier observa la escena de la violación de la Cuanina, ahí el personaje mirante se convierte en mirado, el padre abandona por un momento su rol nesciente y es completamente capaz de reconocer la realidad de la que le hablan sus entrevistados. Así, el sacerdote del espacio exterior parece “mirar” lo que le sucede a la Cuanina:

PADRE JAVIER: No trate de justificarse... (Se oye una voz que grita: “Cuanina, Cuanina, te voy a llevar con la coyota, Cuanina”. Aparece la Cuanina huyendo. Nuevas voces se unen y aparecen hombres por todas partes; todo esto sucede dentro del mundo mágico interior. El padre Javier, con un pie puesto en cada uno de los mundos, mira la escena con horror. La Cuanina grita, se desespera. Los hombres se montan sobre ella, la poseen todos con gran violencia y la sacan de escena, jaloneándola. Esa escena ha quedado registrada como una visión del padre Javier, quien se queda inmóvil, aterrorizado.)

CLAUDIA: ¿Me iba a decir algo, padre?

PADRE JAVIER: Perdón, no sé qué me pasa, hablábamos de la Cuanina ésa. (EJDP 377).

Este viso de conciencia tiene el objetivo de ir convenciendo al religioso de la existencia de los milagros de Malverde, de hecho, el propio cura lo menciona: “PADRE JAVIER: Pero es una realidad, una misteriosa realidad mística, mágica y social.” (384). Ésta es la principal función del teatro dentro del teatro en *EJDP* al mostrar la mezcla de realidad, ficción y fantasía del pueblo de Sinaloa. Por varios segmentos, la ilusión juega con el público, como archimirantes y se cae en el juego del metateatro, pues como dice Irene Andrés- Suárez: “(...) la existencia del teatro dentro del teatro se funda también en el juego dialéctico entre la realidad y las apariencias. Al estructurarse la pieza teatral en varios planos, con distintos grados de realidad subjetiva, se crea la ilusión de que lo que se representa en la pieza encuadrante es más real que lo presentado en la encuadrada.” (Andrés-

Suárez 1997, 13). El espacio interior es también el arma más poderosa que posee el pueblo, en este lugar se dialoga con la fantasía, los sueños y lo sobrenatural, y lejos de desacreditar a los entrevistados del espacio exterior, los vuelve mucho más sólidos y seguros de su creencia, pues saben que al igual que con las divinidades de la Iglesia, sólo la fe colectiva puede crear milagros.

En resumen, el teatro dentro del teatro en *EJDP* intenta expresar una realidad diferente, por medio de un *extrañamiento* con el lector- espectador. La obra usa la autorreferencialidad para cuestionar los sistemas del poder, la riqueza desmesurada, la corrupción de la Iglesia, la injusticia y los abusos de los poderosos. Asimismo, Liera problematiza con los postulados del teatro y experimenta con las técnicas del cine, mostrando dos tiempos paralelos, pero con una misma construcción espacial, la ciudad de Culiacán. Es evidente, que la intención del autor al utilizar el metateatro era darle “vida” al mito de Malverde, pues en la puesta en escena, el espectador nunca se siente fuera de la ficción, tan sólo funge como un personaje más del espacio exterior, como sucede con el esposo de Martha, quien desde un principio se ubica con el público.

La metateatralidad en *LCS*, a diferencia de *EJDP*, no resalta por su planteamiento lúdico y experimental, en esta obra el teatro dentro del teatro corresponde a una única escena, que choca con la realidad mostrada en el desarrollo de la historia, su finalidad transgresora hace de este recurso en la obra de Liera, un planteamiento subversivo contra la tiranía mostrada en la trama. Como antecedente, es menester decir que la obra no tiene presencia femenil, además el único viso de un personaje femenino se da por medio del travestismo del propio protagonista. Este episodio es precisamente el que toma interés por

tratarse de una escena donde se da una representación dentro de otra, la principal y la enmarcada.

La obra está compuesta por dos actos y se divide en treinta y un escenas. Forma parte, junto con *EJDP*, del llamado teatro épico de Óscar Liera y versa sobre un bandido, Heraclio Bernal, que asoló tierras sinaloenses a finales del siglo XIX. Como en el caso de *EJDP*, la obra se centra en resaltar la figura regional del bandido social, sólo que en este caso, el bandido forma parte de la historia como personaje, a diferencia de Malverde, quien sólo es recreado por la palabra de los habitantes del pueblo. Es importante señalar que *Los caminos solos (LCS)*, no es una pieza que experimenta con el tiempo y el espacio como *EJDP*, sin embargo, sí continúa con la postura de utilizar el metateatro como aparato lúdico y revelador de estructuras subyacentes. Un punto en comparación con *EJDP* es que los personajes están divididos en oponentes y ayudantes, de acuerdo a la condición social de éstos, es decir, la gente del pueblo es bondadosa y ayuda a Bernal, mientras los hacendados, los ricos y las autoridades están en contra de él. Parte de este mecanismo se menciona en la acotación inicial de la obra, donde se indica que habrá muñecos de madera pintados de la cara con color negro y los demás tendrán la cara y la ropa finamente arreglada, separando con ello, la división de clases en el relato.

Es la historia de Cosalá, un pueblo de mineros, en donde la injusticia y la inequidad gobiernan desde hace algún tiempo. En el drama social de Liera, el bandido Heraclio Bernal, se rebela contra el prefecto del pueblo, con el fin de otorgar un poco de alegrías a los pobladores que se hallan sumidos en la pobreza y el abuso de las autoridades corruptas. La obra comienza con una escena al aire

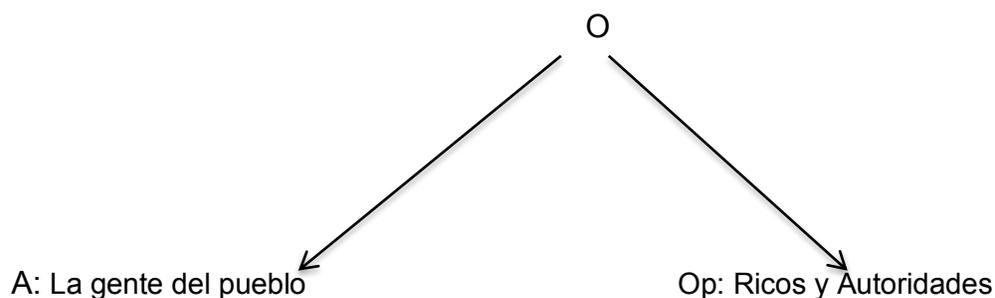
libre, donde Jacinto y Tomás conversan sobre los males y bienes que tiene fumar tabaco, como seña importante a distinguir es que se comienza con música, la ópera de Puccini, y al final se terminará con esta misma pieza musical, de manera que, nuevamente estamos ante una estructura un tanto similar como en *EJDP*. En general, el texto cambia de espacios cerrados y abiertos frecuentemente, por un momento se está en una plaza pública y por otro se está en una cárcel o una casa, la idea es transmitir la idea de un pueblo, con sus lugares característicos y significativos, pero que demuestren un sitio concéntrico: el pueblo. Para esto, sin duda, se debe poner atención en la decoración de cada lugar que se menciona, ya que el entorno regional es una de las directrices que el autor quería ponderar.

En cuanto a los personajes, se trata de 37 en los que sólo aparecen nombres masculinos. Ésta es una de las diferencias más notables respecto a *EJDP*, en donde los personajes femeninos tenían un rol principal. No obstante, habrá un caso de travestismo cuando Bernal simule ser la mujer que le coquetea a Cleofas, el prefecto de Cosalá, desafiando con ello a las autoridades y de paso a la masculinidad de dicho antagonista.⁹ Una de las ideas que surgen de la obra es que al autor le interesaba mostrar al héroe como un individuo con características humanas, como cuando llora por ajusticiar al tío traidor, esto es por diferenciarlo de Jesús Malverde, quien se perfila más como una divinidad popular, no como un justiciero regional. Aunque la acción se enfoque sobre el actante Bernal, el

⁹ Es evidente la lectura de género que podría abrirse de esta escena, empezando porque todos los personajes son hombres, además de la citado caso del disfraz de mujer que adopta Bernal, sin embargo, episodios como estos no son nuevos en la literatura de bandidos, pues en *Astucia*, la novela de Luis G. Inclán, hay un caso parecido cuando uno de los Hermanos de la Hoja se viste de mujer para burlar al villano que maltrata a su novia, quien es también la hijastra del burlado. En fin, es importante mencionarlo para con ello abrir caminos a futuros análisis.

verdadero protagonista es, nuevamente, el pueblo, pues como en el caso de *EJDP*, esta entidad colectiva es quien prolifera la historia del bandido, asimismo lo defiende y lo protege de la ley. Ahora bien, es preciso señalar que los personajes se dividen en ayudantes y oponentes del bandido, algunos lo odian por ir en contra de sus intereses y otro lo quieren por ayudar a la gente pobre del pueblo. Como en casi todos los textos que versan sobre bandidos sociales, hay una utopía declarada que se mantiene siempre y cuando la justicia del paladín prevalezca. Por ello, los personajes están clasificados en un orden de bondad y maldad, de acuerdo a su estatus social, es decir, los pobres son buenos, los ricos son malos, o sea nuevamente estamos ante un planteamiento maniqueista.

Así, tenemos a Marcial, Jacinto, Tomás, Eugenio, Mónico, Ursébiri, Juan, Marcial, Lorenzo, Vicente y Nehemías Arámburo como ayudantes de Bernal. En el caso de los oponentes encontramos al Petrimete, Sóstenes, Castro, Peñuelas, Cleofas, Simón, Vega, Pedro, Mateo, Domingo, Comandante, Ortega, Víctor y Crispín. También tenemos personajes neutros que no están ni en contra ni a favor de Bernal, éste es el caso de Javier, Marcelo y Manuel quienes fungen como personajes ambientales; además tenemos a Faustino y el Cura, que terminan la obra con una historia que se aparta del móvil principal.



Los ayudantes y los oponentes de *LCS*, se definen de acuerdo a su objeto del deseo, el cual consideramos que es la justicia equitativa para todos en el pueblo. La lucha que encuentra el sujeto colectivo para alcanzar el objetivo se centra en exponer la serie de injusticias que vienen acarreado el pueblo desde el control del gobernador Cañedo:

JAVIER: La tradición en casa de los Iriarte, cuando iba a haber un matrimonio en la familia, era que se cubriera desde la puerta de sus casas hasta el altar de la iglesia de Cosalá, un caminos de cien varas de largo y dos de ancho con barras de plata y oroche para que los novios pisaran sobre ellas en señal de buen agüero. Luego venía la fiesta que duraba una semana. Durante este tiempo se ofrecía un banquete diario a los invitados. Se mataban diez toretes y veinte lechones y un número impresionante de gallinas, pollos y patos. Todos los días, en un inmenso comal, alrededor de quince mujeres echaban tortillas. El pueblo y todas las rancherías hacían girar su vida durante estos días en torno a la boda de los Iriarte, menos los mineros, que como ratas entraban por la mañana y salían por la tarde de sus húmedos túneles. (*LCS* 424).

Como se ve con la narración de Javier, los hacendados cometen todo tipo de abusos contra los más necesitados, derrochando riquezas y bienes que no les corresponden. Como resultado de esto, el pueblo actúa como sujeto colectivo y mediante Bernal trata de restituir el orden perdido.

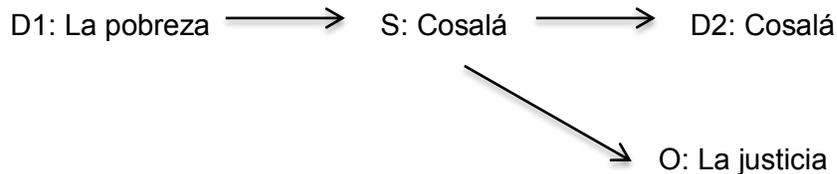
S: el pueblo de Cosalá



O: La justicia

Ahora bien, queda por analizar la pareja destinador- destinatario. En el caso del destinador, se trata del propulsor para que el sujeto alcance su objeto, éste será la pobreza que agobia a los pobladores de Cosalá, pues la distribución de la riqueza no se mide con la misma regla y los ricos llevan años ejerciendo el control político.

En cuanto al destinatario, tendrá que ver con el pueblo de Cosalá, es decir, la acción el sujeto al hacer uso de la justicia (una vez que se alcance) beneficiará al propio sujeto, esto es al pueblo de Cosalá, lo que indica un sentido individualista, porque el beneficio recae en sí mismo.



Es evidente que el cuadro completo del análisis de la obra, indica un sentido ideológico en la construcción de la misma; asimismo al notar que tanto el sujeto como el destinatario son lo mismo, se comprueba que la edificación de *LCS* pretendía, como en *EJDP*, situar al pueblo como el verdadero protagonista de la historia.

CLEOFAS: (Le habla a los paseantes.) Ya saben que se ofrecieron diez mil pesos de recompensa por la cabeza de Bernal, ¡no sé qué esperan para ir a traerla! ¿Saben lo que son diez mil pesos? Ustedes ganan noventa o cien pesos al año; diez mil pesos es toda una vida de trabajo en la mina. ¿Qué esperan estúpidos? ¡Todo el pueblo tiene que volcarse sobre el malhechor ese!

EUGENIO: Con todo respeto que se merece señor Cleofas, quiero decirle que hay cosas tan valiosas que no tienen precio.

CLEOFAS: ¿Cómo la cabeza de Heraclio?

EUGENIO: (Niega con la cabeza.) Como la dignidad del hombre.

CLEOFAS: ¿No me vas a decir que todos estos mineros muertos de hambre tienen dignidad?

EUGENIO: Si no la tuvieran ya andarían tras esos malditos diez mil pesos. Y si hay alguien que llegue a cobrarlos ya desde este momento lo maldigo con todas las fuerzas de mi alma.

CLEOFAS: Pues ya subieron varios a la sierra.

EUGENIO: Los hay; por supuesto que hay esa clase de gente para quienes todo tiene un precio y venden la dignidad y a los hermanos y se venden ellos. Esa es la ralea de los que llegan a presidentes, a gobernadores y a prefectos.

CLEOFAS: Te estás atreviendo mucho, Eugenio; te estás sobre pasando, te lo advierto.

EUGENIO: Ésta es, creo, la única respuesta para esa clase de ofertas. (*LCS* 442, 443)

Ahora bien, si se toma en cuenta que *LCS* es la obra marco y que la escena XIX, es la obra engastada, se tendría un ejemplo claro de teatro en el teatro, donde los mirantes serían los convidados de la fiesta y los comparsas de Bernal, y los mirados serían la pareja de Cleofas con la dama elegante (Heraclio), por último los archimirantes seríamos nosotros espectadores y en su caso, lectores. Dicha reduplicación funciona como signo abismante que detona la burla sobre el villano, en este caso, el prefecto.

En la escena, el espectador es testigo de una representación donde “uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales –kinésica y proxémica- que llevarán a cabo, etc...” (Hermenegildo 1996, 128). Esta indicación la notamos desde la acotación inicial en la que “Cleofas se le queda mirando y ella le corresponde con una amplia sonrisa” (*LCS* 428). Esta complicidad mutua es la que asegura el éxito del engaño tramado por Bernal, pues se aprovecha del cliché típico del hacendado adinerado y mujeriego, logrando con esto el primer paso del efecto metateatral.

Cabe mencionar que en esta escena unos y otros actores desempeñan otro papel, es como si se alejaran un poco de la trama épica que venían desarrollando. En el teatro en el teatro “unos y otros se dotan, pues, de una segunda máscara, de una doble máscara. Evidentemente el público de la comedia/marco, será el archimirante, el espectador supremo.” (128). A través de las miradas, los gestos y los coqueteos notamos como los dos personajes, enemigos a muerte en la obra

marco, ahora se convierten en dos “enamorados”. Ahora bien, toda esta escena se logra gracias a la ilusión interna que posee el teatro, en donde los personajes recrean un espacio donde se vuelven actores y público, y con ello, nos hacen partícipes del público cómplice que mira silenciosamente la escena de la burla al prefecto.

Uno de los significados más importantes del metateatro es el planteamiento de técnicas autorreflexivas, en las cuales se discute, generalmente, el tema o la estructura de la obra en cuestión. En el caso de *LCS*, no deja de llamar la atención la escena farsica del baile y la serie de flirteos entre los personajes, sin embargo, cobra importancia la fragmentación de la “hombría” de Cleofas que se enamora de un hombre, y además de su peor enemigo. Es clara la lectura burlesca que provoca el metateatro, pero también la lectura seria en la que el villano se ve burlado, incluso poniendo en duda su masculinidad. Por si fuera poco, Bernal se da tiempo de colocarle la peluca a Cleofas y quitarle su pistola, lo que acentúa ya de por sí la burla hacia éste. Así, “el travestimiento es una convención dramática ideal para quien desea conocer la identidad y la evolución de los protagonistas. Asume el papel de una revelación platónica y hermenéutica de la verdad oculta, de la acción futura y de la conclusión de la obra.” (Pavis 1998, 139). De esta manera, el disfraz de Bernal evidencia la unión del pueblo por defender los intereses del bandido, que a su vez son los de todos. El disfraz de Heraclio logra vulnerar al cacique, rebajándolo totalmente hasta dejarlo completamente inútil.

Cleofas: (*Aulla desesperado, está como loco, tira las cosas, rompe las sillas, babea.*) ¿Quién carajos sabía que era Heraclio? ¿Quién lo sabía, mierdas? Tú viejo Nehemías que lo sabes todo y nunca hablas, lo sabías y nos pusiste esa maldita música que detesto tanto. ¿Lo sabías, no es cierto, viejo endiablado? Y tú, Jacinto, veme a los ojos; lo sabías y no dijiste nada para luego verme en este

estado. Y tú, Domingo, tú hablaste con él antes del baile y no le oíste la voz de macho. Lo sabían todos, todos lo sabían. (*LCS* 430).

Así, esta escena junto a la de Faustino hablando con el cura, casi al final de la obra nos indican que *LCS* no sólo es una obra sobre las aventuras de Heraclio Bernal, es una obra que también retrata la diversidad masculina del hombre regional y su significado. La reflexión que provoca la metateatralidad potencia los aspectos culturales y regionales de la masculinidad imperante, por momentos se centra en la burla hacia el macho mujeriego y por otros enaltece al hombre que llora, que es justo con los suyos y con la justicia. *LCS* es también la obra que confronta al machismo mexicano, mediante la farsa de los estereotipos más comunes. Liera ridiculiza al macho poderoso por un lado, a través del recurso del disfraz y la metateatralidad, además se burla del macho conquistador, como el caso de Faustino y su relación con el Petrimete. Aunque pequeños, estos episodios nos dan cuenta de la visión social que tenía el autor sinaloense, de sus alcances como escritor y como individuo.

Bernal es tan sólo la herramienta de que dispone la colectividad, pues su verdadera fuerza reside en la unión del grupo. Liera dispone, en este drama épico, de un tratamiento menos experimental que en *EJDP*, pero eso no significa que su obra sea lineal. *LCS* no es una obra tan cargada de simbolismo, sin embargo sabe hacer uso de la narración (como ya se vio en la sección sobre teatro épico), introduce personajes cómicos, el ejemplo de Ursébiri, e intercala historias dentro de otras, como es el caso de Faustino y el cura. En el primer punto, Ursébiri¹⁰ es un personaje que podría pensarse como un elemento ambiental, no obstante no

¹⁰ El nombre, a pesar de que pudiera parecer un invento baladí en la significación de la obra, es totalmente lo contrario, pues corresponde a uno de los amigos más entrañables de la infancia de Óscar Liera, según nos cuenta Rafael Torres Sánchez en *El niño perdido*, la única biografía que conocemos hasta ahora.

es así, pues a medida que la acción avanza tendrá un rumbo definitivo para el desenlace de la obra. Su intervención pasa de ser cómica a ser totalmente dramática, al ser uno de los principales ayudantes de Bernal. La incrustación de estos tres personajes nos devuelve la mirada, nuevamente, hacia el asunto del extrañamiento que mencionábamos con el teatro épico. Las acciones de estos tres personajes buscan otro nivel de conciencia en el lector- espectador, pues su movilidad a veces se verá al margen de la trama original de la historia. Por ejemplo, la última escena entre Faustino y el cura podemos separarla del hilo principal de la obra, donde se expone una situación desmitificadora del machismo de Faustino, pues el cura descubre las relaciones homosexuales que Faustino tenía con el Petrimete.

CURA: Ése no fue sueño. Ella te vio y vio como el Petrimetre bajaba de su escondite y te enjabonaba el pecho y la espalda y los tobillos. Ella se encantó con la imagen, no vio malicia, ni morbo; pero no ha podido desprenderse de ese ensueño que le atrae tanto, y se regodea con él y se lleva repasando los detalles de esa imagen; por eso siempre te observa con cuidado y detenimiento y allí en esa obsesión está su pecado. Olvídate de ella, Faustino, olvídate de ella y llévate ese dinero, no tengo ningún deseo de ir a Italia. (LCS 446)

Como en el caso de *EJDP*, esta obra también intenta desmitificar una institución hegemónica, en el primer ejemplo fue la Iglesia, en *LCS* es el machismo. Así es como Liera da rienda suelta a su teatro de confrontación social, en el que intenta fomentar la crítica sobre los problemas políticos de su región, así como educar a su público.

Al hablar de metateatralidad en *El oro de la Revolución mexicana*, nos resuena del mismo modo la idea de metacrítica, ya que al igual que notamos un abismamiento de una obra enmarcada, también percibimos una crítica dentro de otra, acerca del mundo del teatro y su función en la sociedad. Si aceptamos que

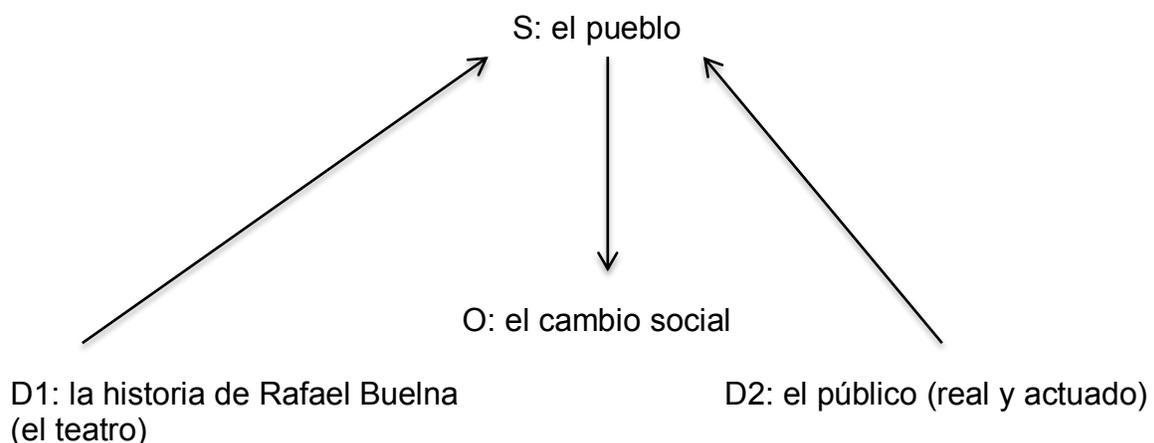
Liera utiliza su obra como afirmación de su tesis del teatro como instrumento de lucha social, entonces tendríamos que aceptar a la metateatralidad como el arma principal de este aparato de ideas. El teatro que se *autorepresenta* pone en entredicho la división ilusoria del teatro como espectáculo ajeno del espectador, pues como decía Abel, el metateatro pretende unir en un gran *teatro del mundo* al público con los actores para que ambos representen a la vida misma. De esta manera, el drama autoconsciente de Liera juega con las tres realidades que conviven en el escenario, esto es, la realidad que compete a los personajes de la obra marco; la de los actores representando un segundo rol y la del público que observa pasivamente hacia dónde conducirá todo esto.

El texto y representación constan de un solo acto, con un número infinito de personajes, tomando en cuenta que el público es personaje y audiencia al mismo tiempo, tenemos unos cuantos personajes principales como el Profe, Fernando (Rafael Buelna en la representación engastada), Modesta (Luisa), Nacha (Nana y la narradora), Emeterio (Álvaro Obregón), Mariano (José Ives Limantour), Lencho (Diego Redo), Juan (Juan B. Rojo) y Genaro (el gobernador Felipe Riveros). Como se ve, estos personajes desempeñan dos roles, uno en la obra marco y otro en la enmarcada, la intención es hacer la ilusión del teatro en el teatro (TeT), para mostrar cómo el teatro puede ser usado como arma de lucha y protesta.

La obra, como se dijo, posee un solo acto, y cuenta la historia de un pequeño pueblo maltratado por sus gobernantes locales, al que sólo el teatro les sirve de refugio para presentar su protesta. En la acotación inicial, se nos indica que el mobiliario deberá ser acorde al escenario campesino, sin nada que trastoque su esencia y sobre todo su mensaje. En las acotaciones siguientes,

notamos el constante uso de tarimas, lo cual bien puede ejemplificar cómo la realidad ilusoria de *El oro de la Revolución mexicana* se desenvuelve en dos planos espaciales distintos, esto es, la obra enmarcada y su obra engastada. Tenemos una división estructural como sucedió en las obras anteriores, pero ahora la obra marco no tiene tanta significación como sí lo tuvo con sus antecesoras. De tal suerte que, el teatro y la historia de Rafael Buelna son las encargadas de posicionarse en la categoría del destinador, esto es el móvil por el cual, la comunidad es impulsada para conseguir su objetivo. Asimismo, el público es el destinatario de este objeto, es quien recibe el mensaje, sin embargo por la naturaleza de la metateatralidad estaríamos hablando de dos públicos, el primero que corresponde a la obra principal y que forma parte del grupo de actores y el REAL, es decir nosotros como espectadores y lectores.

Por si fuera poco, Liera suma el elemento del personaje del síndico, quien es oponente y destinatario de la obra enmarcada, pues figura como parte del público para mostrar un *performance* global en el que el teatro se muestra como representación de la vida misma, sin barreras ni escenarios, todos formamos parte de él y todos lo construimos.

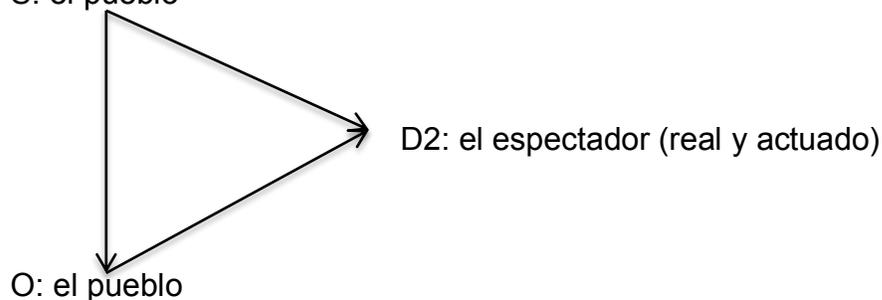


Como se ve en el esquema, el pueblo, personaje y sujeto en la obra marco, es quien pretende impulsarse por la fuerza que motiva la historia de uno de los héroes más célebres para Sinaloa, con el fin de lograr un cambio significativo en la población, azotada por las tiranías de individuos como el síndico, quien en la obra encarna a parte del público. Lo curioso, como ya se dijo, es que el síndico y el demás público (real y actuado), son los que recibirán el mensaje del cambio social. Por ello, el personaje político reacciona de forma “positiva” ante las interpretaciones de los actores.

SÍNDICO: Bravo, bravo, muy bien, no sabía que teníamos aquí en El Sauce tan buenos actores; yo como síndico de este lugar quiero felicitarlos a todos por la brillante participación tan impregnada de dramatismo y por la buena modulación de la voz que cada uno tiene. (*Ya en tono de discurso al público.*) Quiero hacer constar que en este momento hago la formal promesa de impulsar el desarrollo de las artes del tiatro en nuestra comunidad para lo cual aquí el delegado del Banco Ejidal y Agrícola, y que nos honran con su presencia y que han subido conmigo hasta este estrado, hemos decidido construirles un gran tiatro que reúna todos los adelantos tecnológicos; un tiatro con cupo para más de mil espectadores y equipado con iluminación por computadora; le pondremos asimismo el nombre de alguno de los grandes escritores dramaturgos españoles... (*El oro de la Revolución mexicana 357*).

Aquí se muestra a detalle, la ignorancia de nuestros funcionarios públicos y lo que es más, la astucia para adherirse a los proyectos hechos para la comunidad.

S: el pueblo

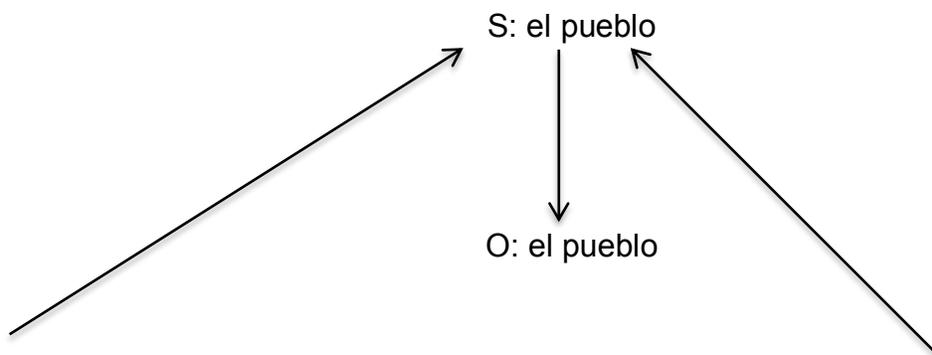


Nuevamente, como en *LCS* y *EJDP*, se da el triángulo ideológico de Ubersfeld, donde el receptor tiene una fuerte encomienda social, es decir, en la

que el destinatario recibe el mensaje ideológico de la obra, la intención con dicha herramienta teatral es motivar la reflexión social y política del teatro como instrumento de lucha. El mensaje crítico, aunque ciertamente cómico, denuncia claramente el carácter muchas veces inútil del verdadero significado de la Revolución, para quienes sólo ha sido una enorme brecha de olvido y rezago en los pueblos de México, y en el que los pequeños líderes han sabido sacar provecho de las necesidades de las comunidades, bajo el nombre de la famosa democracia. Asimismo, se muestra cómo la Revolución sigue, aún en nuestros días, siendo una mina de oro para personajes ventajosos y ávidos de riqueza que envuelvan a la comunidad con discursos demagógicos inútiles y sin sentido.

El síndico pasa de nuevo al discurso, los actores se van bajando por entre el público, caminan con lentitud y poco a poco, de uno en uno, van cantando la "Canción de porvenir" que cantó Buelna, hasta que terminan contándola a voz en cuello por entre el público, mientras que el síndico se desgañita en su absurdo e inútil discurso, el cual será improvisado y versará sobre "los logros de la Revolución mexicana en el campo, en la sierra, entre los obreros, entre los pescadores y, habrá que decirlo, en la (con timidez) democracia". (El oro de... 357, 358).

Sumado a esto, es menester mencionar el papel que desempeñan los ayudantes y oponentes en la obra marco, los cuales como ya se mencionó marcan una presencia un tanto pasiva, salvo el caso del síndico, quien como archimirante representa el tipo más idóneo de oponente al cambio que pretende la gente de la comunidad.



Ayudantes: la gente del pueblo/
los espectadores (reales y ficticios),
el Profe y los alumnos.

Oponentes: el síndico

Dentro de la estructura que acabamos de revisar, sobresale una sub-estructura con una historia similar, pero diferente en cuanto a la importancia del mensaje. En esta historia engastada encontramos algunos pasajes de la vida de Rafael Buelna, como es su incursión a la Revolución y su vida personal al lado de Luisa Sarria. En esta parte de la obra, Rafael Buelna es el sujeto y actante principal, quien busca la revolución como solución a los problemas de su estado.

S: Rafael Buelna



O: la Revolución

La Revolución, como objeto, es impulsada por dos destinadores: los ideales y la educación, preceptos con los que el sujeto convive y ejecuta. En la representación, se nos muestra a un Buelna como líder nato, con un alto sentido del honor y la justicia, así se muestra con sus amigos y con sus enemigos, de tal suerte que la imagen del personaje también sirve como ejemplo para los que giran en su entorno, como para los que reciben este mensaje, esto es la comunidad de la obra marco y los archimirantes de ambas obras. Así, el destinatario de esta estructura es la Sinaloa antigua y la comunidad del presente, que lo interpreta en la obra.

D1: los ideales y
la educación.

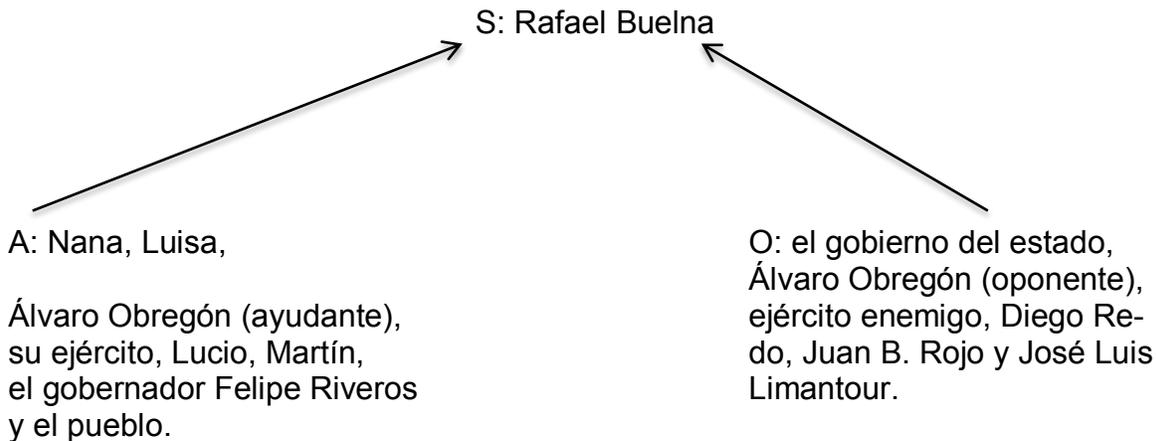


D2: Sinaloa antigua y la
comunidad.



S: Rafael Buelna

Para ello se vale de la ayuda de su Nana, Luisa, Álvaro Obregón (quien es oponente y luego ayudante), su ejército, Lucio, Martín, el gobernador Felipe Riveros y el resto del pueblo. Asimismo, encuentra como oponentes en primer orden al gobierno del estado, Álvaro Obregón, al ejército enemigo, Diego Redo, Juan B. Rojo y José Luis Limantour.



Ahora bien, este episodio de metateatro en *El oro de la Revolución mexicana* comienza con la didascalía inicial y ésta es clave para entender este procedimiento:

Para la presentación de esta obra, que deberá ser al aire libre, es necesario que algunos de los actores, que puedan ser todos los que el director quiera, se encuentren mezclados entre el público de manera que su entrada siempre sea por donde entraron los espectadores. El escenario deberá estar formado por varias tarimas comunicadas con escalera y pasarelas. Sobre una tarima hay una enramada de batamote. Hay mesas, sillas, bancas, carretas y algunos utensilios de labranza que sirvan para la representación. El juego escénico debe resolverse con estos elementos y no con otros que sean extraños a la comunidad campesina. (*El oro de...* 331).

Las tarimas, mencionadas en la acotación, serán las encargadas de jugar con los distintos cambios de escenas, pero también con las distintas posibilidades de tiempo y espacio. Como sucede con *EJDP*, en esta obra también se viaja del

presente al pasado y viceversa. La obra marco se presenta en un tiempo actual, con una situación política adversa para la comunidad campesina, y que pretende reflexionar y motivar a los habitantes por medio del teatro. Así nos lo comenta Graciela Balestrino (2011):

El término metateatro designa textos dramáticos autoconscientes y autorreflexivos que, como lo indica el prefijo “meta”, además de construir ‘mundos’ compatibles con la época en que se insertan, tienen la capacidad de ‘volverse sobre sí mismos’ mediante estrategias que subrayan su entidad ficcional, sea en el diseño del conflicto dramático, en la naturaleza de los personajes, en la manipulación de coordenadas tempo- espaciales, en una percepción confusa y equívoca de la realidad que construye el texto, en la ruptura de la ilusión artística, en el ‘desmontaje’ del proceso escritural y escénico y también mediante la confrontación implícita o explícita con otros textos. (121).

Otro punto a destacar es la inclusión del espacio dedicado al público como parte del escenario, pues de ahí saldrán los actores, mezclándose con los espectadores.

Nacha: (...) Es costumbre que aquí en El Sauce hagamos cada año una gran fiesta el primer día de la pizca; ahora también fue de algodón. Para esos festejos nosotros decidimos presentarles una obra de teatro que se llama “El loro de la Revolución mexicana” y que trata de la vida de un general que se llamó Rafael Buelna Tenorio; este personajes estará representado por Fernando (*aplausos para Fernando.*) (...) el grupo de científicos se interesó por la persona de Diego Redo, quien será representado por don Lencho, (*Cada vez que hay una presentación de este tipo los demás gritan y aplauden apoyando al actor.*) (*El oro de...* 336).

Esta inserción y mezcla de actores con el público es lo que logra que el teatro en el teatro (TeT) tenga efecto, pues es el primer momento que tiene el espectador para percibir que no está ante una obra regular, sino que está ante una representación diferente, con un mensaje distinto a lo usual. “En el teatro, la autorreflexividad se expresa a muchos otros niveles, además del textual. La escenografía puede reflejar especularmente un elemento considerado pertinente,

instalando un escenario dentro del escenario. (...) Al citar su propia actuación, al modificar los efectos, el actor instauration fácilmente una 'interlucidez' que, en definitiva, sólo remite a sí misma." (Pavis 1998, 295).

"LOS ESTUDIANTES

Nacha: Culiacán, 1909, campaña electoral. Diego Redo anunció su llegada para el día 23 de junio y tal como se había planeado se organizó un gran recibimiento. (A *Fernando que ahora es Rafael Buelna*.) Prométeme que no vas a ir a la estación esta tarde, Rafael: (*Que es Fernando*.) ¿Por qué?" (*El oro de...* 338).¹¹

Así, mirados, mirantes y archimirantes participan activamente en la trama de la obra. A Liera le interesaba mostrar de qué manera el público podría participar abiertamente en una representación, no sólo como actante pasivo, sentado en una butaca viendo y escuchando el mensaje, sino también como actor, como juez que dispone y formula una crítica hacia lo que mira, lee y oye. Es así, que el autor utiliza el teatro épico, por medio de la metateatralidad, pero en esta ocasión lo revitaliza al incluir espectadores como actores, es decir, ejerce un mecanismo activo en la obra, donde actores y público se mezclan para construir un mundo alterno entre la realidad y la ficción.

Esta *mise en abyme*, como ya dijimos, se configura a partir de tarimas que se comunican entre sí para dar la apariencia de un mundo engastado, interior que surge para dialogar con su público, los archimirantes. De esta manera, la autorreflexividad atañe a dos asuntos, provocar una reflexión sobre los asuntos políticos y sociales del pueblo, y mostrar cómo el teatro, no sólo por la importancia

¹¹ Los subrayados y las negritas son mías.

del ideologema¹² presente en la obra, es capaz de motivar un análisis acerca del trabajo de éste y su utilidad social. Así la historia regional y la técnica teatral se juntan para lograr una representación en la que el espectador conocerá algunos aspectos de la vida del general Buelna, así como una crítica a los aspectos de su comunidad, como en este caso la situación en la que vivían los sinaloenses.

Mariano: (*Quien está entre el público, se pone de pie.*) Profe, Panchín tiene razón, ya lo ve lo callado que es, nunca habla, pero cuando habla, hay que agarrarse de algo. (*Los de la escena se preguntan quién es el que habla, se preguntan entre sí, algunos lo reconocen. "Es Mariano", otros le hablan: "Vente p'acá Mariano"; todo esto sin escándalo.*) Pérense tantito. Nosotros vemos que siempre nos hacen chanchuy con las elecciones para el síndico y nos ponen a los que quieren y no a los que ganan...

Rosendo: (*Quien también está en otra parte del público, se pone de pie para contestarle a Mariano, mientras que los de la escena luchan por reconocerlo y cuando lo reconocen le hablan también para que suba.*) Para eso es el tiatro, pues, Mariano. Pa'que la gente aprenda por qué se dio la Revolución en Sinaloa.

Mariano: Pero yo creo que mejor hay que entrarle a los catorrazos, ahí nomás estamos güere, güere, güere, como los pericos que dijo Panchín. (*El oro de... 335*).

Los diálogos de los personajes de la obra marco servirán como acotaciones para poder discernir lo que nos quiere decir la obra con su trama engastada. El debate sobre si el teatro es la solución a los problemas del pueblo queda demostrado con las acciones de la vida de Buelna, donde la imagen del héroe revolucionario termina por provocar una catarsis en el público y una mezcla entre la historia de Buelna y la vida del pueblo en los propios campesinos-actores, una muestra de esto son las palabras del síndico y la reacción de la comunidad que calla con sus cantos la demagogia del político.

¹² En esta parte, como en otras secciones de las obras de Liera, se verá un ideologema constante en el que predomina el deseo por lograr una justicia idealista de perfil netamente maniqueista; para Liera, los ricos, los políticos, los jerarcas de la Iglesia son en esencia los malos, los corruptos, los tiranos; en cambio, los campesinos, los rancheros, los estudiantes o los obreros son aquellos que representan un bien o son victimizados por los "malos". Más adelante, se tratará a fondo el tema del ideologema en las obras de Óscar Liera.

En cuanto a la estructura de la obra engastada visualizamos un esquema más definido, con personajes bien marcados en sus situaciones y posiciones dentro de la obra. La historia de esta obra enmarcada abarca sólo un episodio de la vida de Rafael Buelna Tenorio, la cual comienza con la escena de Redo / Limantour, donde estos personajes confabulan para adjudicarle el triunfo de las elecciones presidenciales al propio Redo. En la siguiente escena, llamada “Los estudiantes”, Rafael y Nacha (la Nana) hablan de la confrontación entre los estudiantes del Colegio Rosales y la gente del gobierno. Ya en la escena próxima, el desaguizado se concreta y tenemos el encuentro entre los que apoyan a Redo y los que apoyan a Ferrel, por supuesto encabezados por Buelna. Lo curioso de estas escenas engastadas es que hay momentos donde parece que se rompe el engaño, es decir, el encanto del TeT, pues los personajes principales, Buelna y Luisa, por momentos olvidan su rol como actores y vuelven a ser Fernando y Modesta. Sin embargo, dichos personajes siguen estando en su condición omnisciente, esto es, ellos saben que interpretan un personaje no real, pero de igual forma lo asumen y aunque titubean, siguen interpretándolo hasta el final de la obra engastada (Hermenegildo, 128).

Nacha: Ah, sí, por cierto tienes allí carta de Carmen.

Modesta: (*Interrumpe la escena muy molesta.*) ¡Ya ves cómo eres un mentiroso, un sinvergüenza, sólo quieres engañarme, no vuelvas a hablarme nunca en tu vida! ¡Yo me voy! (*Modesta se baja del escenario enojada. Nacha se ríe y se carcajea, los demás salen de donde están y van por ella.*)

Profe: (*Le grita.*) ¡Modesta, Modesta! (*Los otros la alcanzan y la traen hasta el escenario.*)

Modesta: Ya no quiero seguir, son cosas entre Fernando y yo.

Fernando: Pero ¿yo qué...?

Modesta: (*Furiosa.*) Es que no puedes ser tan mentiroso, Fernando; acabas de negarme que conoces a ninguna Carmen y...

Profe: Modesta...

Modesta: (*Continúa furiosa.*) Yo supe que había recibido una carta en el estanquillo de Nacha.

Nacha: Ay, sí, pero para Fernando el sobrino de Chico, de allá de la otra banda.
Profe: Pero qué tonta eres, Buelna tuvo una novia en San Ignacio que se llamó Carmen Catalán, pero de quien realmente se enamoró fue de Luisa Sarría en Tepic y con la cual se casó después.
Fernando: Me voy a casar contigo, Modesta; contigo, Luisa Sarría, cuando termine mis estudios. (*El oro de...* 345).

La explicación de este tipo de vuelcos en la trama se origina en la búsqueda de una especie de complicidad con el espectador, mediante la estrategia de no olvidar quienes son los personajes y a quienes interpretan. Asimismo, el TeT funciona al intercambiar posiciones de mirantes y mirados, es decir, Fernando y Modesta intercambian su condición de mirados como Buelna y Luisa para volver a ser Fernando y Modesta, los mirantes. Este intercambio de posiciones no genera ninguna confusión, pues los personajes en la obra marco se pretenden sentimentalmente, luego con la puesta en abismo, los protagonistas mostrarán una evolución en cuanto a sus relaciones emocionales, asunto que coadyuva a mejorar el TeT.

Al final, el metateatro denuncia, como en el teatro del Siglo de Oro, las diversas problemáticas que tiene el mundo real, busca la reflexión y el análisis de dichos problemas a través de la “vivencia” de estos eventos para la comunidad. El mundo de Liera va más allá en su intención de hacer metateatro, el autor busca romper la división entre el escenario y el público, para él, al menos en esta obra, el espectador tiene que “compartir” junto al actor, la trama principal, así como elementos como el escenario y los asientos. El receptor así se vuelve una parte activa en la obra, ve, juzga y actúa, su contribución será, irremediamente, lo que el escritor quiere que sea, en este caso, el protagonista de la acción.

Finalmente, la microestructura de la obra cobra sentido al explicarla junto a la obra principal. La historia de Buelna en la representación no tiene un fin, nos deja en la mejor parte, justo cuando el héroe habría de reclamar su triunfo, por eso el pequeño pueblo sinaloense busca un posible final, algo que deje enseñanzas en sus personajes locales, en su intra- historia, busca alejarse de la realidad circundante, crear conciencia y reflexión a partir de la esperanza de un cambio social y político, como anteriormente lo hiciera el general Buelna.

3. Historia y teatro: lo regional y lo popular

La parte histórica en el teatro de Óscar Liera ocupa un lugar vital en las cinco obras seleccionadas para este trabajo. En sus representaciones se muestra el interés por la historia chica, la intra- historia de su región, pero también se evidencia la preocupación por el aspecto global, un devenir universal que acarrea la historia de México, como es el tema de la justicia.

Para entender el contexto donde se sitúa la parte histórica de este capítulo, es necesario revisar cuáles son los puntos más importantes de esta parte del trabajo. El primer punto corresponde a la historia de Sinaloa, en donde intervienen tres personajes básicos para entender el tema de la justicia en las obras. Heraclio Bernal, Jesús Malverde y Rafael Buelna son individuos que portan una identificación plena con el estado de Sinaloa, son su pasado, pero también su presente, pues por ejemplo, Malverde forma parte de la cultura actual del estado, incluso, como se ha apuntado en este análisis, trascendiendo fronteras. Quizás hoy, el mito de Malverde pudiera haberse distorsionado por el gran avance de la contra cultura del narcotráfico, pero al final de cuentas, es parte del imaginario social que envuelve al mito de este santo popular. El caso de Bernal y Buelna tienen que ver más con un pasado glorioso, prácticamente épico, como ya se dijo en el anterior capítulo. Aquellos personajes fueron vistos como héroes por la sencilla razón de ser los únicos que se atrevieron a desafiar a los regímenes tiránicos de la época. Las acciones de Buelna y Bernal se remontan más a un esplendor netamente romántico, en el que se podía equilibrar la balanza y pelear contra la injusticia. El mismo Malverde, a pesar de que se sabe poco de él

(históricamente), también se le reconoce como una especie de bandido social, una especie de héroe que robaba a los ricos y lo repartía a los pobres. Pero, en medio de todo esto, ¿qué se impone como factor universal, más allá de los seres heroicos? El factor que se repite dentro de todas las historias de estos personajes es su lucha por la justicia, por lograr una especie de utopía, en donde la riqueza se sabía distribuir y la comunidad trabajaba conjuntamente, no sólo para defenderse, sino para avanzar como sociedad.

Es evidente que Liera estaba interesado por la historia de su estado y por la de México, pero ¿cuál era el motivo para representar estos dramas históricos? La principal razón era mostrar la función, ya comentada del teatro de estirpe educativa, es decir, algo similar a lo que ocurre con la trama de *El oro de la Revolución mexicana* donde los actores desempeñan el papel de campesinos que se tornan en actores durante un evento metateatral. La idea de esta representación es reeducar a la comunidad y hacerla consciente de su historia, pero también de sus responsabilidades como comunidad, en este caso, saber que se puede luchar contra la imposición de las elecciones para síndico. Aunque en diferente perspectiva, *EJDP* y *LCS* dejan una enseñanza similar, pues suponen una defensa de la memoria colectiva, ya sea por la religiosidad popular o por la historia de su región. A través de la religiosidad popular y la intra- historia, la comunidad consigue la justicia y la utopía se materializa. Pero, ¿hay una realidad fantástica en las tramas de Óscar Liera o tan sólo hay un deseo por proponer un modelo de justicia? La cuestión aquí es que pueden convivir las dos premisas, es decir, hay una realidad fantástica, muy del tipo del realismo mágico, pero también hay una convicción por parte del autor por proponer una visión ética de la justicia

en la vida social, no sólo de su comunidad sinaloense, sino de todo México. Es ahí donde los alcances de la dramaturgia de Liera superan toda expectativa, más allá de los santos populares, de los héroes regionales, más allá de la propia enseñanza histórica. El proyecto de Liera desea reeducar, revalorar la idea de lo éticamente justo, a través de la unión y el pensamiento colectivo del pueblo. ¿Es una utopía? Tal vez, pero al dramaturgo le interesó arriesgarse a proponer sus ideas y sobre todo a llevarlas a las comunidades de las cuales se inspiró para sus dramas sociales.

3.1. Microhistoria: la historia regional en *El jinete de la Divina Providencia*, *Los caminos solos* y *El oro de la Revolución mexicana*

Uno de los aspectos más llamativos en *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* es la reconstrucción de la historia regional que el autor proporciona. Mediante la tradición oral, en donde las historias y las leyendas se construyen, Heraclio Bernal, Jesús Malverde y Rafael Buelna cobran vida, el primero figura como el protagonista de la obra *LCS*, y el segundo funge como un fantasma que el pueblo idolatra y venera en *EJDP* y el tercero es el caudillo que lidera a Sinaloa como parte fundamental de los movimientos armados de la Revolución. Todos estos personajes guardan una simetría, en cuanto que forman parte de la historia 'chica' del estado de Sinaloa, sus hazañas son parte de la cosmogonía de los sinaloenses, así como lo es su música o su comida, por citar ejemplos. Tan es así, que el propio Liera se enorgullecía de su trabajo con la localidad frente al despotismo del gobernador Toledo, en la ya citada "Carta al tigre": "Esa obra, señor, es mía (*El jinete de la Divina Providencia*), lo digo con gusto. La hice sobre Sinaloa, sobre Malverde, señor, sobre ese ladrón que durante el cañedismo robaba a los ricos para repartir el dinero entre los pobres. Allí, señor, frente a su palacio está la ermita que le han hecho porque su tumba quedó bajo su palacio." (Liera 2003, 8). La historia de la patria, como le llamara Luis González, es una de las directrices más importantes en la dramaturgia de Óscar Liera, el pueblo es para el autor, sujeto y actor principal, pues este ente es quien da unidad a sus historias.

No obstante, Liera no sólo apela a la oralidad para conformar su teatro y sus personajes, ya que sus obras poseen una rigurosa investigación que respalda

las andanzas de sus héroes locales. Tal es el caso del periodo histórico en donde se desenvuelven Bernal y Malverde, el cual corresponde al llamado cañedismo, esto es la etapa que pertenece al gobierno de Francisco Cañedo, que inició con el triunfo de la revuelta de Tuxtepec en 1877 y terminó con la muerte del gobernador en 1909 (Ortega 1999, 241). Este periodo coincide con la etapa que se conoce como el Porfiriato en la que Sinaloa tiene un papel fundamental en la economía de México, una muestra de esto es el aumento de la producción minera (como vemos en *Los caminos solos*), así como su posterior sobreexplotación hacia finales del siglo XIX. Asimismo, la banca tendría un crecimiento, la agricultura y el sector textil. En resumen, la época de Cañedo al frente, al menos en los primeros años, tuvo resultados para el ramo industrial de forma acelerada y en constante ascenso para el estado, aspecto nulamente tratado en la dramaturgia de Liera.

Por otro lado, el gobierno de Cañedo también se caracterizó por ser uno de los más represivos que ha habido en la entidad, en los años de 1877 a 1880 hubo un gran número de asesinatos y ejecuciones, algunos se dieron por delitos cometidos y otros simplemente porque no simpatizaban con el gobernador. (249). De hecho, al referirnos al caso de Jesús Malverde, Liera lanza una fecha, basada en la creencia popular, sobre su nacimiento, un 6 de junio de 1878, “Ésa fue la fecha que eligió el diablo para volver a la tierra, por si ustedes no lo saben” (370). Así dice Martha, en un claro sentir culiche, como dice Daniel Sada (2001, 95), esto es, una especie de contraataque al catolicismo, favorecedor de los ricos y poderosos.

A partir de 1880, el estado sufre una serie de injusticias y crímenes políticos, lo que sin duda aumentó la inequidad y el abuso hacia las clases más

desfavorecidas. “La habilidad de Cañedo fue política, pero la del político sin escrúpulos que recurría a cualquier medio para lograr sus objetivos. Tal vez fue ésta la cualidad que Porfirio Díaz más estimaba de Cañedo, por lo que lo apoyó para que fuera el ejecutor de la política porfiriana en Sinaloa, como de hecho lo fue. Por su parte, Cañedo siempre guardó lealtad a Porfirio Díaz.” (Ortega 251). Esta situaciones turbulentas en el estado son reproducidas fielmente en la obra de Liera, a través de las voces del pueblo, por ejemplo, cuando Martha le toca hablar de Cañedo y Malverde respectivamente, en el primer caso lo sitúa como un bandido, en el segundo como un paladín y benefactor, contrastando con ello, con la historia oficial. Es aquí donde entra la microhistoria que hace Liera, aquella que se encarga de los detalles, de las historias locales, de las leyendas, de los mitos, en suma de la gente común. Luis Gonzáles (1997), afamado por establecer una base microhistórica en su libro *Pueblo en vilo*, da algunos apuntes de lo que él entiende como la historia chica: “casi siempre los actores o personajes abordados por la microhistoria son iletrados y no generan escritos probatorios de su vida y virtudes. A veces su pensamiento y su conducta sólo son recuperables por lo que se acuerda la gente y por la tradición oral.” (41).

Asimismo, la oralidad desempeña un rol muy importante para que la microhistoria de *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* tenga efecto. Las historias tejidas por la comunidad se organizan de forma que, más allá de la exactitud de los datos históricos, conforman una unidad, lo suficientemente coherente para que se cree la leyenda o el mito. De esta manera, tanto la figura de

Malverde, Bernal y Buelna¹³ se han convertido con el paso de los años en representantes auténticos del sentir culiche, no son héroes nacionales ni ciudadanos destacados por la historiografía oficial, de la cual los dos primeros sólo son bandidos y el tercero apenas empieza a tener cierta notoriedad, pero su fama de actos generosos los consolida como héroes y santos del pueblo.

Por eso la microhistoria le interesa lo pueblerino, lo local, lo familiar en donde lo modesto se convierte en lo fundamental, en lo representativo y esencial de la historia patria. Las historias de Liera aportan un carácter microhistórico en cuanto rescatan un pasado pequeño, para algunos insignificante, con sus obras reconstruye una parte de la tradición sinaloense, una parte que la colectividad no olvida y mantiene vigente. “La microhistoria es ciencia en la etapa recolectora, depuradora y comprensiva de las acciones del pasado humano, y es arte en la etapa de la reconstrucción o resurrección de un trozo de la humanidad que fue.” (González 48).

Una característica importante que sigue la microhistoria hecha por Liera es la reconstrucción de la vida de sus personajes. Sobre todo en el caso de Malverde, de quien se tienen tan pocos datos. Liera, si bien no construye un personaje del famoso bandido, sí nos expone el sentir del pueblo por el héroe local. La atmósfera que rodea a Malverde es la representación teatral del culto a éste. La aura de misticismo y magia que circunda al personaje es precisamente la que se expone en la obra. Mediante la ecuación Malverde- pueblo, el espectador conocerá no sólo la historia del personaje, sino también el símbolo que representa

¹³ Como dato, en el 2013, en México, se estrenó *El ciudadano Buelna* de Felipe Cazals, película que narra las aventuras revolucionarias de Rafael Buelna, desde su primer levantamiento hasta su muerte.

y significa para el pueblo sinaloense. En suma, la microhistoria se ocupa de (...) “reconstruir aquello que pudo ocurrir y las interpretaciones que le son más acordes.” (Serna y Pons 2000, 249). Esto notoriamente se muestra en *LCS*, en donde sí se forma una reconstrucción de la historia de Bernal, de sus andanzas, hazañas y por supuesto sus problemas con la ley. Nuevamente, como con Malverde, a Bernal se le sitúa como símbolo de la justicia y de la esperanza, así lo muestran los más viejos en la obra, como Nehemías Arámburo, para el pueblo el bandido significa el protector y benefactor de los pobres, eso se muestra en escena, plasmando hacia el espectador la idea de la justicia vs la inequidad en el gobierno cañedista.

En el caso del general Buelna, la microhistoria se representa a sí misma en la obra *El oro de la Revolución mexicana*, es decir, la propia representación es una muestra de cómo la intra- historia puede servir a una comunidad. En la obra, los personajes conocen la historia de Buelna, la interpretan y conforme va avanzando, ésta los motiva a emularla, con el fin de liberarse del yugo del síndico.

Como ya se dijo, el gobierno de Cañedo fue fuertemente criticado por su fuerza represora, una de las prerrogativas de su régimen era fortalecer a la policía rural, pues ésta se convirtió en el aparato esencial de su mecanismo represor. De hecho, Daniel Sada (2001) menciona a los rurales, quienes finalmente atrapan a Malverde un 3 de mayo de 1909. (90). Sin embargo, la economía en la época cañedista tuvo sus momentos de esplendor, como el caso de la industria minera y la de comunicaciones. La industrialización del trabajo en las minas trajo como consecuencia el aumento en la producción de metales preciosos, esta modernización hizo que la economía sinaloense se transformara al recibir la

tecnología avanzada y las inversiones, no obstante esto fue para que el estado ocupara un lugar idóneo en el sistema capitalista, con el fin de que los inversionistas extranjeros lograran sacar su conveniencia. “El objetivo no era el bienestar del pueblo sinaloense, sino las ganancias de los dueños del capital.” (Ortega 242). De esta manera, las elites de Sinaloa gozaban del progreso que habían logrado tantos años de explotación de los recursos del estado, sin embargo, el pueblo desposeído sufría las consecuencias de esta era industrializada. El resultado era la pobreza extrema y la represión que sufrían los habitantes, lo cual sólo consiguió que la tensión social se agravara día con día, provocando el resentimiento que iba *in crescendo* contra el régimen cañedista. Al final del periodo de Cañedo, Diego Redo vence, producto de la corrupción en las elecciones, a José Ferrel, conocido por ser opositor al sistema. Este periodo, que abarcó de 1909 a 1912, fue la continuación de la política de Cañedo, sin embargo, debido a la vorágine que conllevó la revuelta armada en casi todo el país y al triunfo de Madero, su momento duró poco, dejando paso al profesor José María Rentería el 27 de septiembre de 1912. (271).

Por ello, en cuanto al sentimiento popular de descontento y rabia en contra Cañedo y Redo, es de vital importancia la revisión de los héroes locales venerados por la cultura popular. “En efecto, la tradición popular guarda viva la memoria de dos individuos a los que celebra como héroes: Heraclio Bernal y Jesús Malverde, ambos surgidos de los estratos bajos de la sociedad cañedista y que perdieron la vida a manos de los opresores por el delito de servir a los pobres, según dijeron sus contemporáneos.” (265).

Las figuras de Jesús Malverde y Heraclio Bernal son dos personajes que la colectividad recuerda de manera muy diferente. Al primero, se le recuerda como un bandido habilidoso, con dotes casi supernaturales que le ayudaban a salir con bien de sus atracos. No obstante, la gente no lo recuerda por esas gestas, sino por los milagros que se le atribuyen, después de muerto. En realidad, la estampa mítica de Malverde se puede decir que comenzó con el día de su muerte, no precisamente con su hazañas de bandido. En el otro caso a Bernal sí se le ve como el justiciero romántico y benefactor por antonomasia. El llamado *Rayo de Sinaloa* alcanzó gran fama en la región de Cosalá, en la que retó en más de una ocasión a las fuerzas tiránicas y represoras de Cañedo. Mientras que a Buelna, la historia ha sido mucho más benévola, pues debido a su papel desempeñado en la Revolución, la colectividad lo considera como un héroe más de dicho movimiento, no obstante, su figura aún permanece desconocida para muchos.

En suma, se trata de personajes que la cultura popular sostuvo como estandartes ante la inequidad y el abuso de los gobiernos de Cañedo y posteriormente de Diego Redo. Su memoria es guardada como un acto de rebelión ante los malos gobernantes y ha servido como artillero de insurrección contra los pésimos gobiernos pasados y presentes.

Como se ha visto, *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* son tres magníficos homenajes a la cultura popular de Sinaloa. Sus rastros de oralidad y microhistoria lejos de restar credibilidad a las historias de Malverde, Bernal y Buelna, enaltecen sus leyendas al grado de hacerlas parte coyuntural de la comunidad. Las obras de Liera aportan un testimonio lo suficientemente fuerte para la contribución de la historia regional del estado. Por ello, estas obras son un

ejemplo claro de microhistoria, pues sus datos no figuraron en institutos o academias prestigiosas, su enfoque se apega al folclor, a los corridos y canciones de los pueblos, su actitud romántica proclive más a rescatar a los héroes que a enumerarlos, nunca pretende competir con la historia oficial, más bien al contrario, la microhistoria pretende ser una materia independiente, pero sólida. “La intención del microhistoriador es sin duda conservadora: salvar del olvido el trabajo, el ocio y las creencias de nuestros mayores. Puede ser simultáneamente revolucionaria: hacer consciente al lugareño de su pasado propio a fin de vigorizar su espíritu y hacerlo resistente al imperialismo metropolitano que sufren la mayoría de las naciones, y desde luego la nuestra.” (González 1994, 15). Ésta es una de las contribuciones más importantes al imaginario social sinaloense que aportan las obras de Liera, en ellas se respira la localidad, el aroma a justicia, a rebeldía. Las obras reclaman una constante vigencia, su función no aspira a sólo ser histórica, sino más bien a impulsar la reflexión y la crítica. En suma, la historia regional de Liera señala momentos clave de la dictadura en el poder de Cañedo, así como la decadencia y la corrupción absoluta con Redo, revelando el hastío y el enojo que la población tenía ante tanta injusticia y desequilibrio social. La reconstrucción de los héroes épicos de Sinaloa revigoriza el pasado, haciendo partícipe al espectador para formarle una conciencia histórica. Es aquí cuando más se recuerda la intención pedagógica de las obras de Liera, él nos muestra una herencia de héroes pelando contra bandidos, él reproduce un pasado remoto sí, pero también lleno de enseñanzas en las que deja una anécdota: el pueblo cuando quiere crea santos y héroes.

3.2. El bandidaje social en *Los caminos solos* y *El jinete de la Divina Providencia*

Llegados a este punto, es menester decir que la principal división entre Malverde y Bernal es su posición como referentes de la cultura sinaloense. El primero, Malverde, funge como santo popular, como el patrono de los narcos, de los inmigrantes, en suma de los marginados. El segundo, Bernal, es la leyenda del bandido noble por antonomasia, sus historias, la mayoría de ellas están documentadas por biógrafos, historiadores y sociólogos. De manera que, uno es una creencia cien por ciento popular, que se alimenta de la fe de miles de personas, no sólo en el territorio sinaloense, sino que su fama como santo milagroso ha recorrido gran parte del país, incluso traspasando nuestras fronteras, pues en algunas poblaciones estadounidenses también se tiene el culto a este personaje.

En el caso de Bernal, su mito se ha esparcido más como una figura de características sociales y políticas. El bandido, se refleja en la conciencia de los sinaloenses como el héroe y justiciero que defendió las causas justas de los menesterosos. Su trascendencia implica diferentes matices, pero quizá el más fuerte sea su función ideológica y política, pues como se verá más adelante, su contribución al estado fue más realista y menos romántica que la de Malverde. No obstante, Bernal y Malverde conviven en el imaginario sinaloense como dos emblemas de respeto y admiración, uno como divinidad mágica y popular y otro como estandarte de la justicia y la legalidad contra la corrupción y la maldad de los políticos. Así, ambos resultan actores de un mismo imaginario social, en donde se funden las esperanzas colectivas, las necesidades, los deseos y los sueños de

toda una comunidad. Como representantes del folclor sinaloense, es necesario indagar en los constructos que formaron a uno y otro personaje en lo que hoy son en la cultura culiche. Bandido social convertido a santo popular y bandido noble visto como caudillo y libertador son dos vías de sacralización bastante diferentes, sin embargo, son muy comunes en la historia social de todos los tiempos. Son usuales las historias de bandidos convertidos en santos populares, así como es viable la figura del bandido visto como héroe nacional. Lo importante, en este caso, es estudiar cuál es el camino que estos individuos atravesaron para ser lo que Liera presenta en sus obras. Los análisis anteriores han demostrado que el autor no quería sólo enarbolar las figuras de Bernal y Malverde, sino que le interesaba un tratamiento más social e incluso antropológico de estos seres, pues sus obras apuntaban más a analizar cómo ellos son vistos, cómo se refractan en la visión de mundo de la muchedumbre, y por ello, cómo se construyen estos mitos sociales.

El modelo de bandidaje social estudiado por Eric Hobsbawm (1999), se ubica en historias, mitos, literatura o leyendas que hablan de rebeliones de grupos minoritarios que se dan sólo en las zonas rurales. Se trata de una forma de protesta primitiva, que según Hobsbawm, se repitió de manera constante en las sociedades agrarias, antes de su conversión al capitalismo en la era industrial.

Lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el Estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que *admirar, ayudar y apoyar*.¹⁴ (33)

¹⁴ Las cursivas son mías.

Ésta es la principal diferencia que separa al bandido social de su contraparte el ladrón común, ya que el primero nunca utilizaría su fuerza para dañar a su gente. En este sentido, también es importante diferenciar a Malverde de Bernal, pues del segundo se tienen fuentes muy diversas en cuanto a su nobleza como bandido, y en algunas se ha dicho que era un simple salteador de caminos. (Giron 1976, 28). El pensar el tema del bandidaje sin este soporte social, lo reduciría a simples criminales o salteadores de caminos buscando sólo su beneficio; no obstante, el propio Hobsbawm acepta que en ocasiones la teoría puede estar lejos de la realidad y que puede darse el cruce entre bandidos sociales y ladrones comunes.

Así, la finalidad es absolutamente idealista, “terminan con los abusos, eliminan y vengan los casos de injusticias, y al hacerlo ponen en práctica un criterio más general de relaciones justas e imparciales entre los hombres, especialmente entre ricos y pobres y entre fuertes y débiles.” (Hobsbawm 42). Se busca una reforma de ciertas situaciones que moralmente son incorrectas, pero su “causa” no conlleva una revolución¹⁵, su campo de acción es limitado, a veces sólo implica a la familia o a la comunidad donde viven. El bandido social sueña con la hermandad entre los hombres, en la cual se establezcan los principios de igualdad y libertad para todos. Castigar al mal es el objetivo, proteger sus intereses y los de su gente es la tarea, y aunque parezca quimérico, según Hobsbawm por eso el bandidaje constituyó una fuerza histórica menor. (45). Estas características son las que más tienen afinidad con Malverde, en *EJDP* las historias que se cuentan en el

¹⁵ Como veremos más adelante, el caso de Bernal desafía los estudios más clásicos acerca de bandidaje social.

espacio interior, -como se recordará es el mundo mágico de los recuerdos, pero también es el mundo donde el personaje ayudaba a los necesitados, digamos más realistamente que como lo hace ya de ánima en el espacio exterior- hablan de un sujeto benefactor, que arriesgaba su vida por ayudar a su comunidad. Sin embargo, en la obra, Malverde brilla por su ausencia, lo que en este sentido hace entender que Liera no quería preponderar la historia del bandido sobre la del pueblo, pues fue el segundo quien creó al primero. Es evidente que Malverde es más importante como personaje muerto, es decir, como ánima, pues sus acciones, al menos lo que vemos en la obra, pasan a segundo término y más bien son ejecutadas por los integrantes del pueblo, como es el caso de Martha en el espacio exterior y Adela en el interior. Esto no sucede con Bernal, quien sí funge como héroe en la trama de la obra:

Jacinto: No es asesino, y si piensas que es malo, pues así lo hicieron. Lo conocí muy bien, como a todos los de su camada; me compraba cigarros, yo lo enseñé a fumar con el cuento de los alichanes. Buen muchacho Heraclio, pero ya ves, lo injuriaron y las mentiras siempre tienen acomodo en los oídos de los necios y de los malvados. (LCS 414)

De manera que, aunque ambos encajan en el modelo del bandidaje social, Malverde resalta más como santo popular que como bandido, pues en *EJDP* ni siquiera aparece físicamente y todo se resuelve como una entidad fantasmagórica.

Aunque Bernal también encaja en el prototipo del bandidaje social por excelencia, la buena documentación sobre su vida y andanzas pudiera revelar otros detalles respecto a su bondad como héroe romántico. En el estudio que hizo Nicole Giron, se revelan los alcances que tuvo en la historia de Sinaloa el bandidaje de Bernal. Así, su aparición se debió al contraste y desequilibrio social y

económico que había en la región.¹⁶ En *LCS* se cuentan varias anécdotas que coinciden exactamente con las investigaciones de Girón, como la mención a la familia Iriarte, famosa en aquellos entonces por su derroche en sus fiestas y celebraciones: “los Iriartes, al tiempo de verificarse un casamiento en su familia, cubrían desde las puertas de sus casas hasta el altar de la iglesia de Cosalá, un camino de 100 varas de largo y dos de ancho, con barras de plata y oroche para que pisasen sobre ellas los novios en señal de buen agüero al cambiar de estado.” (Girón 30, en Bustos 1880, 315).

En la obra de Liera se plantea la vida de Bernal como el arquetipo del bandido social, pues las aventuras empiezan cuando se da el móvil clásico para que surja el héroe decidido a vengar su agravio. En el caso del bandido sinaloense el agravio se da por una acusación falsa de robar unas barras de plata, lo que hace que lo inculpen y termine en la cárcel. A partir de ahí, comienza el periplo del bandido, que constantemente desafiaba a la autoridad con su astucia, logrando lo que de alguna manera, eran las esperanzas reprimidas de la comunidad más pobre.

La larga vida delincuente de Heraclio Bernal, perseguido por fuerzas considerables, es quizás una de las primeras manifestaciones –indirectas– de una oscura conciencia de clase en la que los mineros y campesinos de Sinaloa y Durango se sentían más próximos al bandolero que identificados con el orden propiciado por las autoridades que los gobernaban. (38).

Y he aquí uno de los propósitos sociales con los que Liera construye su obra, la admiración por el bandido hace que la colectividad se torne unida y trabaje en colaboración con Bernal, formando lo que se conoce como un Estado alterno,

¹⁶ Véase el apartado 2.1.

aquel que propician los bandidos sociales y que muchas veces se vuelve utópico. En la obra, se menciona en repetidas ocasiones, cómo la gente le daba medicinas y todo tipo de provisiones, en suma se preocupaban por él. La admiración que causaba su lucha era tanta, como el resentimiento que le tenían los políticos de la época.

En su estudio, Girón menciona como Bernal se había convertido en una carga no sólo para Sinaloa, sino para los intereses del país. El propio Porfirio Díaz en dos ocasiones lo mencionó en sus informes, el primero fue el 1º de abril de 1886 y el segundo el 16 de septiembre del mismo año, con lo cual nos damos cuenta de los alcances definitivos que tuvo Bernal. (72). Aunque en la obra de Liera no se menciona tal cual esto, sí se evidencia el propósito de Bernal cuando se da a conocer que éste empezó su carrera militar al lado del general Ramírez Terrón, con quien aprendió a encabezar grupos de soldados, lo que más tarde se convirtió en su gavilla. Es así que Girón reconoce en la figura de Bernal a un precursor de la revolución en Sinaloa, a un personaje de autoridad, de lealtad y de admiración por los suyos. (39).

Es innegable la relación que *EJDP* y *LCS* guardan con algunas novelas sobre bandidos de la segunda mitad del siglo XIX, particularmente con *Astucia*, *Los bandidos de Río Frío* y *El Zarco*. La más cercana al tipo de bandidos que tendrían que ver con Bernal y Malverde es *Astucia* de Luis G. Inclán. El texto responde perfectamente a una impresión del propio Inclán, en la cual él sitúa un pensamiento homogéneo, acerca de las clases rurales. Para justificar esto, se tiene que recordar que los charros contrabandistas poseían un rol marginado en el imaginario social, son al igual que los bandidos sociales de Hobsbawm, gente de

campo que se quitó el yugo, y que se rebeló contra la opresión, encarnada en este caso por el Estanco de tabaco de aquella época; además son hijos de la insurrección, sus padres formaron parte de la revolución de Independencia, su movimiento significa análogamente una rebelión como anteriormente sus padres lo hicieron.

Es innegable que el periodo histórico que nos narró Inclán, perteneció a una época de desequilibrio social, donde el bandidaje antisocial, el social, las revueltas, los pronunciamientos, eran el “pan nuestro” de cada día. *Astucia* pretende ser el reflejo de esa época, no sólo artísticamente, sino darle voz a sus auténticos actores, los rancheros. Las aventuras de los charros en *Astucia* tienen inmanentemente un maniqueísmo y una predilección por las clases bajas, que perfila a los Hermanos de la Hoja como establecedores de un orden perdido. Así sucede con la historia de Pepe *el diablo*, que salva a Clarita de la injusticia de sus padrastros¹⁷; de la misma manera acontece con los casos de la mujer herida y con el escarmiento del *Cascabel*. En todas las aventuras heroicas de los charros contrabandistas de *Astucia* están presentes los conceptos de justicia primitiva y el de restaurador de la ética que señala Hobsbawm, respecto a su modelo de bandido social.

Al final, son más las conexiones que portan *LCS* y *EJDP* con *Astucia* que las diferencias. El pensamiento social que portan estas obras es idealista, ambas crean un universo en donde al contrario de lo que acontece en la realidad, la

¹⁷ Hay una relación intertextual entre el episodio de Bernal travestido y el de Pepe *el diablo* disfrazado de mujer para defender a Clarita, en el primero hay una intención, como ya vimos, burlona hacia burlarse de la virilidad del villano; en el segundo la intención es sólo mostrar la astucia de que se valían los héroes para conseguir su objetivo. Por supuesto, debe haber varias conexiones intertextuales entre *Astucia*, *Los caminos solos* y *El jinete de la Divina Providencia*, sin embargo, ese será tema de futuros análisis.

rectitud tiene cabida y los héroes triunfan sobre la infamia. Este es el mundo de Bernal y Malverde, este es el mundo de los bandidos sociales.

3.3. La religiosidad popular en *El jinete de la Divina Providencia y Los caminos solos*

Jesús Malverde nació, según, *EJDP* el 6 de junio de 1878, asunto que corresponde totalmente a la tradición oral y que Liera lanza como una especie de artilugio para suscitar la especulación y el misterio en torno al mito. En el mismo momento se menciona a la fecha como el instante donde el “diablo regresó a la tierra”, con lo cual se confirma la dualidad de la creencia a Malverde, mezclada de elementos paganos y católicos, en donde muchas veces dentro de la acción se juega con la figura del ánima del bandido como una entidad maléfica, ya sea como defensa ante la hegemonía de la Iglesia que ve una provocación a la creencia o como el descrédito de los poderosos contra el santón popular. Resta poco que decir sobre la vida de este personaje, autores como Daniel Sada (2001) y Enrique Flores (2011) son los que en fechas recientes han elaborado estudios sobre su vida y el culto que se ha generado desde su muerte. A su vez ellos han corroborado que se trata de una personalidad oscura, sin datos verificables ni lazos familiares comprobables. Se sabe que:

1. Los padres de Malverde murieron de hambre, los patrones hacendados nomás no se decidieron a darles de comer, lo que generó en el joven Jesús un rencor implacable. 2. Desde muy pequeño Malverde se dedicó a la albañilería, aunque se sabe que hizo otras labores, como trabajar en la construcción del Ferrocarril Occidental de México y también en el Ferrocarril Sud Pacífico, que llegó del norte a Culiacán en 1905. 3. Malverde nunca se casó, pero luego de muerto le sobraron las novias, entre ellas una devota rarísima a quien le decían La Lupita. (Sada 97).

Sin embargo, estos datos pertenecen a la mitología popular, son historias que la gente ha ido contando y difundiendo desde la muerte del bandido. La gente, en su mayoría ha propagado este mito para ennoblecer aún más la figura de

Malverde, pues al acercarlo más a la clase trabajadora más humilde se asegura la empatía y la compasión con el santo. Es claro que para investigadores como Daniel Sada “ningún historiador que se respete está dispuesto a basarse sólo en la tradición oral, lo que deja traslucir que la leyenda es un mero correlato expuesto a mil y una tergiversaciones que, sin embargo, no deben alterar lo esencial: Malverde fue un ratero prodigioso que tuvo la fortuna de convertirse en un ánima favorecedora, y se diga lo que se diga su milagrería ya rebasa un siglo.” (95). A diferencia de Bernal, Malverde es un personaje difuso, incluso por lo que se ha visto, tal vez incierto, pues la duda sigue persiguiendo sus pocos datos. Quizás por ello, su figura se acerque más idealistamente a la comunidad, por decirlo de alguna manera, pues sus acciones coincidirían en la mayoría de los casos con la tipología de los bandidos sociales convertidos a divinidades populares.

Al respecto, conviene señalar los nexos de bandidaje con la religiosidad popular. En realidad, los bandidos convertidos a santos no son asuntos extraños, son más bien bastante comunes en la historia del bandidaje. “Los relatos sobre gauchos milagrosos transcurren durante la segunda mitad del siglo XIX y responden a una estructura similar relacionada con su condición de paisanos humildes que finalizan teniendo problemas con la autoridad, huyendo y muriendo trágicamente en emboscadas y enfrentamientos.” (Sousa 2013, 151). Como se ve, las analogías con, en este caso Argentina, son evidentes, el gaucho¹⁸, personaje que podemos equiparar con el charro, es un individuo marginado que cansado de

¹⁸ El gaucho en términos generales se definía por su vestimenta, ocupaciones, alimentación y destrezas. Su condición racial era heterogénea, pues podía haber criollos, mestizos o mulatos. Su nacimiento está ligado a las condiciones socioeconómicas y políticas de finales del siglo XVIII, que obligaba a un gran sector de la población a trabajar como peones en el campo.

múltiples injusticias termina rebelándose contra el poder. Existe una variedad interesante de gauchos milagrosos en territorio argentino, como por ejemplo, José Dolores, Francisco Cubillos y Vairoleto en Cuyo; Antonio Gil, el Lega Álvarez, Aparicio Altamirano en Corrientes, Mariano Córdoba y Bazán Frías en Tucumán, por citar a los más emblemáticos (Chumbita 1995, 1). De todos ellos se dice que robaban a los ricos para ayudar a los pobres, asimismo tienen en común haber muerto en circunstancias trágicas a manos de la autoridad. Otros rasgos en común que lo equiparan con Malverde es que:

El fenómeno de sacralización está fuertemente ligado al lugar y las circunstancias crueles o injustas en que los ultimaron. La veneración se expresa en la tumba del difunto y en el sitio donde cayó, aunque también a veces en otros puntos en los que se ha establecido una señal o santuario. Al santo se le atribuye la capacidad de satisfacer los ruegos de los promesantes, que acuden con ese propósito a los lugares consagrados, particularmente en los aniversarios de la muerte. (1).

En el caso de Jesús Malverde la situación no es muy diferente, al ser arrestado por los rurales, el bandido es colgado de la rama de un mezquite. Francisco Cañedo, el gobernador de Sinaloa, en aquellos entonces, ordena que quien se atreva a darle santa sepultura será condenado a muerte, lo que propicia que el cadáver se pudra y se caiga a pedazos. La leyenda dice que un lechero andaba buscando una de sus vacas, al pasar por allí, arrojó una piedra incidentalmente y como auténtico milagro, la vaca apareció. A partir de ahí, el mito se fue construyendo y los devotos llegaban al lugar a arrojar piedras a cambio de milagros. “Si la mezcolanza ya era inevitable, pronto el acopio de agradecimientos se manifestó: las piedras tuvieron encima adornos tales como flores vivas y de papel, cruces hechas de monedas, cartas, muletas, por ahí un zapato ortopédico,

alguna trenza de pelo natural, y veladoras, ¡muchas veladoras!” (Sada 91). El rumor de boca en boca se fue extendiendo hasta formarse lo que ahora es. No obstante, el culto a Malverde ha tenido dos grandes promotores, Roberto González Mata y Eligio González, quienes han sabido conservar y hasta darle expansión al mito del bandido convertido en santo. (92). Incluso se pueden encontrar conexiones entre ciertas situaciones de los santos populares argentinos con Malverde, por ejemplo, la anécdota de cuando fue construido el Palacio de Gobierno, en donde se intentó remover el santuario y la motoconformadora se rompió, asimismo, algunos vidrios de edificios cercanos salieron volando junto con algunas piedras de la tumba del santo. En el caso de Antonio Gil, conocido como el *Gauchito*, se cuenta que también una vez intentaron remover su santuario, pero se detuvo al ver que los picos de las palas se habían roto. Además de las historias mágicas de ambos personajes, las similitudes no cesan ahí, también comparten ser individuos fronterizos, las condiciones dudosas de su comprobación histórica, las circunstancias de su muerte y el crecimiento del culto en el lugar de la ejecución. (Cortés 1988, 14).

En realidad, la figura del bandido ha tenido circunstancias proclives hacia la santidad desde sus inicios. Ha habido figuras históricas en ese renglón, que nos remiten hasta el escenario del Siglo de Oro español. “Así, la leyenda del bandido-santo se forma a partir de la combinación y adaptación de tipos y motivos heroicos y hagiográficos de eficacia bien comprobada, pero rara vez abandonará su vida de texto oral con escaso sustento histórico.” (14). Es aquí donde encontramos una natural concordancia con *EJDP* de Óscar Liera, la cual si bien aporta elementos poco conocidos de la historia de Malverde, no pretende redefinir o autenticar la

leyenda del bandido, sino al contrario, el texto del Liera goza de difuminar más la figura del santón, con el fin de resaltar las voces del pueblo, quizás como los verdaderos justicieros de la obra.

Un bandolero histórico y, literario a la vez, es Pedro Carbonero, aquel que Lope de Vega immortalizó con su obra basada en la vida del bandido, siguiendo los procedimientos de la oralidad, al igual que Liera. “Pedro Carbonero es emboscado en el monte y ajusticiado por los moros junto con toda su cuadrilla. Antes de matarlo, le ofrecen la opción de convertirse a la religión de Mahoma, oferta que él rechaza, dando así a su muerte rasgos de martirio y a su vida tintes de soldado de Cristo.” (15). Como situación común tenemos el aspecto de la redención, asunto que forma un *leitmotiv* bastante singular si tomamos en cuenta las épocas tan dispares de muchos bandidos. Además, planteamos el tema del ajusticiamiento, en el que todos los bandidos tienen algo en común. “El sacrificio de la vida propia como vía para salvaguardar los ideales o las vidas de los miembros de una comunidad, parece establecerse así como otro elemento recurrente para la santificación de la figura del bandolero.” (18). Una característica particular, que hace un paralelismo con las historias de los bandidos convertidos a santos es la muerte violenta en la que todos caen. Ya desde *Vigilar y castigar* de Michel Foucault (1983), se mencionaba al arrepentimiento como vía de redención y sobre todo de explicación para que algunos criminales pudieran elevarse al status de santos. (71- 72). “Es al pie de una cruz donde se consuma la muerte violenta del bandolero. La cruz es una figura literal y simbólica del ajusticiamiento, y a ello alude el salteador calderoniano al colocarse bajo la admonición de la cruz y el buen ladrón evangélico.” (Flores 2011, 15). De lo anterior se puede revisar la

forma violenta de la muerte del bandido. Malverde muere colgado de la rama de un mezquite, aspecto que simbólicamente se puede relacionar con una cruz, donde el bandido muere en redención ante los ojos de la comunidad. Esto sucede por la manifestación de la religiosidad popular presente en la obra. En ésta se retrata el culto por Jesús Malverde como una creencia transgresora, lo cual sucede lo mismo en la vida real. En la trama, el santo de los 'narcotraficantes', como le dicen muchos, hace que se genere una controversia fundada en la legitimidad entre la Iglesia y la fe popular. La distancia entre ambos mundos, el canónico y el secular, al final habrá de ponderar el poder del héroe romántico proveniente de la memoria del pueblo, así como la fuerza del mito contra la corrupción política del gobierno.

En particular, en el norte del país e incluso hacia el sur de los Estados Unidos, se extiende una religiosidad popular bastante *sui generis*, donde los bandidos, los criminales y los inocentes pueden volverse santos. En Tijuana, por ejemplo, se ha vuelto muy conocido el mito de Juan Soldado, quien fue violador y asesino confeso de una pequeña de tan sólo ocho años. Con el tiempo, junto a las señales "mágicas", las revelaciones y quizás el arrepentimiento del pueblo por ser ellos quienes más insistieron para que el soldado raso fuera ejecutado, se creó una devoción bastante importante, logrando trascender fronteras. El mito de Juan soldado, suele estar acompañado del mito de Malverde, pues gran parte de sus fieles creen en los dos, ya que ambos personajes tienen características en común, por ejemplo, los dos fueron asesinados públicamente. Sin embargo, el mito de Juan Soldado es un poco más difícil de entender, pues no es lo mismo idolatrar a un bandido que a un violador. El caso de Juan Soldado fue todo lo contrario, las

multitudes fueron las que pujaron para que la autoridad apresurara la sentencia y determinara ejecutar a Juan Castillo Morales (su nombre original); asimismo ellos mismos lo hicieron mártir, debido a la duda natural surgida de saber si en realidad él fue el verdadero culpable o sólo fue un chivo expiatorio, asunto muy cotidiano y verídico en la historia de México. Otros santos que se suman a los anteriores son: El tiradito en Tucson; Pedro Jaramillo al sur de Texas; Charlene en Luisiana y el Niño Fidencio cerca de Monterrey, todos figuran como seres marginados que la colectividad venera e idolatra y que en algunos casos ha convertido en santos regionales.

Como se ve, la religiosidad popular es un fenómeno difícil de entender, en parte por su heterogeneidad, y en parte por los contextos en los que se mueve, es decir, no es lo mismo la religiosidad popular en el norte de nuestro país, que en el sur. Por ello, se debe delimitar este problema sólo al caso de los bandidos convertidos a santos, de los cuales como se ha visto hay una importante historia desde el Siglo de Oro español. En el mismo tono, cobra relevancia el asunto de los castigos como elemento consecutivo en las historias de bandidos. Al respecto, como dice Cesare Beccaria (2008): “La pena de muerte es un espectáculo para la mayor parte y un objeto de compasión mezclado con desagrado para algunos; las resultas de estos diferentes sentimientos ocupan más el ánimo de los concurrentes que el terror saludable que la ley pretende inspirar.” (74). De ahí que el castigo infringido a los bandidos resultara en compasión para la mayoría de la gente, tornándose poco a poco en admiración y luego en fervor. Un punto interesante es la relación entre santo y bandido, aparentemente antagónica, esta pareja pudiera tener más aspectos en común que en contra. En términos

generales, un santo es “una figura heroica que entra en contacto directo con lo divino. Su vida tiene características especiales que lo diferencian del resto de los integrantes de su comunidad, y puede por eso funcionar como intermediario entre el hombre y lo divino.” (Cortés 19). Así, se crea un mecanismo recíproco del santo con su comunidad (dando y dando), con el fin de que se concedan los “milagros”. Así es como surge la religiosidad popular por estos seres, “los fieles hacen elecciones individuales respecto a lo que piensan o sienten que puede darles resultados terrenales de una fuente ultra terrena, ya sea por la vía de la doctrina de la Iglesia oficial, de la sabiduría popular, la magia negra, la costumbre o las enseñanzas de la Iglesia adaptadas personalmente.” (Vanderwood 253). Es difícil hacer un juicio de valor sobre el imaginario que portan las distintas religiosidades populares, por ejemplo, en el caso de Malverde, la duda sigue estando presente, pues no se sabe, a ciencia cierta, qué dio inicio a la devoción. Lo que sí se sabe es que hay un marcado paralelismo con la forma de morir de muchos bandidos, los diversos modos de castigar, la crueldad con que se ejecutaba pudiera darnos nociones de esclarecer por qué muchos bandidos terminaron convirtiéndose en santos. Al final, como ya se dijo, la vida del santo no es muy diferente a la vida del bandido, ambos renuncian al mundo, a los privilegios y riquezas de la vida terrenal con tal de ayudar a los demás, tal vez ése sea el principal aspecto que junta al bandido social con el santo y lo que es más, lo que lo convierte en mito.

4. El revolucionario, el héroe y el antihéroe

Ese concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. En este momento dramático del mundo el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.

Federico García Lorca

Una parte muy importante en la dramaturgia de Óscar Liera es el asunto de la interpretación de sus personajes, es decir, ¿qué intenta decir el autor al poner individuos tan similares? Tanto Jesús Malverde, el mítico bandido del siglo XIX, como Heraclio Bernal igualmente bandido guardan similitudes, la diferencia, como se ha visto radica en cómo la colectividad los recuerda, a uno como el santo popular de los segregados, y al otro como a un ser olvidado por la historia y recordado como una especie de justiciero. En el caso de Rafael Buelna y Fray Servando Teresa de Mier, la historia oficial los ha tenido en sus huestes por largos años, dedicándoles muchas páginas en sus libros; el primero, por supuesto, figura más en la historiografía regional, pero al ser un individuo permeado por toda la gran vorágine que la cultura revolucionaria del siglo XX conllevó, se le asignó un lugar privilegiado entre los sujetos distinguidos de Sinaloa. Fray Servando, es quizás el personaje menos brillante en la historia oficial, se trata de ese sujeto en el cual cabrían todas las categorías de este título: fue revolucionario, héroe y antihéroe. La pregunta es ¿sucede así con los demás personajes de Liera? En parte sí, pues todos en algún momento de su vida o de su muerte fungieron como héroes o antihéroes, según quién los calificara. Si se trataba del régimen cañedista, tanto Bernal como Malverde fueron vistos como criminales, individuos

fuera de la ley que cometían ilícitos al Estado y a la burguesía. Sin embargo, si estos personajes eran calificados por la gente del pueblo, era totalmente distinto la categorización, aquí eran vistos como benefactores, protectores e incluso como héroes. De tal suerte que, según muestra Liera, todo depende de cómo la gente recuerde a estos personajes, es la memoria la que asigna estas tipologías y es la historia no oficial la que da su último veredicto.

De todos estos personajes, el más difuso es Servando, quien puede verse como una parodia de Fray Servando. En la obra, el personaje tiene un objetivo poco claro, persigue la libertad, pero parece una libertad ilusoria, casi mental, encerrada. Al final, termina volviéndose contra sí en un frenesí de locura, donde Servando irá encerrarse, otra vez. Por momentos, el público puede entender a Servando e incluso identificarse con él, es el héroe de esta farsa, pero por otro lado, pareciera que el individuo se sabotea a sí mismo y de héroe pudiera convertirse en antihéroe. Al respecto, menciona Esther Seligson (1989): “Y sin embargo, ¿es Servando un rebelde fiel a su rebeldía? ¿En qué consiste esa rebeldía? ¿O es más bien un nihilista? ¿Qué pretende al representar frente al Rey la farsa que provoca la Revolución? ¿Es ella el objetivo?” (136). Es probable que como dice Seligson, Servando sea sólo un rebelde, un nihilista que nunca se conformó con nada, ni siquiera consigo mismo. Pero, ¿entonces, cuál sería relación con Malverde, Bernal y Buelna? La relación entre estos sería la misma visión de la justicia que Liera nos tiene acostumbrados. Aunque el objetivo de Servando no parezca claro, él encarna distintas visiones acerca de la justicia y de la verdad entre los seres humanos. Por ejemplo, cree en la libertad, en la verdad y está en contra de la mentira y de la tiranía, no obstante, en el final de la obra

pareciera que no consigue nada de estas proclamas. ¿Será que aquí ya no vemos las ideas de Servando, el personaje, sino las de un Liera cansado y desmotivado? “El hombre no quiere la libertad ni ser libre ni liberarse: está atado a su fetichismo, a su codicia, a las ventajas que le aporta saber a sus semejantes corruptibles.” (136). Por supuesto, esto es difícil de comprobar, pero pareciera que Liera saltó del bandido noble convertido a santo popular, al rebelde, al ser que termina venciendo porque la realidad lo rebasa. Aunque Servando tiene los rasgos de Buelna o de Bernal, el individuo termina convenciéndose que el ser humano jamás cambiará, sólo, como dice Monsieur Plaisanterie, habrá un ejercicio de sustitución, un escenario por otro, un mito por otro y un rey por un caudillo (*ibíd.*)

Es momento de conocer la visión que Liera quería proyectar con estos personajes tan disímiles, pero tan parejos por momentos. Conocer su faceta crítica, donde la iglesia como institución, será el mayor enemigo. ¿Seguirá siendo justo aquí también el autor? ¿O tendrá más peso su enemistad con la religión que su perspectiva social justa y equitativa de las obras anteriores?

4.1. El héroe rebelde: la figura de Fray Servando Teresa de Mier en *Las fábulas perversas*

Una de las encomiendas en la dramaturgia llerana fue hacer historia regional, Microhistoria, como se le dice, y otras fue entablar un diálogo con la historia nacional y sobre todo con sus personajes. Uno de ellos fue Fray Servando Teresa de Mier, quien es parodiado en su obra *Las fábulas perversas*. Ahora bien, ¿qué recupera Liera de la vida del padre Mier? Básicamente, su obra es un resumen de la vida complicada de este singular protagonista de la historia mexicana. Su obra, como se ha apuntado en páginas anteriores, toma el momento del discurso sobre la virgen de Guadalupe, así como la subsecuente persecución que Fray Servando tuvo con las autoridades eclesiásticas y políticas. La estrategia utilizada fue la parodia, impulsada en momentos por la ironía y otras por la sátira, esta herramienta literaria es también la que se encarga de la situación histórica, donde ya se ha mencionado que el acto paródico tiene la encomienda de hacer un homenaje hacia Fray Servando.

El primer elemento parodiado, sobre la vida de Fray Servando, es el famoso sermón que pronunciara el 12 de diciembre de 1974, en el que básicamente: “Mier, con gran osadía, dirá en su sermón que quien trajo la imagen de la Virgen de Guadalupe fue el mismo apóstol santo Tomás quien había ya predicado en América y que la imagen se hallaba pintada sobre la capa del apóstol y no en la tilma de Juan Diego. Lo que (*sic*) virgen había hecho con el indio era entregarle la pintura que ella misma había guardado. De esta manera los dos grandes mitos de México quedaban unidos como una nueva concepción dualista del antiguo México.” (Liera 1982, 26).

Lo que no se menciona en *Las fábulas...*, es la voluntad independentista que adquirió Fray Servando después de pasar por Inglaterra, incluso en la obra pareciera que el personaje no espera la libertad de su pueblo, sino de sí mismo, por ello al final, se cuestiona si el cambio de régimen ha sido tal o sólo se cambiaron los nombres y los puestos de los que gobiernan. Tampoco se encuentra en la obra de Liera una idea clara de cómo el padre dominico pretendía fomentar, a través de sus ideas, el progreso y desarrollo social que sí ocurrió en la figura histórica. ¿Por qué no incluyó Liera esto en su parodia? ¿Por qué sólo se centró en la parte del discurso antiguadalupano? La respuesta puede ser, por la necesidad personal de mostrar cómo hace mucho tiempo, un hombre se atrevió a desafiar a todo un régimen, a toda una Iglesia y a toda una sociedad. Liera vio en la figura de Fray Servando al revolucionario, al intelectual, al hombre que quiere cambiar el mundo sin más armas que las que le da su intelecto. La religión y su efecto nocivo en la gente es la parte en la que más se centra el autor, por ello, insiste en mostrar cómo este tipo de intelectual será perseguido por sus ideas. En el fondo, esta postura del autor nos indicará la otra vertiente contestataria que siempre siguió el dramaturgo, es decir, su posición abiertamente antirreligiosa.

La representación de un hombre idealista y contestatario es una constante en el imaginario del autor, baste para esto recordar a Jesús Malverde en *EJDP*, a Heraclio Bernal en *LCS* y a Rafael Buelna en *El oro de la Revolución mexicana*, todos ellos fueron sujetos perseguidos, algunos por sus ideas más que otros, pero al final de cuentas perseguidos. Por ello, a la par de presentarnos el momento de injusticia por el sermón contra el Gallo Secular, también se le da la misma importancia a la historia de los Toribios, pues ahí Servando tendrá su prueba más

dura, asunto que sí coincide con la historia del padre Mier. Francisco Aguilar Piñal ha descrito así dicho episodio en la vida del religioso:

Sin llegar a ser propiamente una cárcel, se hizo famoso en toda Andalucía el correccional de los Niños Toribios, llamado así por su fundador, Toribio de Velasco. Fue concebido como escuela, después como hospicio de niños huérfanos y desamparados, para concluir como casa de reclusión de menores. Aunque se inició en una modesta casa de la calle Peral, su indudable rentabilidad política movió al Ayuntamiento a darle mayor acomodo en la Inquisición vieja, a costa de los propios municipales. Después de la expulsión de los jesuitas fue trasladado al antiguo Hospital de Indias, anejo al colegio de San Hermenegildo. Toribio de Velasco, tan pobre y menesteroso como los niños asilados, consiguió que su caritativa obra fuese comprendida y auxiliada no sólo por los poderes públicos y eclesiásticos, sino también por la generosidad de los caballeros sevillanos. (1982, 12).

El propio Fray Servando cuenta la anécdota de su paso por los Toribios con cierta amargura: "... vendió sus libros, tomó una casa a propósito, y con bizcochos y merengues fue atrayendo a ella a los muchachos, como para enseñarles la Doctrina. Cuando hubo atraído una porción considerable, los tomó por asalto, y encerró en su casa: y regalando y acariciando a los más grandecitos, éstos le sirvieron de guardianes y escolta para la gente más menuda, a quienes sujetaba al vapuleo frequentísimo". (395).

En *Las fábulas perversas* estos hechos se representan de manera un tanto similar, incluso se dan detalles de los castigos, por ejemplo el caso de Lucio y Marco, quienes son sobajados hasta la más penosa ignominia:

Teo: Vamos a jugar al ratón mojado. (*A Lucio y Marco.*) Ustedes dos vengan para acá. (*Los otros muchachos hacen una larga fila con el mismo frente de uno de fondo y se abren de pies. Teo lleva dos muchachos hasta el que queda atrás. A Lucio y a Marco.*) Tienen que pasar por debajo de las piernas de todos y si intentan salirse les doy con la hebilla de este cinturón en la cabeza. Vamos. (*Los dos muchachos empiezan a andar a gatas por entre las piernas de los otros, que los orinan mientras van pasando. Teo cuida que no se salgan. Los que están en la fila se divierten, se ríen, se burlan, finalmente los dos muchachos acaban de pasar y salen por delante bien mojados. A ellos.*) Ahora vámonos a los Toribios y allí se van a quedar para que no anden de rateros por la calle. (*Se van todos juntos, llegan al castillo, entran y cierran bien la puerta.*) (*Las fábulas...* 140).

En esta parte de la obra, Liera se centra en los abusos que se cometían en los Toribios, esta sección de *Las fábulas perversas* guarda una relación con *Repaso de indulgencias*, en cuanto se enfoca más en los grupos de derecha que utilizan la religión como forma de control y abuso contra los demás. De la misma manera, en la obra se denuncia socarronamente el carácter tan endeble que puede tener una institución religiosa, pues en la génesis de los Toribios nos damos cuenta de la falsedad en que pueden caer los cultos religiosos:

(...) (Toribio) Estaba yo, hijos míos, pidiendo la iluminación divina para que se me indicara qué debía hacer con este hermoso castillo que acabo de heredar, cuando veo que un rapazuelo, un adolescente que apenas ha dejado la infancia, convertido en un ladrón se acerca y se detiene ante mi puerta y yo, respondiendo al grito de ustedes, le obstruí el paso y el jovencito por huir de mí sacó un cuchillo y me lo clavó en el pecho. ¡Ay, infeliz de mí y al mismo tiempo dichoso, que pude ver los ojos fríos de la muerte!; cuando en ese momento, del corazón mismo del cielo se desprende una noble y virginal gallina, la madre misma del Gallo Secular, toma en sus augustas garras al ladrón asesino y lo detiene. Volteó a verme en mi agonía y, adelantándose a la ingrata muerte que ya metía sus uñas entre mi pecho, arrojó sobre mi herida una de sus lenguas e inmediatamente se elevó llevándose al infractor a los infiernos... Y aquí se quedó la maravillosa lengua que detuvo mi sangre. *(Toma una de las orillas de la mancha de sangre y comienza a levantarla con un material plástico. Los perseguidores, que quedan estupefactos, hacen el saludos del gallo y empiezan a gritar: "¡Milagro, milagro!")* He recibido la iluminación, mis hijos la he recibido. *(Las fábulas... 124, 125).*

Estas bases falsas y burlonas son las que denuncia Óscar Liera, ese entarimado tan risible y pueril es el que critica nuestro autor, es decir, aquí la focalización ya no está puesta sobre el mito del "Gallo- dios", sino desde la ignorancia y el abuso de poder de algunos individuos que se benefician con el culto religioso. Aquí Liera nuevamente, ya no ataca a la tradición en sí, sino a lo que le rodea, esto es al fanatismo y a lo peligroso que éste resulta. Evidentemente, aquí entra la obsesión particular que el mismo Liera pronunciaba en varias entrevistas que le hicieron. En

un interés singular, Liera desea que nosotros como oyentes- espectadores notemos su discurso contra el fanatismo religioso y sobre todo lo risible y grave que puede ser.

Es preciso señalar que Liera no quería hacer una obra histórica, sino sólo una parodia del personaje histórico. Su interés está centrado en hacer reflexionar al público, así como concientizarlo de los problemas que el fanatismo religioso puede llegar a tener.¹⁹ En este punto, es muy importante señalar que tanto *El oro de la Revolución mexicana* como *Las fábulas perversas* pretenden proponer escenarios presentes, es decir, abordar problemáticas contemporáneas, aunque eso sí, aprovechando a Rafael Buelna y Fray Servando como elementos históricos. “El vestuario no corresponde a época alguna que nos pudiera dar a entender que se trata de un momento histórico determinado; la obra debe reflejar la *realidad actual* que no es más que una gran fábula perversa, pero tampoco el vestuario pertenece a nuestra época a excepción del hombre extraño, el cual viste de saco y corbata, aunque por lo general trae el saco en la mano y anda en mangas de camisa.” (120). Es reveladora la cita anterior, pues por ello Liera pugna por deshacerse de una representación histórica, a él le interesa que su receptor sienta todos los problemas que se muestran como actuales, por eso la mirada del autor insiste en no enfocarse en ninguna época. No obstante, el final de la obra

¹⁹ Son evidentes las concordancias que *Las fábulas perversas* guardan con *1822 El año que fuimos imperio*, incluso podríamos hablar de una clara intertextualidad entre ambas obras, puesto que las dos tienen como personaje principal a fray Servando Teresa de Mier, las dos tienen como escenario principal el momento posterior a la gesta independentista y en ellas funge como piedra angular la crítica política no sólo del momento histórico citado, sino el de una actualidad que las emparenta aún más. La diferencia más importante entre estas obras será el tipo de comedia que planteen tanto Flavio González Mello, como Óscar Liera, pues el primero no usa la carnavalización de sus personajes como sí lo hace Liera, el dramaturgo sinaloense prefiere utilizar la parodia, la risa para provocar reflexión; en cambio, Mello, prefiere mostrar a sus personajes desde su lado histórico, aunque quizás eso pueda provocar más hilaridad que los personajes caricaturescos de Liera.

parece indicar que se trata de la consumación de la independencia, donde el factor religioso, nuevamente es lo que más se resalta: “El Caudillo: Sabemos que usted trató de negar la tradición del Gallo Secular y, aunque nosotros no somos religiosos, nos gusta respetar las creencias del pueblo...” (170).

4.2. La parodia como forma de homenaje y burla en *Las fábulas perversas*

Así como *El oro de la Revolución mexicana* se convierte en el cierre del teatro épico de Óscar Liera, *Las fábulas perversas* pudiera entenderse como la conclusión del teatro crítico dedicado en mostrar las críticas hacia la Iglesia. Aunque el inicio de todo esto comienza con *Cúcara y Mácara, Las fábulas...* destaca por ser la pieza en la que, como se verá más adelante, mejor concreta ciertas tesis que comenzara con *Cúcara y Mácara*. Un asunto clave para entender la propuesta de este tipo de teatro, es la parodia del célebre Fray Servando Teresa de Mier, así como en las anteriores obras se mostró el poder de la historia regional en el teatro, ahora Liera busca homenajear el significado del personaje histórico mediante la parodia.

Las fábulas perversas consta de 15 escenas, 2 actos y muchos personajes, algunos, incluso ni siquiera tienen nombre; no obstante podríamos decir que los principales son: Servando y Toribio Blanco, pues la trama gira alrededor de ellos, o mejor dicho hay dos historias que se vuelven una, la de Servando y su odisea por escapar de las autoridades civiles y eclesiásticas, y la de Toribio, quien funda el culto a la gallina del Toribial, orden dedicada a secuestrar jóvenes para utilizarlos en todo tipo de artimañas, con el fin de llevar dinero al propio Toribio.

De todas las obras seleccionadas en este trabajo, *Las fábulas* es la que más carga simbólica tiene hacia los símbolos tradicionales de la Iglesia. En este caso, se cuenta con dos elementos representativos de la fe cristiana, esto es, la figura de la Virgen María y la de Jesucristo, representados a su vez como la gallina y el gallo, de igual manera, el catolicismo se ve parodiado en “la Gran

Hermandad Universal del Gallo”, aquella a la que justamente Servando habrá de desafiar. En el primer caso, el gallo se suele interpretar como símbolo de la masculinidad debido a su “temperamento y promiscuidad”²⁰, lo que nos demuestra el carácter machista de la religión, según Liera. Para el dramaturgo, el gallo es un ejemplo irónico de una religión machista, enfocada sólo en los hombres, y en la que se supedita a la mujer a un segundo plano, como sierva o incluso como esclava. Esta lectura también se demuestra en *Cúcara y Mácara*, con el ejemplo de las monjas “Espectación” y “Angustias”, quienes son sobajadas por el núcleo de religiosos misóginos.

Las dos historias, aunque pudieran entenderse de forma separada, poco a poco tomarán forma hasta ser capaces de unirse en una sola. La vida de Servando y sus constantes avatares, lo lleva a vivir todo tipo de situaciones humillantes como recluso, pero la más fuerte, es precisamente la que vive en el convento de los Toribios, donde será casi su destino final. Allí, Servando prácticamente será vencido, su voluntad será aniquilada y su razón se verá destruida. Es evidente, que la obra va de la mano de ambas historias para ver el resultado conjuntamente, es decir, Liera quiere que se note que a veces la razón y la inteligencia no son suficientes cuando se tiene de frente a la fuerza de la tiranía. La pieza porta un mensaje bastante desesperanzador, la ignorancia y la violencia terminan por aniquilar cualquier vestigio de lucidez y entendimiento; además, llega aún más lejos, no importa quien gobierne, reyes o presidentes, la libertad de pensamiento no es permitida bajo ninguna ley ni la de Dios ni la de los humanos.

²⁰ Federico González Frías. <<http://dicionariodesimbolos.com>> (consultado el 7 de marzo de 2015).

¿Qué quiso decir Liera en esta obra?, ¿es una parodia de Fray Servando o es una apología?, ¿es una fábula de la Iglesia y sus “costumbres”?, ¿es una fábula de México, su sistema político y religioso? Un asunto clave para entender el significado de esta obra, es el papel determinante que la parodia presenta en ella, esto es, hay un comienzo con situaciones cómicas y ridículas, como la alusión de los gallos, gallinas y gavilanes, vistos como dioses, vírgenes y diablos, o la escena llena de equívocos del rey impartiendo justicia al titiritero y su desaguisado con el licenciado. Precisamente, este episodio sirve como ejemplo del uso de la farsa junto a la ironía:

TITIRITERO: Yo, majestad, soy un pobre titiritero que vive de su oficio y voy por todas partes llevando la alegría para que el pueblo siempre esté contento. Pues bien, majestad, tenía yo un hermoso gatito blanco que estaba aprendiendo a cantar y a hablar, y ya sabía decir las vocales, y ese hombre, majestad, que es un licenciado envidioso, le arrancó la lengua.

(*Llora.*)

REY: (*Enloquece de cólera, grita y da vueltas.*) ¡¿Cómo es posible?! ¿Y en mis dominios tan crueldad? (*Se calma.*) Bien; doy la orden de que a ese licenciado también le sea arrancada la lengua en castigo. (*Exclamación del pueblo, el Rey toma una pose de dignidad.*)

LICENCIADO: (*En actitud implorante.*) ¡Piedad, soberano mío, el titiritero no ha contado todo!

REY: No estoy dispuesto a oír más, estoy cansado.

LICENCIADO: (*Insidioso.*) ¿Aunque ese gato injuriara al Rey?

REY: (*Colérico.*) ¿Cómo? ¿Qué decía?

LICENCIADO: (*Muy digno.*) Sí, soberano mío, es verdad que yo le arranqué la lengua al gato ese, pero es que cada vez que decía las vocales las decía de esta manera: “a”, el Rey es un tatán; “e”, el Rey es un tetén; “i”, el Rey es un titín; “o”... (*Las fábulas...135, 136.*)

A medida que la trama avanza, hay situaciones que dejan de ser cómicas y terminan por ser temas serios, por supuesto esto es causado por el efecto de la parodia, en lo subsecuente, la historia se conducirá por el sendero del mensaje crítico y en donde difícilmente se asome la comedia.

En cuanto a su aspecto estructural, *Las fábulas perversas* posee como sujeto de la acción a Servando, él persigue a la libertad de pensamiento como su objeto del deseo, para ello se vale de la razón como su destinador, ésta es la fuerza que lo motiva, sus ideas progresistas, incómodas e ininteligibles para la mayoría, le crean diversos problemas, los cuales darán sustento al objeto de la estructura.

S: Servando



O: La libertad de pensamiento

Servando: Quantum, potes, tantum, aude; quia major omni laude, nec laudare súfficis. Gallus, labia mea aperies os meum annun tiábit laudem tuam. ¡Gran Gallo Secular, abre mis labios para que mi boca pregone tus alabanzas; pero del hombre del mundo pregono su gloria cuanto puedo porque se halla sobre toda alabanza y jamás se ha preconizado suficiente! (*Hay un rumor de comentarios entre las altas jerarquías.*) Esta vez, hermanos, no quiero alabar al gran Gallo Secular, padre del sol y hacedor del día; esta vez quiero dirigir mi palabra hacia el hombre: forjador de la historia, hacedor de mitos y del arte; al hombre, al constructor de templos y pintor de los más bellos cuadros de gallos multicolores. (*El rumor crece y se contagia entre la feligresía.*) Es el hombre mismo quien ha hecho posible que el mito del gran Gallo Secular se haya transformado milagrosamente, con base en la fe, en una sólida religión. (*El rumor toma proporciones de desorden.*) 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. (*El rumor deja de ser rumor para convertirse en desorden.*) (*Las fábulas...122*).

El primer parlamento de Servando es clave para entender el objeto y el destinador de la estructura de la obra. En el primer caso, Servando apela al llamado de la inteligencia humana, creadora de ideologías y religiones, como la del Gallo Secular, menciona cómo el hombre ha creado todo el sistema de creencias en las que ellos creen y sobre todo, indica el apartado de la fe como requisito *sine qua non* de la construcción eclesiástica, elemento también indispensable del ser

humano. Asimismo, va sugiriendo la libertad de pensamiento para vivir sin las ataduras de las religiones, sin el peso de los santos, de los dioses y los mitos, pues Servando también critica como “la más perversa fábula”, a la creación de la religión y sus milagros; para él, irónicamente, los nuevos sacerdotes sólo saldrán a contar mentiras. Este arrebató inicial es, como se dijo anteriormente, lo que da sustento al objeto y al destinador de la obra.

Ahora bien, toca ver quién es el destinatario de esta pieza, hacia donde va el mensaje que establece el sujeto. Aunque es un poco nebuloso este aspecto, pues por momentos la cruzada de Servando pareciera ser sólo de índole personal, su objetivo va dirigido nuevamente a la gente, es decir, el personaje se nos muestra como un mártir que sólo desea educar a su comunidad, liberarla de ataduras y de engaños, brindarle libertad, libertad para pensar y creer en lo que quiera.

D1: Las ideas → S: Servando → D2: El pueblo

Lo que observamos en el esquema es el motivador, las ideas, se convierten en el combustible que guíe las intenciones de Servando de instruir al pueblo, de dotarle de una conciencia respecto a sus creencias, de mudar su lucha no sólo en una guerra personal contra los jefes eclesiásticos, sino de aportar a su comunidad sus pensamientos. Por ello, como dice Norma Román Calvo, “la casilla **destinador** es la portadora de la significación ideológica del texto dramático.” (47). Efectivamente esta indicación se cumple a la perfección en el siguiente cuadro, lo ideológico es el principal factor que motiva al protagonista, y es también lo que se pretende enseñar al pueblo.

Por tanto, una de las intenciones de Liera al presentar a la ideología como motivo de impulso está vinculado con un significado bastante irónico, pues el objetivo de Servando se cumplirá de forma incorrecta, totalmente tergiversada, como si se hubiera usado al propósito para demostrar que las ideas, ese noble atributo que tiene el personaje, de nada servirán cuando el poder logre su cometido, derrocar al rey, pero al mismo tiempo continuar con la fábula perversa, la religión u otra forma de religión.

Por último, queda hablar de la pareja ayudante- oponente en el esquema, la cual ocupa un espacio bastante especial por tratarse de una gran cantidad de personajes que tiene esta pieza teatral.

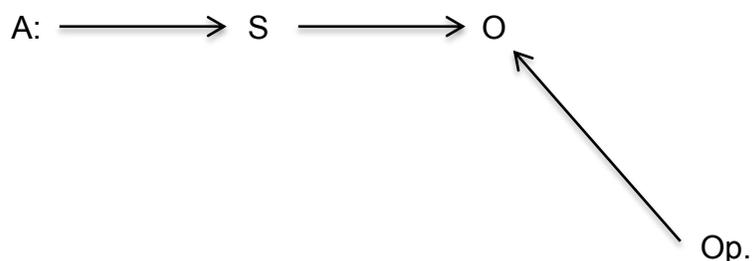
A: Monseieur Plaisanterie,
 General, Hombre elegante,
 Magistrado, Caudillo, Béjarméi,
 Encargado del protocolo, Relator, —————→ **S:** Servando
 Lucio, Soldado 1, Soldado 2,
 Marino 1, Marino 2.

Op: Toribio Blanco, Rey, Lucio
 Toribio, Marco Toribio, Religioso,
 Béjarméi, Umbagshéinu, Imaj,
O: La libertad de pensamiento ←————— Omaña, Provincial, General,
 Hombre elegante, Heraldo
 del Rey, Teo, Exarca, Lino, Fili,
 Juez, 1, 2, y 3, Monje, Patriarca,
 Fiscal.

Como se ve en los esquemas, hay personajes que toman el rol de ayudantes para luego convertirse en oponentes, esto es, puede ser que estén a favor de Servando en algunas situaciones, pero en otras es más fácil tomar el sitio de oponentes. Por ello, se ve que los ayudantes están con Servando, pero no así con su objeto del deseo, es decir, hay elementos como Monseieur Plaisanterie que apoyan a Servando, otros creen en él, lo admiran o simplemente le tienen

misericordia. Por el contrario, el grupo de oponentes está en contra del objeto del deseo, en este caso, la libertad de pensamiento. Ahora, están en desacuerdo porque ese objeto rivaliza con sus creencias, como el ejemplo de los jerarcas eclesiásticos, así mismo sucede con Toribio y su pléyade de ladrones y de igual forma pasa con el Caudillo y los sujetos que “ganaron” la revolución. De tal suerte que, Liera nos quiere mostrar cómo en una sociedad son más peligrosas las ideas que el individuo mismo, el sujeto puede pasar desapercibido si se adhiere a los cánones establecidos, pero si se rebela, si cuestiona, si duda, será perseguido por lo que se considera la autoridad. Las ideas de Servando incomodarán a Iglesia y Estado hasta que éstas se vuelvan convenientes, esto es hasta que haya un giro de tuerca en el gobierno y se aproveche TODO lo que se haya puesto en contra del anterior. Por ello, habrá cambios en los roles de ayudantes y oponentes, porque después de los hechos bélicos en donde se derroque a la monarquía, muchos verán a Servando como su líder intelectual, esto quiere decir que el propio personaje se tornará de villano a héroe.

Con base en los anteriores comentarios, el esquema de ayudantes y oponentes quedaría de la siguiente manera:



Esta modalidad del esquema muestra el auténtico conflicto en la trama, en donde la oposición será contra el objeto del deseo, no tanto contra el sujeto, y el ejemplo de esta propuesta es que al final, cuando todos se encuentran planeando

la nueva nación, Servando ciertamente ya no es el enemigo; sin embargo, sus ideas sí, por ello es tomado por loco, por un sujeto que perdió la cordura por la lucha, por la causa, pero en realidad, lo único que se perdió fueron los ideales de Servando. Su verdadero objetivo era dotar a su pueblo de la libertad para creer o no creer, para ser libre de cuestionar, de vivir sin fábulas tiránicas que impidan la libertad del ser.

Después de revisar cómo la libertad de pensamiento se convierte en el conflicto principal de la trama, toca enfocarse en el planteamiento paródico de *Las fábulas perversas*. Dicho enfoque muestra cómo el *ethos*²¹ paródico se mueve hacia el extremo de la burla y por otro lado se torna hacia el homenaje. Un ejemplo de esto es cuando el héroe se confiesa ante monsieur Plaisanterie: “SERVANDO: Quiero que firme mi libertad. Soy religioso, lucho por la esencialidad del hombre, por ser uno mismo, y se me persigue. Quise exponer todo esto en un sermón y me mandaron al beaterio de Las Costas. Allí estuve tres años y me fugué. Me volvieron a agarrar y me encerraron pero a los dos años me volví a escapar. (*Pausa.*)” (p. 145).

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. (177).

En sintonía con lo dicho por Hutcheon en la cita anterior, se considera que el tema intertextual desempeña un papel determinante en la dramaturgia de Liera,

²¹ Hutcheon designa al *ethos* como una impresión subjetiva derivada del texto.

pues tanto *Las fábulas perversas*, *Cúcara y Mácara* y *Repaso de indulgencias* continúan a través de sus temas y personajes, los mismos símbolos y los propios elementos paródicos en cada una de sus tramas. La *diferencia* como marca la investigadora canadiense, es que se encuentra una especie de ornamentación, de artilugios más elaborados a la hora de proponer el ejercicio paródico, por ejemplo, es posible encontrar similitudes intertextuales entre los sacerdotes de *Cúcara...* y los de *Las fábulas...*, sin embargo el personaje de Servando no tiene una conexión con ninguno de las obras mencionadas, en todo caso podría parecerse al estoicismo y valentía de Rafael Buelna en *El oro de la Revolución mexicana* o en el carácter heroico de Heraclio Bernal en *Los caminos solos*. No obstante, efectivamente se puede pensar en una suerte de intertextualidad, en la creación de los personajes lieranos con la estampa de seres contestatarios o mejor dicho revolucionarios.

Otro elemento que se origina de la parodia es la ironía, la cual es “esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira, aunque de manera distinta. Dicho de otro modo, la ironía goza de una especificidad doble –semántica y pragmática.” (174). En este sentido, la ironía abre el juego para que comience la parodia, en el entendido de presentar una burla con matices de reclamo y discurso contestatario hacia la Iglesia, Liera inicia su obra con su crítica hacia el elemento machista del catolicismo: “*Esta es una obra para hombres, pues trata de la religiones y en la mayor parte de éstas la presencia de la mujer ha quedado reducida a la fórmula: he aquí a la esclava del Señor, que se haga en mí según su palabra.*” (*Las fábulas...*, 120). Después de introducir su crítica contra la religión (lo cual subraya el carácter de la obra y más que una crítica puede entenderse como

un consejo para quien dirija la obra) en la acotación de apertura, Liera presenta su primer acto paródico, el famoso discurso contra el Gallo Secular, en el cual resalta el siguiente estado: “Es el hombre mismo quien ha hecho posible que el mito del gran Gallo Secular se haya transformado milagrosamente, con base en la fe, en una sólida religión.” (*Las fábulas...* 122). Por supuesto, aquí se tiene una referencia neta hacia el discurso sobre Guadalupe que pronunciara el padre Mier en la Colegiata de Guadalupe, el 12 de diciembre de 1794. En este documento, según investigaciones del propio Liera presentes en su tesis de licenciatura: “Técnicas narrativas en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier” (Liera, 1982), el religioso pretendía probar mediante documentos y teorías personales el mito de la Virgen de Guadalupe, haciendo hincapié en la nulidad de evidencias que ciertamente probaran el hecho religioso y milagroso. Por el otro lado, en *Las fábulas perversas* la encomienda de Servando no es probar mediante herramientas científicas el mito religioso, sino al contrario relegarlo y concederle valor al verdadero creador del hecho milagroso: el hombre. Las afirmaciones de Servando, si bien pueden parecer contradictorias responden a negar el valor del Gallo a cambio de restaurar el valor a la fe, condición intrínseca del ser humano y por la cual se han creado todas la fábulas que pregona la humanidad. Esto quiere decir que el personaje ficticio –paródico va más allá en sus disquisiciones sobre el mito, la parodia propuesta por Liera reduce al evento milagroso a la burla, igualmente lo hace con los reclamos de los patriarcas, pero en medio de todo este torbellino de hilaridad se propone un asunto serio, ¿de qué sirven los mitos y apariciones?, ¿quién los crea?, ¿con qué objetivo? Si es el individuo quien crea sus religiones, ¿no debería ser éste el principal sujeto de adoración?, es decir,

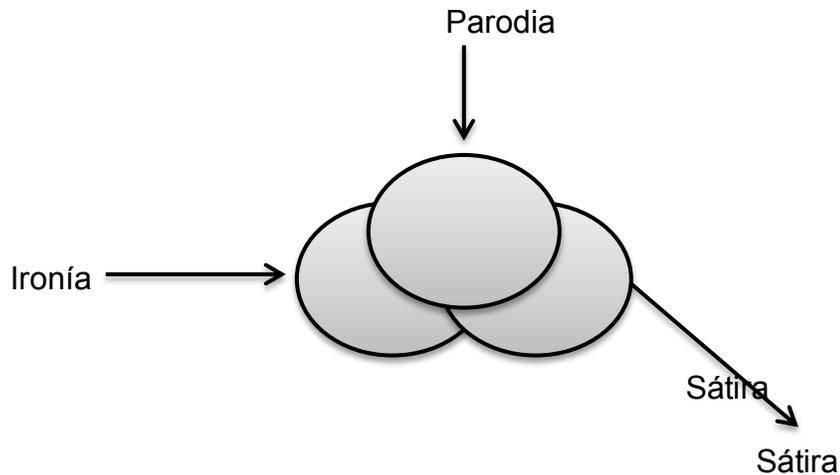
¿no debería ser el intelecto humano el principal objeto de adoración por todos como seres pensantes? El otro punto de crítica propuesto por Liera es la relación de la Iglesia con el Estado. En la trama, Servando luego de ser apresado por los religiosos enfrenta un juicio legal, donde será condenado por el crimen de herejía.

Fiscal: Yo acuso, en nombre del pueblo y de la Gran Hermandad Universal del Gallo, al doctor Servando de haber negado categóricamente, en presencia del pueblo y en una solemnísimas ceremonia, la tradición de nuestro Gallo Secular, padre del sol y hacedor del día. Con ello ha tratado de negar todo el conocimiento que nos legaron nuestros antepasados; lo más importante en el resumen de la experiencia de nuestra raza; y eso que la tradición es para nosotros es una garantía de verdad y, en este caso, la única, más grande y excelsa garantía. Eso es todo. (*Las fábulas...127*).

Este es uno de las concordancias más notables entre la parodia de Liera y el padre Mier, negar la tradición fue lo que le valió a Fray Servando los múltiples encierros y persecuciones prácticamente por todo el mundo hasta su regreso nuevamente a México. Tanto en la ficción dramática como en la vida real, Fran Servando no quería desestimar o negar la fe, lo único que quería es comprobar por el filtro de la verdad (científica) si la tradición era como la habían contado los primeros textos, es decir, fundamentar por medio de argumentos su tradición, superar los actos de fe en actos de verdad. Sin embargo, esta osadía es lo que llevaría al padre Mier a enfrentar un largo periplo hasta su casi “beatificación” por los líderes de la Independencia de México.

En la obra, las peripecias de Servando son presentadas con un humor bufonesco. Así lo muestra el ejemplo de la acotación: “Bufón: (*Al ver a la gente en la plaza.*) ¡El pueblo, majestad! Rey: ¡Ay, el amado pueblo! ¡Ay, el querido pueblo que tanto mimamos! (*Atraviesan la plaza por entre la gente. El Bufón canta la canción de la monita, el Rey saluda majestuosamente y se cubre la boca con*

discreción para que no lo vean reírse. La gente del pueblo le pide justicia.) (*Las fábulas...* 134). Desde una visión paródica se busca una burla hacia el poder, en este caso, el monárquico, en la obra se plantean ciertas analogías entre el poder monárquico y republicano, que llegará después, hacia el final de la revuelta armada, los personajes ridículos consiguen consumir la farsa en que suele convertirse la política. Hutcheon hace una precisión acerca de la utilidad de la sátira en el discurso literario: “La distinción entre la parodia y la sátira reside en el “blanco” al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano.” (178). Esto nos lleva a entender el tipo de parodia satírica que se muestra en *Las fábulas perversas*, pues si bien hay elementos satíricos que condenan vicios, como el caso de la política, la religión o la monarquía, todo nos lleva a comprender el rango burlesco de la parodia y su juego con el *ethos* de la ironía y la sátira. A saber, Liera inicia su obra con un planteamiento irónico sobre el estado inferior que guarda la mujer en el constructo religioso, luego mezcla ironía y sátira con el discurso sobre el Gallo Secular y más adelante la sátira tiene más relevancia al burlarse de la relación entre la política y la religión. Así, como dice Genette (1989): “la parodia implica irresistiblemente la connotación de sátira y de ironía (...)” (36).



Lo que podemos observar en el siguiente esquema es la unión entre el *ethos* irónico, el paródico y el satírico. Un ejemplo de esto es la historia de los “Toribios”, en ella, la parodia se enfoca hacia el hecho histórico, pues efectivamente Fray Servando estuvo recluido en una casa de corrección en España con el nombre de los “Toribios”; en cuanto a la ironía están las respuestas burlonas de Servando: “Servando: (A Marco.) La felicidad no consiste en gloria, ni en riqueza, ni en poder humano. Me has golpeado porque me hallo indefenso y golpear a un indefenso es cobardía.” (159). Finalmente, como ya se dijo, los personajes de *Las fábulas perversas* guardan una simetría en cuanto a la sátira, sus parlamentos, la mayoría de ellos, ridiculizan el discurso de reyes, políticos, caudillos y todo lo que se encuentra en la obra de Liera.

Como se dijo al principio de este capítulo, Servando es una auténtica parodia del personaje revolucionario del siglo XVIII y XIX, la mezcla de parodia y sátira evidencian el carácter contestatario del personaje. Así, apunta Hutcheon: “la sátira paródica (un “tipo” de “género” sátira) que apunta a un *objeto fuera del texto* pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su

finalidad correctiva.”²² Dicho “objeto fuera del texto” no es otra cosa que la crítica hacia la religión católica y sus nexos con el Estado, Liera utiliza el efecto de la parodia y de la sátira para dialogar con su público, para darnos un mensaje: la historia de ambas instituciones ha estado coludida desde el inicio de la colonia de este país, la victoria al final, esto es la creación de una república sobre las bases de la dominación española no vislumbrará buenos frutos, sino todo lo contrario. En este sentido, nuestro autor combina la historia con la parodia, como en su obra, el final es desesperanzador, la negatividad que nos brinda la obra parece estar muy lejos de los momentos burlones del inicio.

Patriarca: Creo que he tenido una gran idea para el mejor lucimiento de esta solemnísimas ceremonia que se está preparando. Traigo aquí nada menos que una hermosa pintura de nuestro Gallo Secular. Es una copia exacta del pendón que se usó como bandera en las luchas revolucionarias y creo que sería conveniente que presidiera la reunión de hoy, ya que es la primera recepción oficial que organiza la república y en reconocimiento a ése que se usó como primera bandera en nuestras luchas libertarias. (*Las fábulas...* 168).

Como se ve, Liera condena a través de la farsa los momentos en que la relación entre Iglesia y Estado se funden hasta crear uno solo. En un acto paródico evidente de la Independencia de México, *Las fábulas...* recrea ese instante donde se decide continuar con la religión de los conquistadores, tomarla como suya y lo que es más como representante directa de su movimiento armado. En un tono similar, Liera comenta en su tesis de licenciatura: “La gran ventaja que va a ofrecer Guadalupe a los mexicanos es que se convertirá en un símbolo del mestizaje y se presentará como una forma de ruptura con España; al grado de que la Guadalupe llegará a ser una bandera en las luchas libertarias y finalmente un

²² Linda Hutcheon. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Capítulo 3. 18 Abr. 2016. <<http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/files/2013/06/Cap%25C3%25ADtulo-3.-de-Una-teor%25C3%25ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>>

símbolo de la nacionalidad mexicana. Sólo como dato curioso anotaremos que el primer presidente de México llevó el nombre de Guadalupe. Don Guadalupe Victoria.” (Liera 1982, 20).

La mirada crítica de Óscar Liera aquí recorre un vasto paisaje en la búsqueda de significación del pensamiento religioso mexicano, se remonta a los orígenes y nos brinda, según su opinión, un vistazo bastante retorcido de lo que pudo ser la gesta de nuestra nación como país independiente.

Por medio de la parodia y la ironía, nuestro autor representa los actos protocolarios de ceremonia para consumir la independencia, aderezados por una farsa muy particular, la obra combina historia, ficción y crítica en una sola exhibición, dejando al lector con un horizonte de expectativas bastante amplio, pues le deja el juicio de estos eventos totalmente a su gusto.

Tanto la ironía como la parodia operan en dos niveles- uno primario, en superficie o en primer plano; y otro secundario, implicado, o en segundo plano. Pero el último, en ambos casos, obtiene sus significado del contexto en el que se encuentra. El significado final de la ironía o de la parodia reside en el reconocimiento de la superposición de esos niveles. Es esta duplicidad *tanto* de la forma *como* del efecto pragmático o *ethos*, lo que hace que la parodia sea un importante modo de autorreflexividad moderna.²³

En la sintonía, como dice Hutcheon, en que la parodia es una repetición pero con diferencia, podemos afirmar que gran parte de la escenas paródicas de *Las fábulas perversas* intentan *repetir* los momentos históricos del célebre padre Mier, pero modificados por medio del humor crítico del autor, con el fin de provocar una reacción *diferente* en el espectador, es decir, buscar como sucedía con el uso de

²³ Linda Hutcheon. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Capítulo 2. 18 Abr. 2016. <<http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/files/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>>

la metateatralidad en sus obras anteriores, una reflexión sobre lo nocivos que pueden llegar a ser las enseñanzas eclesiásticas.

Esta crítica es explicada de otra manera en la tesis de Liera, donde él investiga cuál fue el principal motivo por el que Fray Servando sería perseguido: “Lo que el doctor Mier trata de hacer en su sermón influido por Borunda: un hombre que había investigado parte de la historia y las tradiciones de México, es tratar de unir dos mitos que se habían generado en México y que ya hemos visto: Quetzalcóatl- Thomé y Tonantzin- Guadalupe con lo que, tal vez inconscientemente, trata de captar la concepción del dualismo del México antiguo en cuyo principio los indígenas basaban sus ideas y pensamientos.” (Liera 1982, 25). En el caso de *Las fábulas perversas*, Servando trata de convencer a los demás de aceptar la posibilidad de ser uno, esto es, regirse por el libre albedrío, no por religiones y mitos que impiden el libre pensamiento. La parodia cumple con lo dicho por Hutcheon, es lo mismo pero con diferencias; en la ficción, el personaje busca desmitificar al Gallo Secular, lo tilda de fábula, no obstante, en la realidad el padre Mier no quería borrar la tradición sólo comprobar si ésta era verificable. “La parodia de lo sacro, lo político y lo formal genera una distancia que potencia la crítica por medio de una operación de transcodificación (...) Las imágenes sacras, las figuras emblemáticas de la autoridad (rey, sacerdote) puede asumir en esta nueva topografía las mismas funciones que el bufón, el arlequín o el payaso. La parodia inflige una hendidura en la neutralidad de los signos, que advierte la ambigüedad y ambivalencia de aquello que desde el poder se intenta clausurar de forma vertical como monológico.” (Nocera 2009, 22). Así, Liera vuelve a plantear un nuevo dispositivo contestatario, a través de la parodia, donde estas figuras de

respeto (la Virgen de Guadalupe o la misma Independencia) son cuestionadas de acuerdo a su real utilidad para la gente, es decir, la intención del autor no es nada más situarse en una postura antirreligiosa, sino más bien pedagógica. “El discurso paródico es un discurso *disidente*; investido *a priori* de esta ideología de la contestación, su lugar se define siempre respecto del poder, cualquiera que sea. La parodia no ocupa ningún lugar propio, sino el que la sitúa *frente* al objeto de su rechazo.” (Pauls 2014, 7).

Es así que, el uso de la parodia en Liera está totalmente justificado por tratarse de una estrategia que transgrede el discurso establecido, en este caso el religioso, como en *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* la metateatralidad funcionaba como técnica subversiva, ahora la parodia logra hacer lo mismo con los símbolos religiosos, ocasionando una burla que termina convirtiéndose en reflexión y discusión. “El discurso carnavalesco (del que la parodia es una variante) consume la ilusión de quedar fuera de toda ley; radicalmente heterodoxo, resiste toda sistematicidad, se mantiene “exterior” a la ideología, y esta exterioridad es lo que posibilita la violencia con lo que le hace estallar.” (9). Estas ideas revolucionarias del autor fueron, como ya se dijo antes, lo que le hizo ganarse la censura en algunos teatros, además de la violencia contra él y su compañía de teatro.

Yo estoy de acuerdo con muchos directores mexicanos cuando afirman que el movimiento teatral va a venir de la provincia; es la provincia la que va generar el movimiento teatral que nos refleja. Porque la capital lo que nos está ofreciendo es una serie de obras comerciales, horribles, a donde la gente va a tener un reposo, a divertirse de la manera más pueril. Tenemos que hacer un teatro, no al nivel de las grandes masas, sino a nivel de pueblo. Estar (*sic*) el teatro en los pueblos como se gestan los servicios religiosos. (López 2012, 3).

Esta última cita tomada originalmente de una entrevista a Liera en la revista *Proceso*, pudiera definir lo que se ha afirmado en líneas anteriores. Como fiel creyente de un teatro combativo que vive y respira el clima social de la sociedad, Liera proyectó escenarios propicios que contribuyeran a educar y concientizar a su audiencia, pero no sólo desde la simple protesta y arenga política, sino a través de estrategias literarias sólidas que potenciaran el significado del mensaje. En su teatro siempre estuvo presente la obsesión por el asunto religioso, siempre con la intención de proponer un planteamiento subversivo que fuera en sintonía con su visión del desengaño eclesiástico.

Lo que más presente está en mi teatro como una obsesión es, quizá, el problema religioso. En casi todas mis obras aparece como un problema probablemente anticlerical. Mi obsesiona mucho esto por la formación religiosa que tuve de niño, que es muy fuerte. En un momento de mi vida sufrí un gran desengaño con la religión que vino a simbolizar algo así como lo que le sucedió al barroco: el retratar el desengaño. Esta es una época de desengaño. Al salir de la adolescencia me desengañé de muchas cosas y una de ellas fue la religión. (4).

Es difícil resumir mejor lo que en palabras del propio Liera menciona en líneas atrás. Sin embargo, también es complicado saber cuál fue el desengaño que sufrió el autor, lo que sí sabemos es que le interesó impulsar un teatro crítico hacia los dos elementos más “intocables” de este país: la Iglesia y el Estado; y lo hizo con una voluntad y una convicción sincera, sin eludir su responsabilidad como autor y como dramaturgo hacia la sociedad que atacaba, pero que también enaltecía por medio de la tradición y el folclor de su región.

4.3. La burla y la parodia en *Cúcara y Mácara*

Cúcara y Mácara es la primera obra que trata el tema religioso, todavía de forma burlona, podríamos decir que toda la pieza es un juego inocente, la cual recopila momentos de la infancia, como el mismo nombre de la obra, además de diversos minijuegos donde los protagonistas caen en diversos equívocos, propios de la comedia. Sin embargo, no fue tomada por farsa 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, 15).

Liera y sus actores sufrieron las represalias de grupos de extrema derecha intolerantes, que los persiguieron prácticamente a todos lados donde se representó la obra. Todo esto fue provocado por el tema de la obra, el mito de la Virgen de Guadalupe, aunado a los “asuntos” eclesiásticos, 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. (*idem*).

Como se ha comentado aquí, la obra *Repaso de indulgencias* debe su existencia, en gran medida, a *Cúcara y Mácara*, pues fue la forma en que Liera les respondió a todos esos grupos de intolerantes que nunca supieron ver el juego y la inocencia de *Cúcara*, además ambas obras fueron el resultado para que Liera abordara el personaje de Teresa de Mier en *Las fábulas perversas* o *Los fantasmas de la realidad* como fue llamada al principio por el autor.

La obra (estrenada por la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana, el 11 de diciembre de 1981) se compone de pocos personajes, 5 curas, el Obispo, el Cardenal, el Fraile y el Ministro y tiene un solo acto. El espacio, por supuesto debe ser limitado, la decoración, aunque simple, debe ser lo más realista posible; no obstante en lo que se tiene que poner más cuidado es en el discurso, el cual como se ve desde el principio es lo referente a la verdad religiosa. En cuanto al tiempo, la obra cumple con la división aristotélica de tiempo, se enfoca en el presente y la historia dura pocas horas.

La acotación inicial es por demás ilustrativa de la visión de mundo del autor, cuando narra desde “fuera”, como mirando “el siempre tan sugestivo *fru- fru*”, como un lugar extraño, alejado para sus personajes, los curas. En esa misma didascalía, la descripción 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, tal cual el origen de los dos humildes hermanas, Cúcara y Mácara, únicas testigos presenciales de la Virgen del *Siquitibum*.

La historia se basa en el acontecimiento real acaecido el 14 de noviembre de 1921, cuando ocurrió un atentado contra la imagen de la Virgen de Guadalupe

en la antigua iglesia del Tepeyac. En aquella ocasión, estudiantes católicos hicieron una manifestación por el ataque a sus creencias, pero fue reprimida por el entonces presidente, el Gral. Álvaro Obregón, por lo que algunos estudiosos del tema han calificado a este acto como un ataque de Estado.²⁴ No obstante, una de las respuestas que dio la Iglesia, ante tal acto, fue el famoso “milagro” de la invulnerabilidad del cuadro de la Virgen de Guadalupe, siendo esto, uno de los capítulos “heroicos” en la historia de la Virgen, y en general del catolicismo mexicano. Aun así, esto nunca tuvo una comprobación real, 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.

Esta 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*. De esto, se puede afirmar que el sujeto de la acción son los curas, los cuales se pueden englobar como el clero, quien está en búsqueda del objeto del deseo, en este caso, recuperar la imagen de la Virgen del *Siqui*.

S: El Clero

O: Recuperar la imagen de la Virgen del *Siquitibum*

²⁴ Jesús Hernández. http://luxdomini.net/_gpe/contenido1/guadalupe_atentado.htm (Consultado el 15 de marzo de 2015).

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 de una vez por todas 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. (*Cúcara y Mácara* 96, 97).

En este sentido, *Cúcara y Mácara* tiene concordancias con *Los caminos solos* en cuanto se enfoca más en el discurso, más que en la experimentación escénica, como sucede con *El jinete de la Divina Providencia* y *El oro de la revolución mexicana*. A diferencia de *LCS*, el discurso no es social, sino religioso- político, sin embargo, ambas obras continúan con el tratamiento narrativo, que ha acostumbrado Liera en su dramaturgia. De todo, resalta 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.

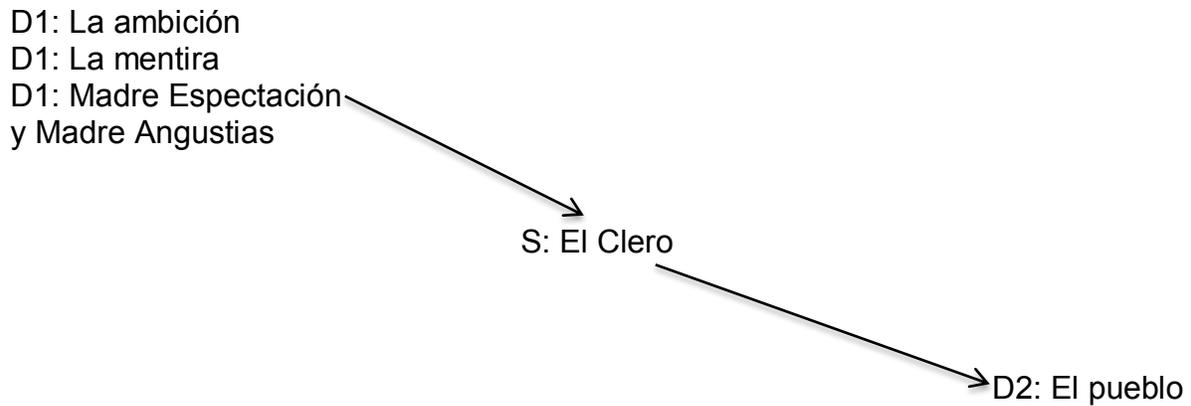
SACERDOTE 4: Ésa es una buena idea; que se les dé una “ayuda” para que aguanten con paciencia el resultado de la reunión que en unos momentos tendremos con los prelados. Dígale eso al padre prior por teléfono. (*Cúcara y Mácara* 97).

En este párrafo 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 contarnos más adelante sobre este tema. De la misma manera, esta señal es símbolo de la aparición de la pareja destinador- destinatario, la cual nos muestra la verdadera motivación que tienen los curas:

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... (*Cúcara y Mácara* 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. De tal suerte que, el Cardenal se perfilará como la figura opositora en este caso. Como sucede en muchas de las obras de Óscar Liera, el pueblo vuelve a tener el lugar del destinatario en la estructura de la obra, y lo es principalmente por ser el receptor de las acciones de los curas, quien temen que su congregación pierda la fe por los sucesos ocurridos con la Virgen del Siqui.



En el esquema se observa el primer motivo que obliga a los curas a recuperar la imagen de la Virgen del Siqui, a su vez, el clero (los curas) dirigen sus esfuerzos por conservar su “amada grey”, es decir, conseguir a toda costa que los feligreses, primero, no se enteren de lo ocurrido y, segundo, logren conservar su fidelidad. “(...) nuestro Dios es un Dios muy celoso y quiere que volvamos a él; el pueblo no se dirige a él sino a sus intermediarios. Pero, ¿necesitamos intermediarios para hablar con nuestro Padre? ¡Pregunto! Hablemos con el pueblo y expliquemos lo sucedido, llevemos a todos los fieles directamente al Señor, al espíritu santo...” (Cúcara y Mácara¹⁰¹). De ahí, que se establezca a Cúcara y Mácara como una obra con un doble o triple destinador, esto es, un segundo motivador será la mentira, pues de ella se valdrán los sacerdotes para lograr su fin. Sin embargo, nada de esto se habría conseguido si las Madres Espectación y Angustias no hubieran dado la solución para desatar el conflicto. De hecho, el papel que ellas envían a los sacerdotes será pieza clave para entender la 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; espectación 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..." (Cúcara y Mácara 110).

Éste 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 Cucara y Mácara."* (Burgess 1985, 5).

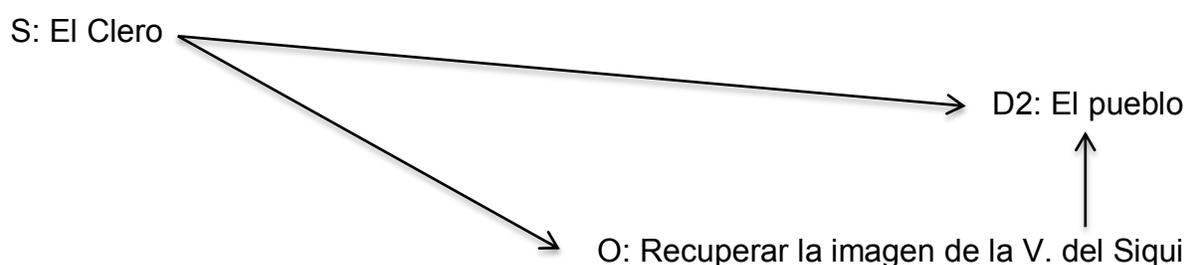
A: Madre Espectación y
Madre Angustias

O: Recuperar la imagen de la Virgen del Siqui

Es aquí donde surge un segundo conflicto con el Cardenal como opositor, y al Obispo como sujeto, pues en el primer caso, el atentado es el primer opositor de acuerdo al objetivo primario, ya que la imagen fue destruida por la bomba. En el segundo caso, las Madres Espectación y Angustias quieren ayudar a los curas, pero el machismo irascible del Cardenal impide que ellas puedan aportar, por tanto, se tienen dos oponentes, el atentado y la misoginia del Cardenal.

Finalmente, como en las demás obras de Liera, que se han analizado, se pone en práctica el elemento ideológico de la pieza. Nuevamente se relacionan el destinatario con el objeto y el sujeto, pues se forma un triángulo que explica perfectamente el sentido del objeto en esta obra. ¿Es una obra anticlerical *Cúcara y Mácara*? Aunque pudiera pensarse que sí, 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, 10, 11). Lo cierto es que *Cúcara y Mácara* es una obra paródica, fársica y hasta satírica, pero poco estructurada en cuanto a un mensaje claro. Por momentos, estructuralmente, la obra plantea una farsa cómica, pero por otro lado, pudiera pensarse en una obra

con una reflexión ideológica importante, pues se centra en desmitificar ciertos símbolos y mecanismos de la Iglesia. El pueblo, este destinatario recurrente en la dramaturgia de Liera, vuelve a tener un lugar asignado en esta pieza. Como se recordará, el mayor temor de los curas es que la gente común conozca la verdad, tanto del atentado contra la Virgen del Siqui, como la verdad fabricada momentos después con ayuda de las hermanas. Por ello, el objeto de esta obra apunta hacia el receptor y a su vez, el sujeto se dirige hacia el destinatario y hacia el objeto.



Una vez más, el triángulo ideológico de Ubersfeld ilustra el cometido del autor en su farsa contra la Iglesia, sobre todo con la insistencia de éste en desmitificar ciertos comportamientos y actitudes de los jefes eclesiásticos. Esto es explicado por Liera, cuando dice: “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.” (Partida 14). Sin duda, el texto citado anteriormente, empieza a marcar una ruptura del autor con gran parte de la simbología religiosa, sin embargo, tampoco da datos de por qué finalmente quiso mostrar ciertos contenidos tan fuertes en *Cúcara* y *Mácara*. Incluso, hay ciertas verdades en la historia de *Cúcara*... como

que la propia Iglesia ha cambiado la imagen de la Virgen de Guadalupe al menos un par de veces en su historia:

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, 19).

Desde la perspectiva de análisis en la que se ha trabajado, es encomiable pensar en que Liera deseaba, como sucede *EJDP*, *Las fábulas perversas* y otras obras, la reflexión profunda por parte del auditorio, más que en generar una crítica incendiaria hacia los símbolos religiosos. Aun así, la burla por momentos puede hacer que el mensaje de la reflexión del problema se pierda:

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, 13).

Lo importante es este caso, es que Liera quiere mostrar a una religión no dictada por Dios o la Virgen, sino por los líderes de la Iglesia Católica. Asimismo, la fe es tan sólo representaciones visuales, casi superficiales, no es algo que sea convincente y profundo, y lo peor de todo, los sacerdotes se creen dueños de la verdad, como si ésta les hubiera sido atribuida por el mismo Dios. Por tanto, dirá

Liera, la falsedad puede convertirse en verdad, si así le conviene al Clero, y dicha verdad tiene muchos rostros, como imágenes que se reproducen una con otra

4.4. ¿Desmitificación o rebeldía?: la farsa y la risa como crítica

Mucho se ha mencionado sobre la predilección de uso del humor en Liera, para tratar la crítica al Estado y a la Iglesia. Pero, ¿cómo funciona este tipo de humor y cómo opera en Liera? Para ello, será conveniente revisar una definición de lo que es la farsa: “La farsa puede ser: de escape, donde se da la risa por la risa, o satírica, que es agresiva y conlleva una crítica corrosiva.” (Román 120). En el caso de Óscar Liera se puede decir que hay una mezcla de ambas acepciones, es decir, hay risa burlona, inofensiva puede decirse, y risa satírica, donde se pretende conminar a que el público adopte una postura. Esto es similar a lo que ya se dijo con la parodia y su *ethos* variable entre ironía y sátira, pero en este caso el enfoque es más a lo que el autor quiere decir como individuo, no a sus personajes.

En suma, se puede decir, que la farsa en Liera funciona en dos situaciones, una para solamente entretener y otra para provocar una reflexión de ciertos problemas. “Rey: Debo prohibirlo. 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 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.” (*Las fábulas...* 136). El lenguaje de lo absurdo, lo cómico y lo caricaturesco pueden ser los que hablan aquí, la escena tiene la intención de sacarnos una carcajada con los enredos del lechero, el gato que habla y el equívoco con el nombre de Rey; sin embargo, esta

escena tendrá su duplicado pero ahora con la intervención de Servando, quien hábilmente mezclará la comedia con la realidad y la crítica:

Rey: Seréis oído, pero en confesión (*Servando se va retirando.*) Yo, Rey de este país, mando a que todos los que se rieron en esta comedia se les cuelgue de los pies por dos horas; a los cómicos que participaron en ella les sean suministrados cien azotes a cada uno y que el autor sea colgado ahora mismo. ¡He dicho! (*La multitud grita despavorida, los guardias se echan sobre todos ellos, Servando se escapa. Sobre el Rey y su corte llueven papeles de órdenes y contraórdenes, mientras que el soberano se arrastra de risa. Los guardias no logran apresar a nadie; más bien parece un carnaval que una guerra. La gente arremete contra el Rey y toda su corte y tienen que huir, lo mismo sucede con los guardias, por cierto al único que logran apresar por haberse reído es al Bufón. Luego la plaza se va quedando desierta.*) (*Las fábulas...* 148).

En esta ocasión también tenemos la farsa en todo su apogeo, hay diálogos risibles, hay situaciones cómicas, confusión, en fin un verdadero carnaval, como se menciona en la escena; no obstante, también hay un aviso sobre la inequidad y la falta de justicia por parte de los gobernantes, asunto que remite, nuevamente a la historia de este país. “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 4). Esta última cita, nos remite al discurso interno que subyace en *Las fábulas perversas*, hay un tratamiento, ya sea a través de la parodia o la farsa en donde se critica una situación cultural y política que ha sucedido a lo largo de la vida de México, por medio de las relaciones Iglesia-Estado, los fanatismos que acompañan a esta forma social- cultural se pueden explicar por los diferentes cultos religiosos que circundan el imaginario mexicano. La tradición más importante, por supuesto, es la de la Virgen de Guadalupe, que

año con año ve renovada su fe con los feligreses que visitan el otrora Monte del Tepeyac, y que cultivan el folclor mexicano.

En el caso de *Las fábulas perversas* se tiene que tomar en cuenta la intervención del relator, quien funge como narrador hacia el final de la obra. Aquí, Liera retoma las enseñanzas de sus obras anteriores y vuelve a introducir elementos del teatro épico, además, consideramos que dichos fragmentos están aderezados por la voz del autor. “Relator: Dijo que un caudillo es como un rey, que la democracia es cosa de todos, que hay que integrar un parlamento, y dijo que el pueblo está harto de injusticias.” (*Las fábulas...* 167). Estas impresiones resaltan por ser juicios más que críticas, en esta parte el relator se enfoca, pareciera, a una realidad mayor que la de su entorno en la obra, es como si este personaje viniera de fuera del mundo de la obra y nos proyectara su opinión, desde dentro. Así, en esta sección de la obra, ya no se encuentra farsa, los diálogos son serios y el ambiente ya no tiene ese tono carnavalesco de las primeras escenas. La intervención del caudillo es clave para reconocer esta atmósfera de tintes sobrios:

El Caudillo: Señores, señoras, estamos aquí reunidos para continuar con los festejos del triunfo y, en esta especialísima ocasión, para reconocer los méritos del doctor Servando, a quien en estos gratos momentos, y lleno de emoción, me honro en reconocerlo en nombre del pueblo, como el padre de la revolución de la farsa. (*Explicando.*) Es realmente una pena que el pueblo haya ordenado las cosas así, dado que se generó con una farsa al rey. Sin embargo, nosotros hemos girado la orden de que se llame de aquí en adelante “Revolución de Noviembre”, puesto que el nombre anterior no era muy agradable. (*Todos aplauden. Servando se dirige al general, llega hasta él y lo abraza.*) (*Las fábulas...* 170).

La crítica frontal es lo que sobresale en este diálogo, la farsa aunque sale aludida termina convirtiéndose en sarcasmo, pues se da a entender que todo ha sido una

burla perversa. ¿En qué puede convertirse una nación que ha nacido de la farsa?

Al final, relator y Servando se funden para plasmar el mensaje final de la obra:

Servando: *(Se adelanta un poco. Ríe con cierta amargura y luego la cara se le ilumina. Los susurros han alcanzado su más alto nivel.)* Gracias, gracias, ustedes pueden llenarse de ataduras, si quieren, porque no están capacitados para aquilatar la libertad. Yo prefiero revivirla y disfrutarla... *(Se encamina hacia el proscenio con lentitud. Los comentarios que en un principio fueron muy discretos en la sala, se han convertido casi en un escándalo. Algunos de los militares del estado mayor se dirigen violentamente hacia el Caudillo; éste les dice algo y ellos corren hacia Servando pero antes de llegar a él, a excepción del relator, se quedan inmóviles. El relator se dirige al público. (Las fábulas... 171).*

Como una estructura circular, nuevamente vemos a Servando siendo atacado por sus detractores, pareciera que nada cambió y todo sigue igual como al principio de la obra. Las mismas autoridades que enjuiciaban al personaje parecen sólo haberse cambiado de máscara, para seguir con su cometido.

En definitiva, el uso de la farsa por parte del autor determina en gran medida la visión de mundo que se propone en su obra. A través de la risa, el equívoco y la situación cómica los personajes se dirigen a un derrotero más serio, la fábula del padre intelectual, Servando, y las múltiples triquiñuelas de los sacerdotes de *Cúcara* se enfocan en dar prácticamente un resumen de lo que ha sido el país, en términos religiosos, hasta nuestros días; además, es como si el tiempo hubiera estado ausente y la fábula siguiera representándose una y otra vez, dentro de una realidad tragicómica. Esa es la enseñanza final de Óscar Liera en *Las fábulas perversas y Cúcara y Mácara*, no hay pasado, ni presente si no hay aprendizaje, si se vuelve a reincidir y se cometen los mismos errores, no habrá progreso y se seguirá representando una misma fábula perversa.

4.5. La visión social de Óscar Liera: ¿Héroes o antihéroes?

Un modelo que puede servir como ejemplo de las intenciones del autor es el famoso espejo distorsionado de Valle – Inclán. El espejo cóncavo, ya mencionado anteriormente en este texto, es lo más cercano que se tendría para asociarlo con el teatro de Liera, pues supone elementos similares en cuanto a la visión de mundo satírica- irónica- paródica (ya explicada en las secciones anteriores) con que se identifica el mundo del autor. El *esperpento* de Inclán, no dudaba en ser lapidario con ciertas irregularidades de la política española de la época; asimismo, Liera no titubeaba para lanzar diatribas contra los gobiernos caciquistas de *EJDP*; o para defender al héroe romántico contra las leyes absurdas enfocadas sólo en proteger a los núcleos burgueses, como sucede en *LCS*; o incluso para acudir a la microhistoria con tal de preponderar los buenos ejemplos con héroes nacionales poco conocidos, como Rafael Buelna en *El oro de la Revolución mexicana*.

Para este apartado, se muestra en qué momento el autor muestra un avance en las diatribas hacia lo eclesiástico, o mejor aún cómo se mezcla poco a poco, su visión contestataria hacia el Estado y su visión desmitificadora contra la Iglesia.

Desde mi punto de vista, la propuesta contestataria y su postura antirreligiosa son las dos vías más importantes para entender el pensamiento de Óscar Liera, son los elementos a los que más tiempo y creatividad les dedicó y son, evidentemente, lo que más le preocupaba para educar a su público. Sin embargo, toca el turno de desentrañar cuál fue la constante para que el autor

insistiera tanto en estos temas, qué motivó este comportamiento y sobre todo con qué fin quería mostrar esta suma de problemáticas que reunió en sus obras.

Por supuesto, es importante revisar el contexto de la época, ya sea cultural, literaria, social o política para buscar posibles conexiones de la realidad con su dramaturgia. Ésta abarca prácticamente dos décadas: *Cúcara y Mácara* (1977), *Repaso de indulgencias* (1984), *El oro de la Revolución mexicana* (1984), *EJDP* (1985), *LCS* (1987), *Las fábulas perversas* (1988). En estos casi 20 años, el país atravesó devaluaciones, fraudes, desempleo, inflación, recesión, terrorismo de Estado, en fin, toda una serie de acontecimientos lastimosos para un país que se debatía entre la lucha por la democracia y la búsqueda de la justicia y la equidad social.

Por todo lo anterior, es que se puede decir que la realidad social es la verdadera influencia en la dramaturgia de Liera, el autor se nutre de ella, a través de sus personajes habla el ambiente sinaloense, la historia nacional, los usos y costumbres del mexicano y también, por su puesto, sus vicios y errores. En sus temas se identificó cuáles eran los intereses de Liera:

- La injusticia y la inequidad social como punto principal.
- El uso desmedido del poder.
- La corrupción y falsedad de la Iglesia.

Estos intereses son los que abarcan la visión de mundo, y en ellos se centrará su cruzada personal contra los individuos o grupos que conformen estos aspectos de la realidad nacional. Los temas, tratados en cada una de sus obras reflejan una postura, un discurso que se vuelve consistente a través de los años y que se

convertirá en su sello distintivo a la hora de buscar relacionarlo o contrastarlo con los autores y corrientes estéticas de la época en que escribía Liera.

La injusticia y la inequidad social

Se trata de un tema predilecto sobre todo si se relaciona con el momento de escritura de las obras seleccionadas, *EJDP*, *LCS*, *El oro de la Revolución mexicana*, *Cúcara y Mácara* y *Las fábulas perversas* son prueba inequívoca y testimonial de la realidad nacional de los años setenta y ochenta. Los gobiernos priistas de las décadas de los años setenta y ochenta dejaron tras de sí, un penoso desequilibrio social, en el que se generaron todo tipo de vejaciones y sumieron a gran parte de la población del país en la miseria absoluta. Un ejemplo de esto fue el estado de Sinaloa, del que era originario el autor. En la ya citada, varias veces, “Carta al Tigre”, Liera hace un recuento de la serie de abusos y corruptelas del gobierno local, por ejemplo, cuando menciona los gastos excesivos de la famosa carretera:

Recuerda usted, señor, que en contra de la voluntad de todos los sinaloenses a los cuales nos faltan hospitales, agua, aulas, alcantarillado, maestros, (...), sus colaboradores lo convencieron para que usted construyera una carretera que denominó “Costera” y que el pueblo, dados los fatales resultados, la conoce como “la muertera” ¿se acuerda, usted, señor? Pues verá: ni la hicieron por la costa, ni costó lo que dijeron, no es segura y no sirve para nada. Estoy seguro que usted, señor; pero dése (*sic*) cuenta de que antes de que la inauguren ha cobrado más víctimas que el camino de Sabaiba. “La muertera”, señor, para hablar en el lenguaje de mis conciudadanos, será un camino seguro para las arañas; las cuales con su extraña urdimbre decorarán los cuatro carriles como si fueran los cuatro puntos cardinales de un planeta desierto y tal vez vayamos un día allá a pasar el fin de semana, o a atrapar mariposas al inicio de abril o de un mayo. (Liera 2003, 6- 8).

Incluida como metáfora en la obra *Camino rojo a Sabaiba*, la carretera que menciona Liera en sus reclamos hacia el gobernador es parte de una serie de

actividades que el autor solía ejecutar, no sólo en sus obras, sino también en la vida real. “Un ejemplo, anecdótico por demás, fue aquel histórico mitin que realizó en la ciudad de Culiacán para protestar por una multa que injustamente le fue levantada por un agente de tránsito.” (Maciel 2004, 109).

En sus tramas, la injusticia y la inequidad social son dos *leitmotivs* que rondan constantemente en la mayoría de las piezas, en *EJDP* y *LCS* es precisamente el gobernante quien funge como la figura de poder que mantiene sumida a la comunidad en el oprobio, lo mismo sucede con el caso del síndico en *El oro de la Revolución mexicana*; de igual manera sucede así con los sacerdotes y sus posturas tiránicas en *Las fábulas perversas* y *Cúcara y Mácara*, por tanto, no era de extrañarse que Liera se inspirara en la imagen retorcida de Antonio Toledo Corro, apodado “El Tigre”, para crear a sus tiranos. Sobre todo en el caso del síndico de *El oro de la Revolución mexicana*, que como se recordará es tratado con burla en la didascalia, cuando menciona a “don lupe de Vega”, esto tiene su correspondiente símil con la burla- queja del autor hacia Toledo en la respectiva carta citada: “La gente, señor, se arremolinaba en las calles riéndose de sus obras, era eso como el mural de Diego “Un domingo en la Alameda”, que pintó en el hotel Del Prado. Así, toda la gente abigarrando el día, abarrotándose con sus risas, nuestros conciudadanos, ¡carcajeándose, señor, de lo que aquí se hace! ¡se reunían en las esquinas guiñándose los ojos y mofándose!” (Liera 2003, 6). Liera eleva sus burlas a quejas en la vida real, donde se percibe una fuerte influencia en el teatro del autor al hablar de la política local.

La inequidad también se reveló cuando hablamos de los casos de los bandidos, a los cuales la historia ha llamado bandidos sociales, porque hurtan por

el bien de su comunidad. Heraclio Bernal y Jesús Malverde son arquetipos de sinaloenses que se atrevieron a desafiar el régimen del poder, sin embargo, también fueron castigados, torturados y mutilados. Este tipo de injusticias también se tocan en la carta cuando Liera se atreve a hablar de los múltiples desaparecidos que el gobierno de Toledo cosechaba:

Me gustaría, señor, que usted conviviera una tarde con las madres con hijos desaparecidos, que tuviera el valor de verles de cerca los ojos y estoy seguro de que quedaría impresionado por los amplios y caprichosos canales que les han abierto las constantes lágrimas. Juntas son como un aguafuerte de Goya y de cerca se palpa esa humedad silenciosa que les ha acomodado el llanto. Pienso que usted, señor, necesita enfrentarse al dolor humano, porque yo sé que usted ignora en realidad lo que pasa, pero ya verá que algunos de sus colaboradores mantienen cárceles clandestinas donde se tortura hasta lo indecible. ¿Se imagina usted, señor? ¡No se juzga a nadie, se condena por algo que seguramente no es condenable en el seno de la sociedad porque se esconden para hacerlo! (Liera, 7).

Para desgracia de muchos mártires, no existía ni un Bernal ni un Malverde, no obstante Liera evocaba sus historias, quizá para aminorar la frustración que le provocaba el mundo real.

El uso desmedido del poder

De la misma forma, los casos de *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* tienen su relación con uno de sus temas preferidos: el uso y abuso del poder. Para ello, el autor dispone de personajes antagonistas como el gobernador Cañedo, Martín, el cruel hacendado, o Cleofas, el prefecto de Cosalá. En este tipo de individuos se plasmará gran parte de la idea sobre cómo funciona el poder en México, según Liera. En estas tramas, el poder representa un todo absoluto, es el *locus* desde donde se puede hacer (y deshacer) prácticamente cualquier cosa; asimismo, los gobernantes disponen de las vidas de sus gobernados y del trabajo

de estos, como si fuera un rey que utiliza a sus esclavos a su antojo. Los niveles de tiranía que vemos en las obras de Liera, por supuesto no son gratuitos, ni sólo imaginaciones de la mente del autor, son directamente influidos de la historia de Sinaloa y sus gobernantes, en específico de Francisco Cañedo, gobernador del estado de 1877 a 1909. El cañedismo será la gran inspiración para el teatro épico de Óscar Liera, no obstante, también se harán claras referencias al gobierno de Toledo Corro, sobre todo en el caso de *El oro de la Revolución mexicana y EJDP*, como se ha comentado anteriormente. En suma, el abuso de poder en Liera es uno de los temas por los cuales se puede definir parte de su postura contestataria, es decir, aquí se puede ver cómo dicha visión obedece a una mirada histórica profunda, basada en el pasado, pero también con obvias referencias al presente inmediato del autor. Se podría decir que Liera mira al pasado y al presente como un solo constructo, justo como sucede en *EJDP*, cuando se cruzan las temporalidades entre la vida de Malverde y el presente de Culiacán.²⁵

La corrupción y falsedad de la Iglesia

Es el último de los temas que apasionaron al autor desde sus primeras obras, en donde precisamente *Cúcara y Mácara* figura como la primigenia en este sentido. Como hombre creyente, Liera nunca criticó radicalmente la fe ni las creencias ajenas, pues como se ha visto, le interesó mostrar el fervor por la religiosidad popular, sin embargo, su afán por experimentar con la comedia y la farsa lo

²⁵ Mercedes Carranza cita a Sergio López (amigo íntimo de Liera) en una entrevista hecha al dramaturgo sinaloense: “(...) es un pretexto para hablar de la época actual. Porque si digo que estoy hablando de antes de la revolución, criticando un sistema caduco, que no funciona, donde hay los vicios que existen actualmente en cuanto al modo de impartir justicia, la mala repartición de la riqueza, la política electoral... en realidad estoy hablando de la época actual.” (Partida 1990, 15).

llevaron a crear una pieza sumamente divertida sobre las relaciones de poder en el seno de la Iglesia. Por supuesto, esto además de brindarle fama, le otorgó diversos enemigos, pues se consideraba que el dramaturgo sinaloense pecaba de apóstata en cuanto a la imagen del símbolo principal de la nacionalidad y religiosidad mexicanas: la virgen de Guadalupe.

Como ya se ha comentado en este trabajo, Liera y su compañía teatral fueron atacados durante la representación de *Cúcara y Mácara* en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, esto provocó en él, un deseo de mostrar su descontento a través de su teatro y lo consiguió más tarde con *Repaso de indulgencias*, obra en la que denuncia las sociedades secretas que viven entre los ciudadanos y que se aprovechan de la ignorancia y la inocencia de algunos jóvenes.

Es así cuando el autor nuevamente mezcla la experiencia personal, aunado a la tradición literaria y regional. En su estética se logra ver una evolución notable, pues de un tratamiento fársico, como es *Cúcara y Mácara*, se interna en un diálogo filosófico- social en la parodia de Fray Servando Teresa de Mier, *Las fábulas perversas*. Estos avances técnico-estilísticos fueron parte de la visión de mundo que Liera proyectó en sus obras, no obstante, sus ideas sobre la religión no sólo se enfocaron a las obras mencionadas, sino también en otras. Por ejemplo, en *EJDP* se nota una queja hacia la burocracia eclesiástica cuando los mismos sacerdotes no saben lo que es la fe o peor, cómo encontrarla; asimismo, se critica la preferencia de los obispos por visitar las casas de los acaudalados hacendados y olvidarse de los campesinos pobres, de igual manera se entabla un diálogo con la fe popular y la fe institucional, en donde la voz del pueblo es la que

termina estando por encima de todas las demás. Esta última concepción es la que se relacionaría un poco con la postura sobre la fe en *Las fábulas perversas*, ya que se encuentra un paralelismo en cuanto se pregunta de dónde viene la fe, ¿de las figuras religiosas o del ser humano? Tanto en *EJDP* como en *Las fábulas perversas* se polemiza con la creación de la fe por medio de la gente, en una el pueblo es quien ejecuta la acción principal, el ente colectivo es Malverde, es él quien fabrica milagros, como dicen los médicos al final de la obra; en *Las fábulas...* Servando pide olvidarse del Gallo secular (Dios) y empezar a creer en el hombre, el verdadero creador de fábulas y mitos.

Sin dudarlo, Liera en las últimas obras pensó en una dialéctica entre la construcción de la fe y su ataque contra la corrupción y la falsedad de la Iglesia, dando por resultado una visión bastante maniqueísta sobre el bien y el mal, en donde la bondad proviene del pueblo, de la gente humilde que trabaja, y por el contrario, el mal reside en la burocracia eclesiástica, en los políticos o en la burguesía. Los personajes que Liera creó responden perfectamente a esta visión de mundo, pueden verse como héroes o antihéroes, según se enfoque la mirada, pueden ser heroicos si se ven desde la perspectiva del pueblo, desde donde la ética tiene que ver con la nobleza del proletariado, del buen artesano o del campesino, como se acostumbraba situarlo en la ideología liberal del siglo XIX. Sin embargo, los personajes de Liera están contruidos para interpretarse también como una especie de antihéroes, aquellos que no cumplen las reglas de lo moralmente establecido, según los regímenes imperantes del poder, pero que al desafiar al Estado, se tornan en héroes para su comunidad. De manera que héroes o antihéroes, los personajes de Liera tenían el cometido de representar el

molde de la justicia, del equilibrio social en la balanza entre lo éticamente justo para el pueblo y para el poder.

¿Las obras de Liera proponían una utopía? En muchos sentidos sí, desde el instante en que se aventuraban a rescatar a los héroes de antaño como Bernal y Malverde, o a personajes poco relucientes como Buelna, sobre todo si se comparan al enorme brillo que han tenido Villa o Zapata. A Liera le interesó el individuo fuera de la ley, el *outsider*, aquél que no fuera privilegiado por los largos ríos de tinta de la historia oficial, sino más bien, aquél que necesitara recobrase, revalorarse y por qué no redescubrirse para entonces sí, proponer una utopía, donde las comunidades puedan elegir a sus héroes, ya sean reales o inventados por el imaginario social, pero al final, propios.

4.6. Sujeto transindividual y sujeto colectivo: la construcción del ideogema de la justicia en las obras de Óscar Liera

A través del recorrido teórico y temático en estas 5 obras analizadas de Óscar Liera, se han notado dos elementos constitutivos y permanentes: la memoria colectiva y el uso de un sujeto colectivo. La primera tiene que ver con la utilización del metateatro y la microhistoria, como ya se dijo anteriormente, la memoria y la intra- historia de la región potencian el mensaje de la búsqueda de justicia y equidad tanto en el pasado, como en el presente de Sinaloa. En este desarrollo se encuentran categorías como el bandidaje social y la religiosidad popular, ambas herramientas para el uso de la memoria y de cómo ésta puede reivindicar y resemantizar al significado del pueblo, es decir, al sujeto colectivo. En las obras de Liera hay una intención por resaltar a un grupo social determinado. Generalmente en *EJDP*, *LCS* y *El oro de la Revolución mexicana* el pueblo es el dueño de la verdad, su lucha siempre contra el mal gobierno, la tiranía o la injusticia lo lleva a crearse divinidades, héroes que repelen en alguna medida la inequidad a la que es sometido.

El uso de este sujeto colectivo en las obras se acerca mucho a la categoría usada en la sociocrítica y principalmente en los postulados goldmannianos del sujeto transindividual y sujeto no consciente.

Con la aparición del hombre, o sea, de un ser dotado de lenguaje, aparece la vida social y la división del trabajo. A partir de este momento hay que distinguir los comportamientos de los sujetos individuales (libido), de los comportamientos de los sujetos transindividuales (o colectivos o plurales). Cuando Juan y Pedro levantan un objeto pesado no hay dos acciones ni dos conciencias autónomas con las cuales cada partenaire desempeñaría alternativamente la función de objeto, sino una sola acción cuyo sujeto es Juan y Pedro, y la conciencia de cada una de las dos personas solo es comprensible con relación a este sujeto transindividual. (Cros 267).

De manera que, el tipo de comunidad planteada por Liera en sus obras se asemeja al sujeto transindividual de Goldmann, en cuanto a que la importancia no está situada sobre el individuo, llámese Jesús Malverde, Heraclio Bernal o Rafael Buelna, lo verdaderamente trascendental está concentrado en el conjunto, esto es, la comunidad que le da forma a los mitos de los héroes: el pueblo.

Ahora bien, un grupo social aspira a tener un máximo de conciencia posible, es decir, pretende alcanzar una visión de mundo que lo diferencia de otros grupos y le otorgue su lugar en la historia. “Los individuos rara vez alcanzan la coherencia integral. En la medida en que logran expresarla en el plano conceptual o imaginativo, son filósofos o escritores y su obra es tanto más importante cuanto que se acerca a la coherencia esquemática de una visión de mundo, es decir, al máximo de conciencia posible del grupo social al que expresan.” (Cros 1994, 212). Esta teoría supone que sólo las grandes mentes, como los escritores o los filósofos son los encargados de darle voz a las aspiraciones de su grupo social. De manera que, la visión de mundo puede parecer una entelequia si el sujeto transindividual no llega a expresar correctamente la visión de mundo. “Esta última precisión permite comprender mejor lo que es la visión de mundo de los sujetos transindividuales, que permite ser definida como el conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a otros grupos.” (Cros 2009, 67).

La pregunta es: ¿Liera expresa correctamente y verazmente la visión de mundo del grupo que representa? No se puede negar que en todo el recorrido de las obras de Liera hay una situación constante en sus tramas, esto es el tema de la justicia. Como se ha mencionado anteriormente, al autor le preocupaba la

ausencia o la nula justicia en las historias que representaba. En *EJDP*, la comunidad se une contra el tirano Cañedo para lograr la equidad entre burguesía y campesinos, así como también los feligreses se unen para defender sus creencias contra el escepticismo de los sacerdotes. En *LCS*, el pueblo defiende al bandido de las autoridades que sólo saben beneficiar a los ricos. En *El oro de la Revolución mexicana*, la gente acude a su microhistoria para defender sus intereses de los tiranos. En *Las fábulas perversas*, Servando lucha contra la imposición de la religión oficial, dando pie a una revolución ideológica entre el ateísmo y el fanatismo. Finalmente en *Cúcara y Mácara*, se hace una farsa de las “verdades” de la religión y cómo éstas pueden afectar injustamente a la comunidad. Como se ve, en todas las tramas hay un conflicto por establecer una visión de mundo acerca de las acciones justas, frente a la codicia, el egoísmo y el abuso del poder.

¿Cómo se presenta la visión de mundo del autor? Poco apreciada en el teatro, la voz autoral es parte importante de reconocer la intención subjetiva del emisor, aun cuando se trate de una representación en donde la teatralidad se da por muchas cosas y se pierde de vista la voz del autor. El discurso en el teatro se concreta a través de los personajes y su diálogo. Así, la representación conlleva implícitamente la voz del sujeto, que porta un ideograma, una visión de mundo particular del tema tratado. Sólo que en este caso, se trata de un sujeto múltiple (por ende colectivo), como dice Fernando De Toro (1987, 21, 22), el discurso del escritor (autor- director) obedece a una práctica contextual. En la perspectiva que se ha abordado durante todo el trabajo, el texto dramático además de funcionar como ordenador, como dice Anne Ubersfeld, también es portador de un

significado, el cual obviamente se ve potenciado con la representación. Así, la función apelativa en el discurso teatral ordena el mecanismo del teatro, pero es la función poética la encargada de enviar un mensaje del destinatario, esto es, el del autor; “la voz del autor autoriza o desautoriza a la voz del personaje por medio de una especie de latido, de pulsación elaborada por el texto de teatro.”²⁶

En el teatro de Liera hay una misión de deconstruir los contenidos sociales con el fin de que el receptor pueda captarlos más fácilmente. Así, el ideograma de la justicia se presenta a través de herramientas estéticas y discursivas. Al respecto, menciona Cros: “Entiendo esencialmente por discurso, la práctica del lenguaje de un sujeto colectivo, y considero que las concreciones sociodiscursivas propias de este discurso inscriben los indicios de la inserción espacial, social e histórica del sujeto transindividual de un modo consciente.” (Cros 1994, 217). De esta manera, lo social se deconstruye de muy diversas maneras en las obras de Liera, la memoria colectiva, el metateatro, el teatro épico, la religiosidad popular son elementos que proporcionan una visión de mundo, una visión social sobre la justicia y los impedimentos para lograrla en México.

La sociocrítica resulta una herramienta eficaz en el estudio de la teatralidad, pues no busca una significación nada más del texto teatral, sino una transcripción que identifique cómo los contenidos sociales funcionan en las obras. Además, la teoría no aboga por el contexto histórico al cual representan, la función de las

²⁶ Anne Ubersfeld. “El discurso del autor como totalidad”, en *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, (Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998), 185, 186. Ubersfeld afirma que el teatro es un discurso sin sujeto, pues la voz desprendida en el discurso está escindida del yo; en contraparte, en la propuesta del presente trabajo, la intención será demostrar lo contrario, es decir, argumentar que el teatro de Liera no puede analizarse sin tomar en cuenta al sujeto, en este caso, un sujeto colectivo.

estrategias sociocríticas es hallar la solución a lo planteado directamente de lo que dice el texto. “Partiendo del principio de que toda colectividad –considerada pues como un sujeto transindividual- inscribe en su discurso los índices de su inserción espacial, social e histórica, y genera en consecuencia microsemióticas específicas, se trata de describir los niveles en los cuales estos índices son perceptibles.” (75). Dichos índices son, como ya se dijo, los diferentes elementos teóricos y estéticos que el autor dispone para exponer su teatralidad. Por ejemplo, la memoria colectiva en las obras de Liera da datos de cómo el folclor de la región representa a los miembros de la colectividad, así como también la historia local muestra situaciones en común con la historia nacional, como en el caso de Rafael Buelna. En el caso de Liera, su interés siempre ha sido dotar de privilegios a la gente común, ya sea con tramas sencillas que le hablan de su entorno, o con el uso de los héroes locales y el misticismo que portan, sin olvidar, por supuesto, la comicidad donde el público pueda reírse de sus dramas, pero también reflexionar sobre estos. “De ahí que sea la gente del pueblo la que se encuentre más cercana siempre al milagro, a lo maravilloso, a la percepción de lo invisible, al poder mágico de las palabras y las cosas. La mentalidad popular, con sus tradiciones, costumbres y creencias, es la guardiana de la memoria colectiva, la memoria del Conocimiento anterior al tiempo de la Historia. (Seligson 131). En este sentido, lo dicho por Seligson, bien puede emparejarse con lo que Cros entiende por sujeto cultural, el cual, parte de una memoria colectiva y de un sujeto transindividual. “El sujeto puede haber asimilado e interiorizado más o menos la cultura a la que pertenece, pero no actúa sobre ella a nivel individual. La cultura es en efecto un bien simbólico, colectivo, que no existe nada más que porque es colectivamente

compartido.” (Cros 2009, 163). A Liera le interesaba proponer un sujeto colectivo que respete y represente dignamente su cultura. A través del ideologema de la justicia, el autor muestra como las comunidades históricamente han sabido repeler el abuso y tiranía a la que han sido sometidas.

Finalmente, para Cros, el ideologema es “un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa del discurso. Esta última se impone, en un momento dado, en el discurso social, donde presenta una recurrencia superior a la recurrencia media de los otros signos.” (215). Así la justicia es aquel elemento al que constantemente se recurre en la obras lieranas, ya sea para exponer los años de abuso en los pueblos desolados por la corrupción y la tiranía, en la balanza entre la religión popular y la oficial, en la discusión de género entre mujeres y hombres o simplemente entre la verdad y la falsedad del clero y el Estado. En todos estos sistemas de símbolos que porta la teatralidad de Liera, la justicia y su búsqueda incansable es la mayor constante. La muestra de esto es que, como señala Cros, el ideologema puede ir desarrollándose y variando conforme avanza el tiempo. Así mismo, sucede en las obras de Liera, su búsqueda de justicia evoluciona del noble bandido social que busca repartir su botín con los desposeídos, hasta el valiente Servando que propone un diálogo filosófico- ético acerca de la vida libre de religiones. El sistema lúdico de Liera propicia que el espectador sienta que los personajes están buscando algo más allá del tiempo, algo que rompa con todas las barreras tanto sociales como divinas, algo que es inherente al propio ser humano, desde siempre, esto es, la búsqueda de la justicia.

CONCLUSIONES

Entender la obra de Óscar Liera es, además de las distintas y variadas formas de teatralidad, analizar las diferentes formas de crítica social que proliferaban en sus piezas teatrales. A lo largo de este trabajo, la intención fue responder a las inquietudes que el autor lanzaba, ya sea en voz de personajes, temas, tópicos o incluso en su propia voz. El primer recurso al que acudía era el elemento de lo regional, a Liera le interesaba que sus personajes y sus escenarios tuvieran un redescubrimiento del folclor propio de su estado. Por ello, las voces de Heraclio Bernal, Jesús Malverde y Rafael Buelna parecían volver a tener eco en el presente inmediato, las aventuras de estos seres, permitieron ver una notable protesta que surgía de las tramas de los héroes de antaño.

El primer recurso teórico que se abordó en la teatralidad de Liera, fue el dedicado al estudio del teatro épico. Influidos por las doctrinas de B. Brecht, las obras de Liera mostraron una base narrativa que proliferaba en la gran mayoría de los trabajos analizados. Empezando por *EJDP*, en donde se mostraban ejemplos de comentaristas que narraban las historias ya sea en el pasado o en el presente, de acuerdo a cómo la temporalidad disponía. Asimismo, el uso de diferentes realidades rompía con el esquema aristotélico, emparentándolo más con el teatro épico. El uso de *flash-backs* era otra característica particular en *EJDP*, con el cual se mostraban dos historias que corrían hacia un mismo destino, la búsqueda del equilibrio social entre pobres y ricos o entre santos populares y oficiales. Mediante el análisis de estructura, se comprobó que el objeto siempre se dirigía hacia un sujeto colectivo, de tal manera que la colectividad era la encargada de construir su

imaginario propio, que en definitiva era síntoma y rasgo de identificación regional. A través de la revisión de los actantes en la trama, pude identificar cómo el sujeto colectivo buscaba no sólo darle una legitimación al santo Malverde, sino por medio de la creencia popular defenderse del oprobio de la burguesía local y de la Iglesia. En *EJDP*, se comenzaba a establecer el inicio de una épica regional, donde los héroes eran seres extraídos de la localidad, del pasado, pero que eran invocados ahora como santos y mitos populares.

El uso del teatro épico prácticamente se utilizó en toda la obra de Óscar Liera, incluso en aquella no analizada en este trabajo. Otro importante aporte de los elementos narrativos se los llevó *Los caminos solos*, en donde las narraciones testimoniales potenciaban el efecto del sujeto colectivo, volviéndolo más fuerte, justo como un defensor y protector del bandido. En esta obra se diferenció entre el santo popular: Malverde (con características de bandido, pero nunca presente en la obra, salvo como ánima), con el bandido social: Heraclio Bernal. Fue muy importante en esta pieza entender la función del bandido, ya que las narraciones de los personajes fueron las que comprobaban las gestas del héroe. En estas narraciones (testimonios), se pudo analizar al personaje como un auténtico bandido social, muy parecido a los bandidos de la novela decimonónica. Así, nuevamente como en *EJDP*, la obra de Liera recogía elementos tradicionales de la literatura mexicana unidos con el esplendor de su visión regionalista. A través de el análisis de los personajes y la obra pude identificar que al final, el sujeto colectivo volvía a establecerse como el verdadero protagonista de la épica lierana, pues el pueblo es quien da forma al bandido hasta convertirlo en mito. Estas concepciones en el trabajo fueron analizadas con base en los conceptos sobre

bandidaje de Eric Hobsbawm, quien es el más importante autor de este tema. Así, se revisó que tanto Malverde como Bernal portan elementos ineludibles que los convierte en bandidos nobles, asunto que Liera propuso para mostrar la bondad de la gente del pueblo. Otra investigadora de Heraclio Bernal, situó a éste como un revolucionario y hasta precursor de la Revolución en su estado, sin embargo, en su juicio histórico no siempre sale bien el famoso bandido, pues Giron aporta ciertas críticas de parte, sobre todo del Porfiriato hacia Bernal, al cual tachaban de salteador de caminos. Esta parte de la investigación fue muy importante, porque así como se vio que hay un estudio serio de Bernal, esto no sucede así con Malverde, de quien se tienen datos borrosos y sólo Daniel Sada, es uno de los pocos que ha investigado más a fondo la figura de este personaje, incluso no sólo como personaje contemporáneo relacionado con el narcotráfico, sino como aparato histórico. No obstante, se pudo comprobar que las obras de Liera aportan datos muy relevantes para el conocimiento histórico y cultural de estos dos personajes.

La última obra que aprovecha las ventajas del teatro épico es *El oro de la Revolución mexicana*, la cual nuevamente se enfoca en la narración de los personajes, quienes cuentan y representan la historia de Rafael Buelna, el ilustre revolucionario sinaloense. En esta obra se notó aún más el efecto del sujeto colectivo para potenciar la fuerza del pueblo contra las injusticias de los tiranos. En la obra, se continúa trazando el ideologema de la justicia prácticamente con la misma temática que con *EJDP* y *LCS*. Como sucede con las anteriores obras épicas, *El oro de la Revolución mexicana* incluye canciones y una estructura inacabada, al igual que pequeños trazos de humor. En el caso de esta obra, el

tema musical se utilizó más para mostrar una identificación con el público, por ser un tema relativo a Sinaloa (la canción de la Esperanza). En cambio, en las anteriores, el efecto era más para mostrar un extrañamiento, es decir, una sensación distinta para el receptor.

Es importante mencionar que el estudio del teatro épico en la dramaturgia de Liera no había sido estudiado a fondo. Salvo Partida Tayzán, la mayoría de los estudiosos del autor se enfocaban a resaltar los elementos regionales, pero no se detenían a explicar cómo se presentaban dichos aspectos folclóricos. Esta fue una de las directrices del análisis, exponer como la oralidad, la narratividad, el metateatro, la musicalidad y el humor fueron características del teatro épico, que a su vez se mezclaron con la magia y el esplendor del ambiente sinaloense. Por ello, considero que Liera redescubre y resemantiza el imaginario de su estado, convirtiéndolo en una epopeya regional.

A la par del teatro épico y en relación con él, el estudio del metateatro demuestra que es una de las estrategias para mostrar cómo el pueblo puede ser el protagonista de las obras de Liera. En sintonía con el uso de la memoria colectiva, el metateatro se encargó de probar un mismo objetivo con dos realidades diferentes en *EJDP*. A través de los estudios de Lionel Abel, Jesús G. Maestro, Alfredo Hermenegildo, Catherine Larson se demostró que el metateatro, como estrategia lúdica, incita al espectador a capturar un mensaje múltiple, como sucede con *EJDP*, donde se tienen dos cronotopías, con personajes distintos y en diferentes épocas, pero con un objeto en común: la búsqueda de justicia, ya sea para sus creencias, en el espacio exterior, o para defenderse de Cañedo y de los poderosos en el espacio interior. En el análisis se comprobó, que el uso del

metateatro coadyuva a potenciar el efecto de la memoria colectiva como arma de defensa contra el mal gobierno y la burguesía. A través de las estrategias del cine, como el ya citado *flash-back*, el teatro dentro del teatro *revive* al bandido, el ánima ronda por todo el escenario, deambulando en ambas temporalidades e inundando todo de una realidad mágica en la que el mensaje social nunca se pierde, al contrario se reafirma. El sujeto colectivo al tomar la herencia de su cultura puede al final alcanzar la justicia para su pueblo.

Otra labor importante en la investigación fue la dedicada al tema de la historia en las obras de Óscar Liera. En el tercer capítulo, se hizo una documentación sobre los diferentes escenarios históricos que hay, preponderando la microhistoria, donde se tomaron ejemplos de Luis González, conocido historiador y especialista en microhistoria. En esta parte, se abordan tres puntos trascendentales para el estudio de Liera y su obra, la intrahistoria, el bandidaje social y la religiosidad popular. En el primer caso como ya se dijo, se comprobó que los personajes de las obras significan un ejercicio de microhistoria, ya que atienden a directrices como la oralidad y la memoria colectiva. Sobre todo en el caso de Malverde, de quien poco se conoce y *EJDP* es sin duda un valioso documento. La intención de Liera era hacer que sus obras también pudieran verse como una historiografía, en el sentido de aprendizaje de los símbolos regionales. La parte histórica en Óscar Liera siempre tiene la intención de confrontar a la versión oficial, por ello, se enfoca en personajes fuera de la ley y hasta cierto punto incómodos para la sociedad sinaloense. Así sucede con el tema del bandidaje y el tema de la religiosidad popular. Con este último tema se comprobó que las historias de bandidos convertidos a santos son comunes en todo el

mundo. Como ejemplo, se comparó con el caso de Argentina, donde es común encontrar a los gauchos, que de bandidos se tornaron en divinidades populares, incluso es frecuente encontrar concordancias entre Malverde y algunos gauchos milagrosos, no sólo por las relaciones milagrosas entre estos personajes, sino también entre las causas turbulentas de sus muertes. La intención con esto fue exponer la predilección de Liera por presentar sujetos fuera de la ley, con el fin de mostrar una historia que revaloriza lo regional para comprenderse en una enseñanza global. Apropiación de la patria, como dijera Luis González, es algo muy afín a la encomienda de Liera, su teatro buscó siempre los escenarios, momentos y episodios de su región con el objetivo de enaltecer ese pasado glorioso, donde los héroes construían historias épicas.

En el presente trabajo, se fue desarrollando la parte teórica aunada a la social e histórica, toca ver ahora los resultados de la parte ideológica. En la misma tónica del debate entre héroes o antihéroes, sujetos fuera de la ley o viceversa, Liera entabla un diálogo filosófico- ético- antirreligioso en las obras *Cúcara* y *Mácara* y *Las fábulas perversas*. En estas obras, el análisis se volcó hacia el tema, en primer orden, de la parodia. Así, la encomienda fue ver qué tipo de parodia era la que predominaba en estas obras, pues por un lado sobresalía la figura de respeto y homenaje hacia Fray Servando Teresa de Mier con el protagonista de *Las fábulas perversas*, y por otro, se tenía una parodia bufonesca con los protagonistas y los símbolos eclesiásticos de *Cúcara* y *Mácara*. En el caso de *Las fábulas perversas*, se trabajó más con la parodia seria, es decir, más enfocada hacia la sátira y la ironía. Con base en los estudios de Linda Hutcheon y su *ethos* paródico, se comprobó que la parodia no siempre es un artilugio para hacer reír,

sino también para buscar una crítica y una reflexión de ésta. En *Las fábulas perversas* se tuvo dos tipos de parodia, la seria con Servando y su interpretación de Fray Servando y la cómica con la simbología religiosa, parodiada con los gallos, gallinas, faisanes y gavilanes respecto de Dios, la Virgen María, Mahoma y Lucifer. Servando tuvo diversos actos paródicos en la obra, el estudiado por mi parte fue el discurso contra la libertad de pensamiento frente a los sacerdotes. En este acto paródico, se analizó particularmente la ironía y la sátira del discurso, ya que el acto parodiado era nada más y nada menos que el célebre discurso del padre Mier contra la veracidad de la Virgen de Guadalupe. Por supuesto, en la investigación se profundizó en la base que pudo haber motivado la gestación tanto de *Las fabulas perversas* como de *Cúcara y Mácara*. Además de revisar textos como *El Niño perdido* de Rafael Torres Sánchez, el cual es la única biografía de Liera hasta la fecha, se estudió las motivaciones profesionales sobre el tema de Fray Servando y el famoso discurso contra la Virgen de Guadalupe. Así, se comprobó la preferencia tanto personal como profesional de Liera sobre este tema, pues en su tesis de licenciatura, precisamente se encarga de estudiar tanto al personaje como a su discurso. El resultado de todo esto fue notar que *Las fábulas perversas* continúa con el devenir del mismo ideologema de la justicia, que Liera había incorporado en sus anteriores trabajos. En este caso, la parodia fue sin duda, el elemento clave para potenciar el efecto satírico y crítico contra la religión, sus autoridades y su simbología. Como en el caso de la metateatralidad, ahora la parodia se encargó de potenciar el efecto mordaz contra la Iglesia, poniendo el dedo en la llaga otra vez. ¿Es justa la riqueza desmesurada en los altos recintos eclesiásticos? ¿Es el pueblo y su catequización el único objetivo de

la religión católica en México? Y lo más importante: ¿son justas las mentiras que se vierten sobre la comunidad más indefensa? Al responder estas preguntas noté que más allá de un deseo antirreligioso en Liera, sobresale una obsesión por mostrar cómo injustamente se miente a las comunidades más desfavorecidas, y cómo la Iglesia abusa en el nombre de Dios con tal de conseguir sus fines. Asimismo, no todo es perfección en las obras de Liera, *Las fábulas...* es la obra con el mensaje más difuso de las obras trabajadas del autor. Por un momento, pareciera que su discurso filosófico nos llevará hacia algún sitio, hacia la decisión de mostrar una visión reveladora contra el discurso religioso, pero por otro, sólo se queda en una actitud rebelde, casi nihilista, dijera Esther Seligson. De tal manera que, hay un mensaje inacabado ciertamente, pero también hay una intención cien por ciento teatral en construir una obra hasta cierto punto difusa, esto es mostrar una especie de cárcel, una cárcel donde tanto espectador como los mismos actores entran una vez que la obra empezó. Es aquí que se encontró una evolución en la dramaturgia de Liera, una orientada más hacia la reflexión psicológica que la social, una en donde los personajes fueran seres falibles, donde se pusiera la mirada más sobre la problemática del individuo, más que la del grupo. No obstante, aun así, Liera sigue insistiendo en una visión de la justicia, una no tanto sobre el colectivo, sino sobre la voluntad y sentimientos del ser humano.

En *Cúcara y Mácara* la parodia adopta el antifaz de la farsa, de la burla sobre los manejos burocráticos y, nuevamente, con la figura insigne de la Iglesia católica: la Virgen de Guadalupe. En esta obra se analizó la función de la farsa como instrumento de crítica y de reflexión sobre la simbología eclesiástica, así

como el planteamiento lúdico basado en provocar risa. El resultado de esto es, que la obra tiene un mensaje poco claro, por un momento pareciera que su finalidad pudiera ser satírica, con lo cual se podría equiparar a lo hecho en *Las fábulas perversas*, pero por otro, la intención no se deja ver y sólo se enfoca en burlarse de la simbología religiosa. En el estudio de la obra, se pudo notar, con base en los estudios de Partida Tayzan, que el objetivo de Liera es más bufonesco que ideológico, desde el sentido que la obra misma es un juego, pues su origen proviene de un método de selección aleatoria infantil. Una cuestión que la investigación siguió fue la sorna que la obra implica, la cual provocó, incluso, ataques contra el autor y su compañía teatral. En cuanto al tema de la parodia, se comprobó, por medio de los estudios de Hutcheon, que se puede hacer parodia para buscar crítica y reflexión, ya sea a través de la sátira o la ironía, y que también se puede usar para señalar una burla o provocación. En el caso de *Cúcara y Mácara*, su valor reside en ser la primera obra de contenido ampliamente antirreligioso, el cual será una de las obsesiones hasta el final de sus días. En cuanto al ideologema de la justicia, *Cúcara...* es una pieza que pretende indagar en los efectos negativos de la religión sobre sus feligreses, de hecho, apuesta por establecer que la mentira es parte de los postulados católicos, pues el fin justifica los medios, la gente nunca debe de dudar de su religión, pues es lo único que tiene. Sin embargo, en esta obra no hay un Servando que funja como opositor a toda esta mentira, las únicas figuras “opuestas” pudieran ser las monjas, pero al final terminan resolviendo la farsa con su “inteligencia”. De tal manera que, no hay una visión clara aquí de la justicia que nos había establecido Liera en todas sus obras anteriores. Lo que es evidente aquí, es la crítica a la unión Iglesia- Estado,

lo cual marca un derrotero, pues esta misma dirección la habrá de seguir en sus obras posteriores, sobre todo en el caso de *EJDP* y *Las fábulas perversas*. Tanto en *Cúcara* y *Mácara* como en *Las fábulas perversas* prepondera el lado pedagógico de Liera, en cuanto a afirmar la enseñanza sobre los vicios de la religión y sus efectos negativos en contra de la gente. Es así que la farsa intenta buscar la reflexión a través de la risa, motivar a la audiencia a que aprenda de los errores de otros, no obstante, Liera no contó que, si bien la risa puede ser una vía de escape hacia la reflexión, la gente común no acostumbra reírse de lo sagrado, quizá del político de moda sí, pero nunca de los símbolos religiosos y nacionales.

Finalmente, en el recorrido de la 5 obras de Liera se obtuvo una constante en cuanto a la visión de mundo sobre la justicia, ya sea en el plano social y en el religioso. Esta visión ayudó a construir un ideologema que se representa de diversas maneras, la memoria colectiva, la religiosidad popular, el metateatro, en fin, distintas estrategias con las que se trabajaba la teatralidad. Fue evidente la construcción de un discurso que aprovechaba los temas como la injusticia social, la corrupción y el abuso de poder, para relacionarlos con el entorno e incluso, con la época del autor. De allí, de ese análisis del pasado, se podía vislumbrar una nueva forma de protesta, una en la que se atacaban los malos manejos de los gobiernos priistas, la demagogia, la represión y sobre todo la corrupción de sus gobernantes. En las historias de Óscar Liera se hace una alusión directa hacia el gobierno de Toledo Corro, asunto que más tarde el propio Liera confirmaría en la ya citada "Carta al tigre", en la que hace una crítica frontal hacia el gobierno sinaloense de la época. No obstante, Liera nunca quiso que sus obras fueran sólo propaganda contra los gobiernos locales. Su objetivo era, como ya se ha dicho a

lo largo de este trabajo, educar a su público, buscar una reflexión, una toma de conciencia por parte del receptor, para así poder asociar lo que se veía en el teatro con la vida cotidiana.

Con todo eso por delante, entender a Óscar Liera y su obra es comprender al México, de al menos gran parte del siglo XX, sus referencias, tanto históricas, como políticas y sociales remiten a una gran variedad de escenarios de la cultura mexicana, por ejemplo, como ya se dijo, la dictadura partidista del PRI, la corrupción en las autoridades, tanto locales como federales, la sociedad clasista e ignorante, en fin, escenas comunes de la historia de este país, vistas por el ojo crítico del escritor.

A través del conocimiento del teatro de Liera, se ha podido notar que impera una crítica importante hacia la sociedad mexicana, y esto es una herramienta que permitió conocer un ideologema en su teatro, una visión de mundo que ayudó a conocer el tipo de realidad que veía el autor. Como hijo, culturalmente hablando, de los movimientos estudiantiles del 68 y 71, Liera conoció de cerca la represión hacia ideas que no vayan de acuerdo con lo que disponía el régimen, por ello, en sus textos siempre proponía a sujetos rebeldes, antihéroes podrían llamarse, fuera de la ley o intelectuales en contra de lo establecido, su voluntad y predilección por estos seres, sin duda, mostró una parte de su capacidad por entender el devenir social mexicano de los últimos años.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Lionel. "The Living Theatre", en *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: A Dramabook- Hill and Wang, 1963.

Abuín González, Ángel. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.

Adame, Domingo. *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*, Xalapa, Veracruz: Grupo Editorial Resistencia, 2004.

_____. *El director teatral interprete- creador proceder hermenéutico ante el texto dramático*, Universidad de las Américas, Puebla, 1994.

Alejo, Jesús. "Óscar Liera, autor contestatario", en [\[http://impreso.milenio.com/node/8091934\]](http://impreso.milenio.com/node/8091934), (fecha de consulta: 29 de enero de 2012).

Andrés- Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Editorial Verbum, 1997.

Baczko, Bronislaw. "Imaginación social imaginarios sociales", en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad., de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989.

Balestrino, Graciela. "Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*". Artículo en línea disponible en <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf> < (Consultado el 22 de octubre de 2013).

Beccaria, Cesare. *De los delitos y las penas*, estudio preliminar de José Jiménez Villarejo, trad. de Juan Antonio de las Casas. Madrid: Tecnos, 2008.

Benjamin, Walter. ¿Qué es el teatro épico? (Consultado el 17 de mayo de 2016). <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/obra.php?id=37>>

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad., sele. y pról. de Genoveva Dieterich, Barcelona: Alva, 2004.

- Burke, Peter. *Formas de historia cultural*, trad. de Belen Urrutia, Madrid: Alianza, 2006. 207- 230.
- Burgess, Ronald D. "Appearances: The Sub- Versions of *Cúcara y Mácara*.", en *Chasqui- Revista de literatura latinoamericana*. Vol. 15. Núm. 1. (Nov., 1985), 5.
- Chabaud Magnus, Jaime. "E dos entrevistas inéditas, Liera situó los propósitos de la Nueva Dramaturgia." *Proceso*. México, 8 de enero de 1990.
- Charadeau, Patrick. "Una teoría de los sujetos del lenguaje", *DisCurso. Cuadernos de teoría y análisis*, núm. 7, año 2, mayo-agosto de 1985, pp. 53-67.
- Chumbita, Hugo. *Bandoleros santificados*. (Consultado el 17 de mayo de 2016). <<http://so000260.ferozo.com/pdf/chumbita2.pdf>>
- Cortes Hernández, Santiago. "De facineroso ladrón a santo milagroso: el culto a los bandidos en la literatura y la devoción popular." (Consultado el 17 de julio de 2013).< <http://www.jstor.org/stable/40854326>>
- Cros, Edmond. *Sociología de la literatura*. Trad. de Isabel Vericat y Françoise Perus. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994.
- _____. *La Sociocrítica*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2009. Colección Perspectivas. Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada. Dirección: Ma. del C. Bobes Naves.
- Cruz Hernández, María Cristina. "El inicio del proceso de construcción del personaje *Nora* en la obra *Bajo el silencio* de Óscar Liera". Tesis de licenciatura, UNAM, 2009.
- De Toro, Fernando. "El discurso teatral", en *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987, 15- 39.
- De Ita, Fernando (coord.). *Teatro mexicano contemporáneo: antología*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario (España)/ Fondo de Cultura Económica/ Centro de documentación teatral/ Sociedad General de Escritores de México, 1991.
- Fischer-Lichte, Erika. "El teatro como sistema semiótico", en *Semiótica del teatro*, trad. Elisa Briega Villarrubia, Madrid: Arco/Libros, 1999, 255- 274.
- Flores, Enrique y Raúl Eduardo González edición y notas. *Malverde exvotos y corridos*. México: UNAM, 2011.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI,

1983.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Ensayo de método. Madrid, Síntesis, 2001.

Genette, Gérard. "Discurso del relato", en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 75-327.

_____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, 9- 44.

Girón, Nicole. *Heraclio Bernal Bandolero. Cacique o precursor de la revolución*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, 1976.

González y González, Luis. "Hacia una teoría de la microhistoria", en *Relaciones* 57, invierno 1994, vol. XV, México: El Colegio de Michoacán, pp. 9- 22.

_____. "El arte de la microhistoria", en *Otra invitación a la microhistoria*, México: FCE, 1997, 7- 64.

González Frías, Federico. <<http://www.diccionario de simbolos.com>> (Consultado el 7 de marzo de 2015).

Goutman, Ana. *Hacia una teoría de la tragedia, la realidad y ficción en Latinoamérica*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1994.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. (Clásicos; 6).

Hermenegildo, Alfredo, Javier Rubiera, U. de Montreal, Ricardo Serrano, UQTR. "Más allá de la ficción teatral: el metateatro." *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*. N°. 5, 2011, págs. 9-16.

Hernández, Jesús. http://luxdomini.net/_gpe/contenido1/guadalupe_atentado.htm (Consultado el 15 de marzo de 2015).

_____. (1996). "El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII." Artículo en línea disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94736/142655>. (fecha de consulta: 22 de octubre de 2013.)

Hobsbawm, Eric. *Bandidos*, trad. de Dolores Folch y Joaquim Sempere. Barcelona, Crítica, 1999.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía." *Poétique* 45. Trad. de Pilar Hernández Cobos. Paris: Seuil, (feb. 1981), 173-193.

_____. "Defining parody", en *A Theory of Parody*. Urbana y Chicago. University of Illinois Press, 2000, 30- 49.

_____. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Capítulo 2. 18 Abr. 2016. <<http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/files/2013/06/Cap%C3%ADtulo-2-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>>

_____. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Capítulo 3. 18 Abr. 2016. <<http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/files/2013/06/Cap%25C3%25ADtulo-3.-de-Una-teor%25C3%25ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>>

Ibarra Jara, Josué. "Cúcara y Mácara frente al jinete de la Divina Providencia", tesina de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2000.

Jiménez Flores, Maricruz. "Al pie de la letra, obra de Óscar Liera que refleja, como en espejo, la angustia de fin de milenio", en *Crónica* (México, D.F.), 13 de junio de 1998, p. 13-B.

_____. "Armando Partida, crítico y editor: Óscar Liera encontró un teatro propio y liberado de los esquemas", en *Crónica* (México, D.F.) 22 de febrero de 1998, p. 7-B.

Kristeva, Julia. *Séméiôtikè*. París: Seuil, 1969.

Kowzan, Tadeusz. "Modelo de semiosis teatral", en *El signo y el teatro*. Trad. de M^a del C. Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid: Arcos/Libros, 1997.

Larson, Catherine. (1989). "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación". Artículo en línea disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf. (fecha de consulta: 13 de noviembre de 2013.)

Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. Selección, introducción y notas de Vicente Leñero (Víctor Hugo Rascón Banda... et. al.), México: Ediciones El Milagro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Liera, Óscar. "Técnicas narrativas en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier". Tesis de Licenciatura. 1982.

_____. *Teatro escogido*, prólogo de Armando Partida Tayzan, México: FCE/ Difocur, 2008.

_____. "Carta al Tigre", en *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*. Año 1. Número 6, (Ene- Feb 2003): 6- 8.

Liera, Sebastián. Óscar Liera. Un luchador del teatro por el teatro mismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-9, [<http://es.scribd.com/doc/39354972/Oscar-Liera-un-luchador-del-teatro-por-el-teatro-mismo>], (fecha de consulta: 21 de agosto de 2011).

Loera Cruz, Roberto. "A casi diez años de fundado, y sin Óscar Liera, el TATUAS sigue sorprendiendo" (México, D.F.), en *El Día*, 17 de noviembre de 1982, p. 2.

López, Sergio. "El teatro requiere un compromiso serio: Óscar Liera", *Gala Teatral*, número 1, diciembre de 1992-febrero de 1993, pp. 76-84.

Maestro, Jesús G. (2004). "Cervantes y Shakespeare: El nacimiento de la literatura metateatral." Artículo en línea disponible en <http://es.scribd.com/doc/86312840/Cervantes-y-Shakespeare-El-Nacimiento-de-La-Literatura-Metateatral>. (fecha de consulta: 22 de octubre de 2013.)

Maciel Ramírez, Leonel. "Los caminos de la memoria colectiva: las fuentes estéticas de El camino rojo a Sabaiba y El jinete de la Divina Providencia de Óscar Liera". Tesis de licenciatura, 2004.

Martínez, Alegría. "Las obras de Óscar Liera, caminos ricos hacia la exploración del mundo mágico", en *Uno más uno* (México, D.F.), 25 de enero de 1990, p. 26.

Martínez Martínez, Dolores. "Análisis literario de la obra El camino rojo a Sabaiba". Tesis de licenciatura, 2000.

Mata López, Elena. "Sobre el narrador en el teatro: hacia una reflexión pragmática", *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, II, 1998, pp. 193-211.

Nájera Espinoza, Mario Alberto. *La virgen de Talpa: religiosidad local, identidad y símbolo*. México: El Colegio de Michoacán- Universidad de Guadalajara, 2003.

Nosera, Pablo. "Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana." *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 22.2 (2009): 249-273.

Olvera Mijares, Raúl. "El accidentado viaje de Óscar Liera", La Jornada semanal. 20 feb. 2011.

[<http://www.jornada.unam.mx/2011/02/20/sem-raul.html>]

"Óscar Liera (un luchador del teatro por el teatro mismo)". [http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=10464], consultada el 13 de diciembre de 2011.

Ong, Michael J. "La memorización oral", en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Trad. de Angélica Sherp, México: FCE, 1987, 63- 72.

Ortega Noriega, Sergio. *Sinaloa: historia breve*, coord.. Alicia Hernández Chávez y Manuel Miño Grijalva. México: El Colegio de México: Fideicomiso Historia de las Américas: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Park, Jungwon, "Sujeto popular entre el bien y el mal: Imágenes dialécticas de 'Jesús Malverde'", Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultura, s/p, [<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/park.html>], (26 de abril de 2011).

Partida Tayzan, Armando. "Óscar Liera: la eclosión de la dramaturgia regional", en *Teatro escogido*, México: FCE/ Difocur, 2008. 9- 25.

_____. "Introducción", en *Teatro escogido*, México: FCE/ Difocur, 2008.

_____. *Dramaturgos mexicanos 970-I 990*, INBA- CITRU, México, 1998.

_____. "Modelos de acción dramática del teatro épico", en *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México: Facultad de Filosofía y Letras- UNAM- Ítaca, 2004, 147- 176.

_____. "Introducción", en Óscar Liera. *Pez en el agua*. México: UAS, 1990.

Partida Tayzán, Armando y David Olguín. "Introducción", en Liera Óscar. *Dulces compañías*. México: Ediciones El Milagro, 2003. 10, 11. A través de Pineda Baltazar, Miguel Ángel. "Óscar Liera. Subvertir la realidad" y "Ayer murió Óscar Liera", en *Temas de teatro*. México: CNCA, Colección Periodismo Cultural, 1995, 42- 59.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Pref. de Anne Ubersfeld; traducción de la tercera ed. francesa por Jaume Melendres. Barcelona/ México: Paidós, 1998.

- Pimentel, Luz Aurora. "Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y la fenomenología", *Acta Poética*, 27 (1), primavera 2006, pp. 245-272.
- Pineda Baltazar, Miguel Ángel. "Temas de teatro". Dir. Gral. de la Unidad de Comunicación Social-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1995.
- Ponce, Armando. "Dejen las macanas y vamos a discutir": Óscar Liera. *Proceso*. México, 6 de julio de 1981.
- Pauls, Alan. "Tres aproximaciones al concepto de parodia", en *Lecturas críticas 1*, Buenos Aires, (diciembre, 1980), 7-14.
- Ramírez Gamboa, Elizabeth. "Malverde, la creación del mito en El jinete de la Divina Providencia, de Óscar Liera." Tesis de licenciatura. UAM- I, 1999.
- Rodelo Amezcua, Frida Viridiana. "Interpretación del mito de Malverde por medio del análisis semiótico de dos textos y la capilla". Tesis de licenciatura, 2006.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México: Pax, 2003.
- Sada, Daniel. "Cada piedra es un deseo" en *Guaraguao*, año 5, nº 13 (Winter, 2001). Consultado el 17 de julio de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/25596234>>
- Salomón, Luz Aída. "Óscar Liera: un teatro de raíz social y una actitud crítica que lo enfrentó al poder." *Proceso*. México, 8 de enero de 1990.
- Salcedo, Hugo. "Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?," en Daniel Meyrán y Alejandro Ortiz (eds.), *El teatro mexicano visto desde Europa*, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP, Perpignan, 1994. 257-263.
- Seligson, Esther. "Rebeldía o nihilismo", "Unir los sueños, juntar los juegos", en *El teatro, festín efímero (reflexiones y testimonios)*. México: UAM, 1989. (Colección de cultura Universitaria. Serie/Ensayo). 133-137, 127-132.
- Serna, Justo y Anaclet Pons. "La microhistoria: instrucciones de uso", en *Cómo se escribe la microhistoria, ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Madrid: Frónesis-Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 2000, 321- 273.
- Sousa, Irma C. "Antonio Gil: Historia de un gaucho imaginario" en *Revista Ecléctica*. 150-159. (Consultado en Dialnet).
- TATUAS. *Veinte años de vida escénica 1982- 2002*. México: Difocur, 2002.

- Torres Sánchez, Rafael. Óscar Liera. *El niño perdido*. México, Juan Pablos, 2000.
- Torres Miguel, Ricardo. “El charro contrabandista: figura del bandido social en Astucia de Luis G. Inclán”, en *Signos Históricos*. México: Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011.
- Ubersfeld, Anne. “El discurso del autor como totalidad”, en *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998, 184- 185.
- Vanderwood, Paul J. *Desorden y progreso: bandidos, policías y desarrollo mexicano*. México, Siglo XXI, 1986.
-
- _____. *Juan Soldado. Violador, asesino, mártir y santo*. México: El Colegio de la Frontera Norte- El Colegio de San Luis- El Colegio de Michoacán, 2008.