

FLUJO CONTINUO



NUESTRO CONTEMPORÁNEO ÓSCAR LIERA: UNA CRÍTICA AL AUTORITARISMO DE FINALES DEL SIGLO XX

Santos Javier Velázquez Hernández

NOTA SOBRE EL AUTOR

<https://orcid.org/0000-0003-4076-4921>

Santos Javier Velázquez Hernández, docente en la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, México.

Correo electrónico: javier_velazquezh@uas.edu.mx

Recibido: 30/06/2022

Aceptado: 23/09/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.010>

RESUMEN

Este artículo aborda tres piezas “políticas” del dramaturgo Óscar Liera, *El jinete de la Divina Providencia* (1985), *Los caminos solos* (1987) y *Camino rojo a Sabaiba* (1988), a partir de la historia cultural. Con base en el concepto de *representación*, se estudia cómo el autor creó una identidad social mediante sus obras, entrevistas y cartas públicas, para enfrentar al autoritarismo del Estado en la época de los ochenta en México. Por medio del género de la farsa, con tópicos como la justicia social, la corrupción política o el cacicazgo, se propuso crear ciudadanía en el espectador/lector. Sus obras son el posicionamiento de un intelectual en el espacio público, cuya resistencia ética es indispensable aún en el escenario de la democracia latinoamericana.

Palabras clave: historia cultural, representación, autoritarismo, intelectual, espacio público, México

NOSSO CONTEMPORÂNEO ÓSCAR LIERA: UMA CRÍTICA AO AUTORITARISMO DE FINAIS DO SÉCULO XX

RESUMO

Este artigo trata de três partes “políticas” do dramaturgo Óscar Liera, *O cavaleiro da Divina Providência* (1985), *Os caminhos solitários* (1987) e *Caminho vermelho para Sabaiba* (1988), a partir da história cultural. Com base no conceito de “representação”, estuda-se como o autor criou uma identidade social através de suas obras, entrevistas e cartas públicas para enfrentar ao autoritarismo do Estado na época dos anos oitenta no México. Por meio do gênero da farsa com tópicos como justiça social, corrupção política ou o cacicazgo, foi proposto criar cidadania no espectador/leitor. Suas obras são o posicionamento de um intelectual no espaço público, e cuja resistência ética é indispensável mesmo no cenário da democracia latino-americana.

Palavras-chave: história cultural, representação, autoritarismo, intelectual, espaço público, México

OUR CONTEMPORARY ÓSCAR LIERA: A CRITIQUE OF LATE TWENTIETH-CENTURY AUTHORITARIANISM

ABSTRACT

This article approaches three "political" plays by playwright Óscar Liera, *El jinete de la Divina Providencia* (1985), *Los caminos solos* (1987) and *Camino rojo a Sabaiba* (1988), from a cultural history perspective. Based on the concept of "representation", we study how the author created a social identity through his works, interviews, and public letters, to confront to authoritarianism of the State in the eighties in Mexico. Through the genre of farce, with topics such as social justice, political corruption or *cacicazgo*, he set out to create citizenship in the spectator/reader. His works are the positioning of an intellectual in the public space, and whose ethical resistance is indispensable even in the scenario of Latin American democracy.

Keywords: cultural history, representation, authoritarianism, intellectual, public space, Mexico

NUESTRO CONTEMPORÁNEO ÓSCAR LIERA: UNA CRÍTICA AL AUTORITARISMO DE FINALES DEL SIGLO XX

INTRODUCCIÓN

*El mundo de la ficción nos conduce
al corazón del mundo real de la acción.*

PAUL RICOEUR

Este artículo retoma tres piezas del dramaturgo mexicano Óscar Liera (1946-1990), *El jinete de la Divina Providencia* (1985), *Los caminos solos* (1987) y *Camino rojo a Sabaiba* (1988), a partir de la historia cultural, con el propósito de abordar la forma en que esta trilogía exhibe, por un lado, la resistencia por parte de las figuras de dos “bandidos sociales”¹ (Jesús Malverde y Heraclio Bernal) ante el poder político gracias al respaldo popular y, por otro lado, la imposición autoritaria de la cacica (Gladys de Villafoncourt) cuando hay sumisión o resignación. Se destaca que esta propuesta teatral de Liera tiene una evidente intención pedagógica, ya que con estas obras el autor trató de influir en la formación de ciudadanía del espectador o lector; esto es, en palabras de Landau (2012), alentar “la participación en los asuntos públicos, con la acción destinada a construir un cuerpo político a través de la implicación en la vida de la colectividad” (p. 10).

Esta perspectiva histórica considera que la cultura promueve estructuras de dominio o de resistencia, y que los espacios textuales, precisamente, acogen las relaciones problemáticas que el escritor mantiene “con entornos hostiles, con sistemas de socialización que rechaza porque carece de medios o de posibilidades para definir o aceptar valores morales o estéticos, ante los que esgrime la singularidad de su diferencia” (Gómez, 2008, p. 449). Precisamente, según ha reconocido el autor, el propósito de crear un teatro de esta naturaleza surgió debido al movimiento del 68 —la injusta y violenta represión—, el cual habría de marcar su escritura con una impronta definitiva (De Ita, 1984, p. 20) y lo inscribiría en la corriente de la Nueva Dramaturgia Mexicana “en la que nosotros, los dramaturgos, nos preocupamos más por la situación del pueblo, por la concepción de un nuevo orden social. Nos preocupa el tiempo que corre vertiginoso; hemos tomado conciencia de este factor y no podemos perderlo” (Gorlero, 1980).

En efecto, de las 36 piezas que escribió y publicó, la mayoría cuestiona el poder que reprime, sanciona o margina en el ámbito familiar, religioso o político. Su inscripción literaria en el realismo y su postura ideológica (el teatro como juego político), junto con la recreación del poder, dan la pauta para abordar la estrategia que el autor sinaloense empleó en su poética: “los juegos de poder en el que se desplazan sus personajes” (Velázquez, 2021, p. 65). No solo creó una obra artística, sino que Liera registró una clara voluntad por manifestar su posición ciudadana, con la que recuperó esa figura emergente del intelectual, el que, como señala Dosse (2007), “accede a este estatuto a favor de su toma de posición en la plaza pública, gracias a sus intervenciones políticas” (p. 43).²

1 En su historia sobre el bandolerismo, Hobsbawm (2001) señala que se trata de individuos fuera de la ley, violentos y armados que desafían al orden económico, social y político; asimismo, al recibir protección del pueblo, beneficiario del robo o la extorsión, el mito se arraiga en el imaginario, y como consecuencia “el bandolerismo como expresión de esta resistencia colectiva ha sido muy común en la historia” (p. 21).

2 En su clásico estudio, Habermas (2011) señala el nacimiento de la esfera pública gracias a la publicidad literaria, la cual se sustruía de la influencia del Estado (p. 65); no obstante, al ir de lo estético a una postura ética y política, el teatro lierano se inscribiría en lo que Horn (2009) denomina esfera pública ilustrada (p. 27): esto es, como intelectual participa en la constitución de la esfera pública, junto con autores, lectores y espacios de sociabilidad.

La dramaturgia de Liera es, por tanto, un valioso documento de la cultura para observar la manifestación del fenómeno del poder en la época de los ochenta en México, si bien el talante autoritario de los gobiernos se desplegó en muchos países de América Latina, y aún hoy, a pesar de que la democracia está en vías de consolidación, persisten “elementos de debilidad relacionados con la incapacidad del Estado de extender los derechos humanos fundamentales a toda la población” (Bonometti y Ruiz, 2010). En este sentido, la propuesta teatral lierista continúa vigente y brinda una posibilidad de *prodesse et delectare*, como pedía Horacio, ya que, por medio del género de la farsa, cuestiona, evidencia y, principalmente, apela a crear conciencia en el público con tópicos relativos al autoritarismo, sobre todo mediante la figura del cacique, la cual se caracteriza por las políticas opresivas y represivas del poder político (Lesgart, 2020).

Cabe citar la opinión que el propio dramaturgo hacía sobre la farsa para comprender tanto la intención como la historicidad de su propuesta: “Es un género de nuestro tiempo [que] permite la exageración, un agrandamiento de lo cotidiano [...] la gente se ríe y, por otro, se produce una catarsis”; asimismo, establecía: “La risa es subversiva. La farsa entonces es un género que atenta. Lo que hacemos [...] es envolver a la gente para concientizarla, para estrujarla un poco más” (Salomón, 1990). En ese posicionamiento artístico radica, justamente, su orientación política e ideológica.

METODOLOGÍA

Con base en la crítica literaria, este artículo interpreta la obra dramaturgica de Óscar Liera a partir de su papel como intelectual interesado en la *res publica*. Con esa finalidad, con una perspectiva histórica, se realizó una revisión de cartas públicas, entrevistas junto con su biografía, además de recuperar la tradición literaria en la que se enmarca su obra.

De la historia cultural se retomó el concepto de *representación* para determinar, por un lado, el papel activo que desempeñó en la sociedad, la identidad que configuró a partir de roles, sentimientos o lazos, y la influencia que buscó tener en la sociedad; por otro lado, para establecer la importancia que tuvieron las obras —y las figuras— que construyó, las cuales muestran cómo “manejan, transforman, desplazan [...] las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad donde surgieron” (Chartier, 1992, p. XIII), esto es, en cómo conforman intelectualmente el mundo y las proyecciones que realizan en el imaginario. De acuerdo con Sapiro (2016), “las obras literarias constituyen una fuente privilegiada para estudiar las representaciones sociales de una época”, sobre todo las de corte realista (pp. 79-80). Aquí la denegación teatral opera no a través de la ilusión, sino de la simulación del referente (Toro, 2008, pp. 148-149), por lo que es necesario situar cómo el autor se apropia de la realidad, ya sea para subvertirla, parodiarla o sublimarla.

La dramaturgia aquí es tomada, por lo tanto, como un discurso³—y no en su actualización escénica— que describe, cuestiona y exhibe los mecanismos del poder en la sociedad a través de las distintas tramas en las que se desarrollan sus personajes (tramas que son

3 El discurso literario es retomado como un fenómeno práctico, social y cultural, sobre todo porque “los usuarios del lenguaje que emplean el discurso realizan actos sociales y participan en la interacción social”, al mismo tiempo construyen y exhiben activamente su rol e identidad (Van Dijk, 2000, p. 21). Es decir, el dramaturgo sinaloense, al elaborar una representación del mundo realiza, a la vez, una representación de sí mismo. Además, mientras que el discurso expresa las múltiples propiedades de la situación sociocultural, también las influye y las modela.

una representación del mundo social).⁴ En este marco, el universo ficcional viene a ser una representación del mundo “real”: las relaciones políticas de los personajes tejen redes, usan estrategias y crean resistencias respecto al autoritarismo.

LA REPETICIÓN DE LA HISTORIA: EL DICTADOR EN SU LABERINTO

Asimiladas las vanguardias, la literatura se volcó hacia la realidad social en una época signada por las dictaduras militares, como ocurrió en Argentina, Chile, Uruguay, que vivieron la máxima expresión del poder a través de la represión, la censura y el exilio; fruto de ello es la novelística como *Yo el Supremo*, *El Señor Presidente*, *La muerte de Artemio Cruz* o *El otoño del patriarca*. América Latina produjo, señaló Gabriel García Márquez, el “verdadero animal mitológico”: una figura excéntrica, autoritaria y extraída de la milicia. En el caso mexicano, el sistema autoritario (una “dictablanda”, Enrique Krauze *dixit*) anuló la democracia a partir del fraude electoral en la etapa posrevolucionaria —aun cuando esa fue la razón del levantamiento armado—, siendo una práctica inherente del régimen priista.

De este modo, Liera parangonaba su época —los años finiseculares de Sinaloa— con el porfiriato, periodo en que gobernó al país el general Porfirio Díaz (1876 a 1911), cuyos vicios más evidentes fueron la corrupción, el fraude electoral, la represión, la censura. Así, en *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos*, recrea el contexto del general Francisco Cañedo (1877-1909) para contrastarla con el presente, y en *Camino rojo a Sabaiba*, por su parte, la figura de la cacica tiene un concreto referente extratextual contemporáneo: Antonio Toledo Corro (1981-1986). Estudiante del pasado, Liera escribió *El oro de la Revolución mexicana* (1984), basada en la vida del joven general Rafael Buelna, quien participó activamente en la oposición cuando se iba a elegir al sucesor de Cañedo y después en el movimiento armado; por medio de esta obra, muestra cómo el legado de la “revolución” —la justicia y la democracia— fue deflacionada por el Partido de la Revolución Institucional (PRI). La obra se mueve en dos temporalidades gracias a la técnica del metateatro: unos actores (presente) ensayan e interpretan a personajes referenciales del cañedismo (pretérito). De este modo, el autor muestra las similitudes entre ambas épocas: el síndico de la comunidad El Sauce, donde tiene lugar el drama, fue impuesto mediante un fraude, de ahí que las semejanzas sean más notorias: “Nosotros vemos —dice Mariano— que siempre nos hacen chanchuy⁵ con las elecciones para el síndico y nos ponen a los que quieren y no a los que ganan” (Liera, 1997, p. 183). El 26 de octubre de 1986, el PRI obtuvo el “carro completo” en el país; la sospecha del fraude fue generalizada (Galarza, 1986); ante ello, Liera (1986) fijó su opinión pública:

Estoy por estrenar una nueva obra de teatro que se llama *EL ORO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA* y que yo quiero que la gente, siguiendo las leyes de la fonética española, la llame como “*EL LORO* de la Revolución mexicana”; porque estoy plenamente convencido de que la Revolución no ha servido más que para nutrir discursos oficiales falsos y huecos, darle el nombre a un partido y hacer un ballet folclórico para llevar gringos al teatro y

4 El discurso, ha dicho Foucault (1998), “transporta y produce poder; lo refuerza, pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo” (p. 124). De acuerdo con el modelo guerrero o estratégico, las relaciones de poder son bilaterales y atraviesan el tejido social (Foucault, 1999).

5 Coloquialismo sinaloense por chanchullo.

enseñarles lo único que se nos ha ocurrido hacer con todo un movimiento revolucionario (p. 6-A).

La carta estuvo dirigida al alcalde electo Ernesto Millán, a quien le exigió la renuncia: “Acepte la verdad, vamos empezando por enderezar las cosas, haga una vida de hombre honesto y vamos juntos cambiando esa cara afrentosa que se tiene de México” (Liera, 1986, p. 6-A). Con ello, asumió el rol de ilustrado: el *homme de lettres* interesado en la cosa pública, en los asuntos cívicos de su tiempo. Los afluentes del arte y la política se intersectan así en su obra. Como observador de la *civitas*, nada escapaba a su sentido dramático: “A mí me tocó ver el cambio de poderes hace un año, más o menos, y vi cómo todo estaba organizado teatralmente”, dijo en referencia a la sucesión presidencial de 1982, y añadía: “Creo que nuestra política es un gran teatro del mundo, en el cual, nosotros, como público, aparte de que aplaudimos, perdemos” (Martínez, 1983).

Esta cultura política, escenificada con el mismo ritual cada seis años, emanaba del antiguo régimen, en el que se instituyó la simulación democrática y, como complemento, el autoritarismo y sus mecanismos de control desarrollaron “la apatía política y el abstencionismo” (Duarte y Jaramillo, 2009). Por esa razón, me parece, Óscar Liera eligió la era del porfiriato para abordar la problemática que le tocó vivir.

DOS BANDOLEROS ANTISISTEMA: MALVERDE Y BERNAL

De acuerdo con González y González (1988), Porfirio Díaz “usó la fuerza y la maña contra los enemigos de la tranquilidad pública: los generales sediciosos, los indios bárbaros y los soldados bandoleros” (p. 936). A estos últimos, Liera los incorpora en su universo literario para oponerlos, como contrapeso, al autoritarismo rampante: es el caso de Jesús Malverde,⁶ en *El jinete de la Divina Providencia*, y Heraclio Bernal,⁷ en Los caminos solos, dos de los muchos bandoleros que surgieron en esa época: Chucho el Roto, en la Ciudad de México; Juan Soldado, en Tijuana, y Teresa Urrea, la Santa de Caborca (véase Vanderwood, 1984).

En *El jinete...*, Liera critica los poderes institucionales: la Iglesia y el gobierno, a los que les contraponen el pueblo junto con la figura del bandolero. Malverde, que se remonta a finales del siglo XIX, cumple con una doble función a partir del recurso del metateatro: en el exterior (el presente), el clero interroga a la gente para decidir si Malverde pudiera ser propuesto como santo ante el Vaticano, y es ahí donde resulta que este es más respetable que los clérigos: “Martha: Claro que es diferente, Malverde siempre ayudó a los pobres, estuvo al lado de ellos; aquí, el obispo solo va a desayunar a casa de los ricos” (Liera, 1997, p. 135), y de paso, en el interior (el pretérito), se despliegan las historias “milagrosas” que el pueblo relata, con lo que exhibe al régimen político contemporáneo, ya que al ser un ladrón “justiciero” enviado por Dios, cuestiona la pobreza y la injusticia social predominantes. Para esta obra, el autor se basó “en la leyenda de Malverde, el ladrón culiacanense que en la actualidad es considerado un santo” y tiene una ermita (Camargo, 1984, p. 3).

6 De acuerdo con Perea (2020), el santo Jesús Malverde “debe su identidad al bandolero Jesús Juárez Mazo, cuya figura mítica operó en Culiacán, Sinaloa, hasta su muerte en 1909” (p. 44).

7 El también conocido como el Rayo de Sinaloa operó en Sinaloa durante el gobierno de Cañedo (Cázarez, 2009).

En términos de relaciones de poder, Malverde está situado por encima del dictador, amén de que está protegido por el pueblo —en una clara apropiación de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega—, ya que sus atributos son tanto heroicos como divinos; de hecho, la naturaleza participa junto con él en la restauración del orden social: hay un eclipse solar, las ramas de los árboles platican, salen bolas de lumbre de la tierra, las gallinas cantan por las noches (Liera, 1997, p. 137). Igual que a Cristo, a Malverde le dan muerte debido a la traición de su compadre que lo vendió por 50 pesos y su cadáver es amarrado en un mezquite que simboliza la cruz, “el árbol de la vida por el hecho de la redención” (Liera, 1997, p. 125). En cambio, Cañedo es caracterizado como un anciano decrepito y presa del miedo: “(Terriblemente angustiada. Cae de rodillas, llora.) Por qué no vas a la plaza, Adela, y gritas delante de todos, que donde quiera que esté, que me deje tranquilo, que estoy enfermo, que ya estoy viejo” (Liera, 1997, p. 144), suplica cuando Malverde anuncia públicamente que por la noche entrará a su casa para robarle también a él.

Como se puede ver, Óscar Liera realiza una lectura simultánea de su propia época para parodiarla y mostrar una resistencia al poder; sin embargo, idealiza la figura del pueblo al mostrarla como un ente activo, dinámico. En cambio, la figura del dictador es degradada mediante el ridículo y tildada de ser el verdadero “bandido” (Liera, 1997, p. 134). Inscrita en el barroco con el tópico del desengaño, y esta afiliación forma parte de su poética,⁸ el autor se inviste de la imagen del intelectual en desacuerdo con los valores y el orden moral de las autoridades políticas y eclesiásticas.

Con una visión antropológico-sociológica, para escribir *Los caminos...* Liera visitó la sierra de Cosalá y escuchó las historias y el habla local (López, 1991, p. 17), pero sobre todo la usó como un pretexto para cuestionar su tiempo:

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 (López, 1991, p. 18).

La trama de *Los caminos...* es sencilla, lineal: Bernal se convirtió en bandolero debido a que fue encarcelado por un robo que no cometió; así, se dedicó al saqueo para beneficiar a los pobres y a burlar a las autoridades; al final, también es traicionado por su compadre Crispín García, quien lo mata por una recompensa. La alambicada novela histórica *La rebelión de la sierra. Vida de Heraclio Bernal* (1950), de Fausto Antonio Marín, sería una de las fuentes literarias. Como en *El jinete...*, el dramaturgo buscó representar los malos manejos del poder, tanto el político y el económico como el religioso, y la resistencia popular ante las injusticias de los propietarios de los fundos mineros: Bernal y su gavilla invierten las relaciones de poder, ya que los propietarios mineros y el gobierno son rebasados y debilitados, y esa situación se fortalece con el apoyo comunitario; así, el poder se distribuye horizontalmente.

La propuesta es muy similar al drama de Malverde: Bernal es una figura idealizada, rebelde, íntegra y bienhechora; su imagen también es equiparada con Jesucristo (y cuyo destino trágico

8 Para Liera (1997), el mundo era un engaño; monsieur Plaisanterie (señor Broma), personaje de *Los fantasmas de la realidad* (1978-1981), menciona: “también la verdad se inventa”, y señala que los poderosos son los que tienen su control, como la Iglesia y el Estado, perseguidores de fray Servando de Mier, sobre quien gira la trama; estos, además, no conocen la justicia, “si no, no serían poderosos” (pp. 508-509).

es similar: “Jacinto: Siempre que se traiciona a los salvadores del hombre pasa todo esto” [Liera, 1997, p. 243]). Conviene señalar aquí la formación religiosa del dramaturgo: quiso ser sacerdote, pero se decepcionó de las prácticas de la Iglesia; perteneció a la Corporación de Estudiantes Mexicanos (CEM) durante su adolescencia, pero ya no quiso asistir por discrepancias (Torres Sánchez, 2000, p. 89), e incluso participó con un grupo de choque cristiano (Ponce, 1981, p. 44). Esa experiencia, junto con los gastos suntuosos que presenció, lo convirtió en un crítico implacable del clero:⁹ en esta pieza, lo representa como el sostén del orden moral del régimen político a través del dispositivo disciplinario del miedo, pues en un sermón el sacerdote conmina a los mineros para que no se quejen ni protesten por las pésimas condiciones laborales, antes bien les pide que sean sumisos: “Acuérdense que Dios nos mandó a sufrir en esta vida para después gozar en la otra” (Liera, 1997, p. 215). Con claridad, Liera censura una creencia tergiversada por la práctica religiosa, la utilización de una promesa bíblica vuelta ideología en beneficio de los intereses de los potentados y del gobierno.

Lo interesante de ambas obras es que fueron más allá de una concepción artística: se convirtieron en proyectos políticos, en ejercicios para retar a los gobernantes contemporáneos; el dramaturgo creía que la acción de afrontar a la élite económica y política era seductora “en esta época de desconciertos, desorden y mentiras” (*Proceso*, 2005); por eso, el personaje de Martha sostiene esa tesis en la obra: “Yo creo que venerar a Malverde es como una forma de desafiar a los malos gobernantes” (Liera, 1997, p. 134); esa función es la que también desempeña Bernal, quien “ha puesto en peligro la seguridad del estado y muy en entredicho la autoridad del gobierno” (Liera, 1997, p. 216); de hecho, es bastante significativa la semiausencia del gobernador Cañedo —como personaje aparece una vez y solo en otra ocasión es mencionado—, pero su presencia luce como un trasfondo de gran relieve: es suya la orden de acabar a toda costa con el bandolero.

Parte de la misión teatral de Liera fue la creación de ciudadanía, espectadores conscientes que se involucraran en los asuntos públicos, y esa misma postura la difundió en sus entrevistas. Mientras Bernal señalaba: “[...] no estoy para nada de acuerdo con la política, la corrupción, ni la idea de justicia que tienen los que gobiernan” (Liera, 1997, p. 246), el mismo juicio hacía el dramaturgo sobre la situación del país: “Estamos igual o quizás peor que antes [...], concretamente en el caso de Sinaloa, donde hemos vivido un sexenio de violencia, la ley del narcotráfico, del crimen” (Camargo, 1984, p. 4). Así, los gobernantes son caracterizados como corruptos y sin dignidad; en *El jinete...*, el personaje Claudia expresa: “A mí me contaba mi abuela que Malverde comenzó a robar porque veía la injusticia que había en ese entonces; decía que el gobernador era un sinvergüenza; bueno, las cosas no han cambiado mucho” (Liera, 1997, p. 145), mientras que en *Los caminos...*, Mónico expresa: “Los que están en el gobierno, esos sí son bandoleros que roban y mucho; y no comparten con nadie el dinero” (Liera, 1997, p. 230). Con ambas obras, Liera señalaba particularmente al gobierno de Antonio Toledo Corro, con quien tuvo varios enfrentamientos en el espacio público. Y una vez que concluyó *Los caminos...*, señaló: “Me gustaría escribir una tercera obra para completar la trilogía. Había pensado hacerla sobre Toledo Corro, aunque sería un bandido maldito, por llamarlo así” (Aispuro, 1989, p. 8-A). Escribiría entonces *Camino rojo...*, su *súmmum* dramático, en el cual la figura del cacique es reinventada a partir de la apropiación de la realidad que vivió el autor.

9 Baste citar obras como *Las fábulas perversas*, *Cúcara y Mácara* y *Los fantasmas de la realidad*, en las que aborda el mito guadalupano mediante la figura disruptiva de fray Servando Teresa de Mier. Cabe destacar que Liera no estaba en contra de la religión, mucho menos de las creencias populares, sino que su crítica se dirigía más bien al actuar de las autoridades eclesiásticas.

LA CACICA DE SABAIBA Y SU CORRELATO EN LA REALIDAD

La farsa *Camino rojo...* tiene una filiación temática, incluso estructural (el tiempo circular, mítico, y los episodios autónomos), con la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; la trama es casi similar: Fabián Romero es el hijo desarraigado que llega a Sabaiba, después de extraviarse, con la idea de cobrar venganza a petición de su madre, pero fallece al llegar y habla con los fantasmas. Sin embargo, lo que nos interesa abordar aquí es la figura de la cacica Gladys de Villafoncourt, no su influencia intertextual más evidente, que es el personaje de doña Bárbara, de la novela homónima de Rómulo Gallegos,¹⁰ sino y, sobre todo, su referencia extratextual.

El propio autor caracterizó a Gladys de Villafoncourt: “Tiene todo el peso de una casta, una familia de extranjeros asentados en Sabaiba, que roba al pueblo y crean un gran poder económico” (Aispuro, 1988). Su figura es dominante gracias a su estatus: impone su voluntad, ya sea a través de la coacción o la corrupción, humilla y causa la muerte; en esta obra, la figura del pueblo es dócil: vive con miedo, en la miseria y la ignorancia. Como símbolo de su poder imperial, habita en un castillo, compra una esclava en África, Dancalia, y tiene un bufón, Fausto. Uno de sus caprichos es la construcción de un camino “que venga desde Dautillos a Sabaiba, que pase por el castillo y que llegue hasta la playa” (Liera, 1997, p. 294); en dicho proyecto “muchos murieron de hambre” (Liera, 1997, p. 295). Y para resaltar lo absurdo, fueron los pobladores quienes habrán de pagar por el material y construir la obra (es obvia la parodia de los impuestos a los contribuyentes); tal elemento surge de nuevo más adelante, cuando crea nuevos gravámenes y da a conocer “las disposiciones morales para el buen gobierno” (Liera, 1997, p. 301).¹¹

Ahora bien, el correlato extratextual de la cacica es el gobernador Antonio Toledo Corro. La pugna que sostuvo el autor con el mandatario fue emblemática, por lo que en esta farsa lo parodia y figurativiza como una matriarca. Al resumir la obra, Liera fijó una vía interpretativa: “En sí, *El camino rojo* narra la historia de un cacique que, a puro capricho, construye una carretera innecesaria, a pesar de las demandas de servicios públicos de la gente” (Aispuro, 1988); a partir de esa referencia, se puede establecer un comparativo con su realidad. Así, se tiene que en su sexenio Toledo ordenó la construcción de la Costera, dispendiosa obra que Liera la señalaba llena de corrupción; y al hablar del origen del *Camino rojo...*, señaló que tenía “la necesidad de hablar de la desigualdad entre los hombres y el abuso del poder que ha vivido mi estado, Sinaloa, en tiempos anteriores. En especial, la construcción de una carretera, contra la voluntad popular” (Aispuro, 1988). Asimismo, en otra entrevista diría que se sintió afectado por ese gobierno terriblemente:

Y no solo a mí me afectó sino a todos los sinaloenses: por la violencia que vivimos, la inseguridad para salir a la calle, el desarrollo del narcotráfico, los asaltos, la gran corrupción que se dio y la construcción de obras tan costosas como innecesarias como la Costera (Aispuro, 1989, p. 12-A).

10 García Castillo (2015) apunta también que “las características de la protagonista, Gladys de Villafoncourt, parecen emparentarla con otras mujeres poderosas del drama universal, como Lady Macbeth o Bernarda Alba” (p. 123).

11 El candidato del PRI, Miguel de la Madrid, en 1982 propuso la “renovación moral” contra la corrupción, pero como presidente “no fue más allá de un par de casos emblemáticos pero no ejemplares”, pues encarceló al jefe policiaco Arturo el Negro Durazo y al exdirector de Pemex Jorge Díaz Serrano (Camarena, 2012).

Tres años antes de escribir *Camino rojo...*, Liera publicó en el periódico Noroeste la que sería conocida como *Carta al Tigre*, apodo del gobernador Toledo Corro. En ella se asume como un intelectual: “Tenía el fuerte deber como hombre de letras y como un ser sensible y pensante”, y lo que empezó como un reclamo por hacer “obras inútiles y onerosas”, su crítica más dura la dirigió contra la corrupción y la impunidad que percibía: “Se roba, se mata, asesina por nada, se difama, se viola, se trafica con drogas y armas, se explota, se tortura, se desaparece gente” (Liera, 1985). Esa postura le valió dos días “entre miasmas, escupitajos y el dolor olvidado de la cárcel” (Liera, 1988).

Dicha obra, igual que en *Camino rojo...*, era para uso personal, pues con ella beneficiaba el rancho “Las Cabras”, de 7000 has, y los 25 km de playa del océano Pacífico que se apropió con el reparto agrario como titular de la Secretaría de la Reforma Agraria (Ortiz, 1983). No es casual que en la farsa las cabras se mencionen 11 veces, y que Zacarías diga ser dueño de “tierras y muchas cabras”. Así como la de Villafoncourt trajo a Dancalia, también Toledo importó una variedad de palmeras africanas como parte del Plan Cocotero (Ortiz, 1983). Además, igual que Arbel Romero, esposo de Gladys, vende árboles de su vivero para adornar el camino, personas cercanas al mandatario hacían turbios negocios al usar su propia maquinaria en la obra (Liera, 1985). Finalmente, como Gladys con “su carroza y sus barcos”, Toledo era propietario de una avioneta, un turbocomander, un Jet Star y un vagón de ferrocarril “todo plateado, brillante, acondicionado a todo lujo” que usaba para ir de compras a Nogales (Ortiz, 1983). Igual que la cacica, que tenía gestos generosos (cura al enfermo, bautiza niños, hace regalos), pero asigna tareas arbitrarias, el gobernador era “generoso con sus amigos”, pero “furibundo de sus enemigos y de cualquier disidente. No resuelve: impone. No dialoga: ordena” (Ortiz, 1983).

En síntesis, Liera se apropió de su realidad política; fue su materia prima. A través de ese tamiz, recreó el pasado atávico de Sabaiba, el cual tiene implicaciones mayores al funcionar como un arquetipo de las comunidades indígenas (los sabaibos fue un grupo nativo del centro de Sinaloa) que fueron expoliadas por los conquistadores. Aunque en las dos primeras obras el autor representa al pueblo en resistencia al ayudar a los bandoleros, en esta última su visión se ha desencantado y lo pone como resignado; igual perspectiva guardó en la carta a Toledo: “Mis paisanos, señor, son blandengues, cerveceros, conformistas” (Liera, 1985). Tales epítetos muestran, además, una intención que apelaba a una actitud reactiva.

CONCLUSIONES

A tres décadas del fallecimiento de Óscar Liera, el plan que trazó con su dramaturgia se mantiene como uno de los proyectos emergentes en la realidad latinoamericana, pues aun cuando la democracia se ha consolidado, la construcción de una ciudadanía participativa resulta indispensable. Este tipo de teatro admite la categoría de “político” en *estricto sensu*, puesto que, amén del valor estético, hay una auténtica propuesta ética, un compromiso con los asuntos públicos. Luis de Tavira, ensayista y director teatral, señaló que Liera había superado el “panfleto provocador” (Martínez, 1990, p. 22), al referirse a *Las Ubarry* y *Las juramentaciones*, obras que se enmarcan en el movimiento a favor de la diversidad sexual, y el mismo juicio puede extenderse al resto de sus piezas teatrales.

En la trilogía abordada se aprecia con mayor claridad la poética de no desvincular el arte de la política; el teatro, decía, “nace y se hace para un grupo social y, obviamente, debe tener connotaciones políticas”; ese fue el móvil de *Camino rojo...*, la cual era:

una obra muy política, al igual que *Los caminos solos* y *El jinete...*, pero ello no quiere decir que sean obras panfletarias. Tienen dentro de sí, del universo narrado que las contiene, una posición política, una manifestación personal no contra un grupo sino contra un sistema (Aispuro, 1989, p. 22).

Para Liera, la raíz de su teatro se hallaba en la absurda situación de México, en donde “las personas que llegan a estar detrás de un escritorio se enferman de poder y de pronto se sienten intocables” (Chabaud, 1990). En el universo dramático, los personajes enfrentan a los malos gobiernos; en la realidad social, como en un desdoblamiento, el autor emprendió esa lucha mediante sus críticas constantes a los gobiernos en turno por lo que consideraba abusos de autoridad, corrupción y dispendios. Para él, “la vida falsa, corrupta y opresora del sistema” podía mostrarse “en el teatro, alternativa de la sociedad para utilizarlo como foro de denuncia” (*Excelsior*, 1983, p. 12-D). Esa “vida” es la que se propuso significar en esta trilogía; esa fue, justamente, su lucha desde el terreno de la creación artística y desde su rol como intelectual en el espacio público: las cartas, las entrevistas y, sobre todo, el teatro, que concibió como un foro de denuncias.

En síntesis, detrás de la manifestación estética —el tratamiento dramático con sus técnicas y estrategias y el lenguaje poético—, encontramos una inscripción histórica del poder con toda su fuerza, puesto que sus obras muestran los mecanismos de la tecnología política que fueron utilizados para ejercer el control y el orden social de la población. Al contener el marbete de una época, las piezas artísticas muestran las costuras del autoritarismo y, contra la fragilidad y fugacidad del *performance*, devienen en una resistencia ética, en el posicionamiento de un intelectual en el espacio público. Foucault (2000) señaló que “no hay relaciones de poder sin resistencia” (p. 82), y estas piezas son, precisamente, una muestra de esa contención que trató de crear el dramaturgo ante el poder político.

REFERENCIAS



- Aispuro, B. (1 de febrero de 1988). El nuevo teatro saldrá de la provincia. *Periódico Universitario*.
- Aispuro, B. (22 de noviembre de 1989). Óscar Liera entre dos pasiones: el teatro y la política. *Noroeste*, p. 8-A.
- Bonometti, P. y Ruiz Seisdedos, S. (2010). La democracia en América Latina y la constante amenaza de la desigualdad. *Andamios* 7(13), 11-36.
- Camarena, S. (1 de abril de 2012). Miguel de la Madrid, la renovación moral que nunca llegó a México. *El País*. https://elpais.com/internacional/2012/04/01/actualidad/1333293454_121559.html
- Camargo, A. (31 de octubre de 1984). Óscar Liera: estamos igual o quizá peor que en 1910. *Excélsior*.
- Cázarez, P. (2009). *Heraclio Bernal. Entre el bandolerismo y la rebeldía*. Cobaes.
- Chabaud, J. (13 de enero de 1990). En dos entrevistas inéditas, Liera situó los propósitos de la Nueva Dramaturgia. *Proceso*.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Gedisa.
- De Ita, F. (26 de enero de 1984). El teatro en México está vivo; en algunos años habrá un auge importante, señala el dramaturgo Óscar Liera. *Unomásuno*.
- Dosse, F. (2007). *La marcha de las ideas*. Universitat de València.
- Duarte, A. y Jaramillo, M. C. (2009). Cultura política, participación ciudadana y consolidación democrática en México. *Espiral*, 16(46), 137-171.
- El jinete de la Divina Providencia, de Liera (29 de agosto de 2005). *Proceso*.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo xxi.
- Foucault, M. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales*, 3. Paidós.
- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza.
- Galarza, G. (27 de diciembre de 1986). En 1986, carro completo electoral; se denunciaron fraudes hasta contra el abstencionismo. *Proceso*.
- García Castillo, J. E. (2015). El discurso del poder y el discurso popular: para una lectura de *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera. *Signos Literarios*, XI(21), 120-144.
- Gómez, F. (2008). *Manual de Crítica Literaria contemporánea*. Castalia.
- González y González, L. (1988). El liberalismo triunfante. En D. Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, 2 (pp. 897-1005). El Colegio de México.
- Gorlero, J. E. (1980). Óscar Liera: la temática de América Latina es tan vasta y rica, que es ideal para escribir

obras de teatro. El Día.

Habermas, J. (2011). *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili.

Hobsbawm, E. (2001). *Bandidos*. Crítica.

Horn, J. (2009). *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Universitat de València.

La corrupción puede mostrarse en el teatro, para utilizarlo como un foro de denuncias. Lo afirma Óscar Liera, autor de "Juramentaciones". (20 de agosto de 1983). *Excelsior*, p. 12-D.

Landau, M. (2012). ¿Qué significa construir ciudadanía? Procesos históricos e ideales normativos. *Revista de Extensión Universitaria*, 2, 6-13. <https://doi.org/10.14409/extension.v1i2.452>

Lesgart, C. (2020). Autoritarismo. Historia y problemas de un concepto contemporáneo fundamental. *Perfiles latinoamericanos*, (55). 10.18504/pl2855-014-2020

Liera, Ó. (17 y 18 de diciembre de 1985). El pueblo ya no soporta más mentira y violencia. Carta a Toledo Corro. *Noroeste*.

Liera, Ó. (17 de noviembre de 1986). Carta de la esperanza a Ernesto Millán Escalante. *Noroeste*, p. 6a.

Liera, Ó. (15 de abril de 1988). El día que prohibieron las calles. Carta a Juan Burgos Pinto, presidente del PRI. *Noroeste*.

Liera, Ó. (1997). *Teatro completo II*. SEPYC, Cobaes, Difocur.

López, S. (1991). El teatro se tiene que hacer en serio: Óscar Liera. *La revista*, pp. 14-18.

Martínez, A. (8 de enero de 1990). Óscar Liera aprendió la estrategia de Galileo: superó el panfleto provocador: Luis de Tavira. *Unomásuno*.

Martínez, P. P. (15 de septiembre de 1983). La vida es juego, pero político. *La Guía*, p. 103.

Ortiz, F. (5 de noviembre de 1983). Mozo en la hacienda paterna, político derrotado, en quiebra y exiliado. *Proceso*.

Perea, D. (2020). Jesús Malverde: el imaginario colectivo del bandido social y los exvotos en su capilla, 1909-2019. *Escripta. Revista de historia*, 2(4), 43-68. <http://escripta.uas.edu.mx/index.php/escripta/article/view/143/63>

Ponce, A. (6 de julio de 1981). "Dejen las macanas y vamos a discutir": Óscar Liera. *Proceso*, 244.

Salomón, L. A. (8 de enero de 1990). Óscar Liera: un teatro de raíz social y una actitud crítica que lo enfrentó al poder. *Proceso*.

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. FCE.

Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.

- Torres Sánchez, R. (2000). *Óscar Liera. El niño perdido*. Juan Pablo editores.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, Gedisa.
- Vanderwood, P. J. (1984). El bandidaje en el siglo XIX. Una forma de subsistir. *Historia Mexicana*, 34(1), 41-73.
- Velázquez, S. (2021). La violencia como medida disciplinaria extrema en *Las dulces compañías*, de Óscar Liera. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 12(19), 62-78. <https://doi.org/10.25009/it.v12i19.2666>





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

© Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISSN: 2955-8697