

*THE DISCOURSE OF POWER AND POPULAR DISCOURSE:
A READING OF EL CAMINO ROJO A SABAIBA
BY ÓSCAR LIERA*

JESÚS EDUARDO GARCÍA CASTILLO[†]

Professor-researcher, Department of Philosophy
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

For María Campos y Hugo Espinoza

Abstract: *This study aims to compare the speech of the female chief, understood as speech acts and communicative acts that define the power (imposition, coercion, deception) of the leading female character, with the discourse of popular characters that are part of the mass suffering the consequences of these impositions. By means of the contrast between these two types of language, the analysis will show that not only is a class hierarchy established, but also the intentions of these different types of characters (coercion versus consensus) are revealed, and the reader/viewer is offered one principle of chronological order to unravel the achronic structure of the dramatic time of this play.**

KEYWORDS: IMPOSITION; CONSENSUS; SPEECH ACTS; COMMUNICATIVE ACTS; LITERARY HINTS.

RECEPTION: JANUARY, 2014

ACCEPTANCE: SEPTEMBER, 2014

* An extract from this work was presented as a lecture at the *Seminario de Historia del Teatro en México*, which took place at the Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (Instituto Nacional de Bellas Artes) under the direction of Socorro Merlín.

EL DISCURSO DEL PODER Y EL DISCURSO POPULAR:
PARA UNA LECTURA DE *EL CAMINO ROJO A SABAIBA*,
DE ÓSCAR LIERA

JESÚS EDUARDO GARCÍA CASTILLO[†]

Profesor-Investigador, Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Para María Campos y Hugo Espinoza

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo contrastar el discurso de la cacica, entendido como actos de habla y actos comunicativos definitorios del poder (imposición, coacción, engaño) del personaje femenino protagónico, con el discurso de los personajes populares que forman parte de la masa que sufre las consecuencias de esas imposiciones. El análisis demostrará, mediante el contraste entre estos dos tipos de lenguaje, que no sólo se establece una jerarquía de clase social, sino que se desvelan las intenciones de los distintos personajes (coerción versus consenso), y se ofrece al lector/espectador un principio de orden cronológico para desentrañar la estructura acronica del tiempo dramático de esta obra.*

PALABRAS CLAVE: IMPOSICIÓN; CONSENSO; ACTOS DE HABLA; ACTOS COMUNICATIVOS; INDICIOS.

RECEPCIÓN: ENERO DE 2014

ACEPTACIÓN: SEPTIEMBRE DE 2014

* Un fragmento de este trabajo fue presentado como ponencia ante el Seminario de Historia del Teatro en México, dirigido por la doctora Socorro Merlín en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, del Instituto Nacional de Bellas Artes.

TRES DE BANDIDOS, TRES

La dramaturgia de Óscar Liera (1946-1990)¹ constituye un mundo de ficción sólidamente construido, cuya riqueza de significados y compleja estructura permiten una serie muy variada de interpretaciones. Un buen ejemplo de estas características es *El camino rojo a Sabaiba* (1988),² que puede considerarse la culminación de sus cualidades creativas.

En su introducción al volumen *Teatro escogido* de Óscar Liera, publicado por el Fondo de Cultura Económica, el estudioso del teatro mexicano contemporáneo Armando Partida Tayzán señala que Liera estaba

[...] cumpliendo con su propósito de escribir otra de las obras de un ciclo [...] sobre bandidos sinaloenses famosos. La primera fue *El jinete de la Divina Providencia*[...] la segunda[...] sobre un bandido contemporáneo, para cerrar con otro bandido legendario: Heraclio Bernal. Sólo que[...] en la segunda, el sujeto de su relato dramático, un gobernador sinaloense al que fustigó incesantemente durante y después de su periodo gubernamental, dio como resultado un relato metafórico: *El camino rojo a Sabaiba*, por lo que la descartó de esta trilogía virtual. (24-25)

1 Liera pertenece a la Nueva Dramaturgia, una de las generaciones teatrales mexicanas más celebradas por la crítica y el público. Autores como Adam Guevara, Xavier Robles, Sabina Berman, Alejandro Licon y el también prematuramente desaparecido Víctor Hugo Rascón Banda han logrado conjuntar en sus obras no sólo éxitos de taquilla, sino una calidad literaria indudable que ha sido fuente de numerosos estudios académicos y algunas adaptaciones al cine.

2 Esta obra se estrenó el viernes 10 de julio de 1987, bajo la dirección de Adam Guevara, en producción de la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el Teatro Pablo de Villavicencio, de la ciudad de Culiacán, Sinaloa. Posteriormente tuvo una gira por diversos teatros del norte de la República. El 9 de octubre de 1987 inició temporada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario (UNAM). El reparto estuvo encabezado por Silvia Mariscal (en el papel de La siete veces digna Gladys de Villafoncurt), Juan Sahagún (Fabián Romero Castro), Perla de la Rosa (sor Joaquina), Luisa Huertas (Carmen Castro) y Álvaro Guerrero (Celso Hijo y Celso Viejo). La primera edición del libreto apareció en 1988 en la revista *México en el Arte* (números 19 y 20), y también en *Teatro completo* (2 volúmenes editados por el gobierno del estado de Sinaloa, con introducción de Armando Partida Tayzán, e investigación y notas de Sergio López Mena).

Los modelos extraliterarios de estos protagonistas son, para *El jinete de la Divina Providencia*, Jesús Malverde; para *Los caminos solos*, Heraclio Bernal, y para *El camino rojo a Sabaiba*, Antonio Toledo Corro, quien fue secretario de la Reforma Agraria de 1978 a 1980 y gobernador de Sinaloa de 1981 a 1986. En los dos primeros casos, los nombres de los bandidos aparecen enunciados explícitamente en el texto dramático; no sucede así con el nombre del ex gobernador.

Podría pensarse que el dramaturgo prefirió —por miedo o por prudencia— evitar la crítica abierta al gobernante, pero esta autocensura queda descartada, pues Liera siempre expresó de modo público su desacuerdo con el régimen de Toledo Corro. Así lo demuestra, por ejemplo, el texto titulado “Carta al Tigre” (1985), publicado por un periódico local primero y luego por una revista especializada en teatro, en la que acusa al gobernador de emprender —por capricho y a costa de la vida y el bienestar de muchas familias sinaloenses— la construcción de la carretera Mar de Cortés, conocida como “La costera”, y a la que Liera, en su carta abierta, se refiere como “La muertera”.

Es obvio, por lo tanto, que los motivos para recrear metafóricamente las circunstancias referidas en la “Carta al Tigre” obedecen a otras intenciones. En primer lugar, aunque los correlatos extraliterarios no se encuentran del todo ocultos, su integración en un sistema de símbolos común en la poética personal de Liera permite que los lectores/espectadores ignoren los antecedentes reales en los cuales se basa el drama sin dejar de encontrar en él un sentido completo y autosuficiente, hasta el grado en que el personaje que debería representar al gobernador es, en la ficción dramática, una mujer.

La decisión de concentrar los recursos del poder en un personaje femenino conduce a preguntarnos qué rasgos se añaden por este hecho al universo dramático de Liera, y me aventuraré a proponer algunas respuestas. En primer lugar, es probable que se deba a una intención de originalidad, pues la figura del cacique varón es mucho más común en la literatura (García Arteaga, 2000). En segundo, las características de la protagonista, Gladys de Villafoncourt, parecen emparentarla con otras mujeres poderosas del drama universal, como Lady Macbeth o Bernarda Alba.

Sin embargo, si se atiende al diálogo dramático de este personaje, pero desde una perspectiva crítica que tome en cuenta el poder definitorio del patriarcado, las implicaciones del análisis trascienden esta obra en particular y repercuten en una valoración más global de la producción de Óscar Liera. Además, en la segunda parte de este análisis, se atenderá también al discurso de los personajes populares (los que se reúnen en la cantina a comentar su propia cotidianidad). La diferencia principal

es que Gladys actúa con el deseo de imponerse, lo que genera una relación de poder sobre los habitantes de Sabaiba; por su parte, los otros personajes analizados actúan con el deseo de compartir, lo que genera una relación dialógica:

Entendemos que existe poder cuando un actor, dentro de una relación social, está en condiciones de imponer su voluntad, con independencia de la validez de sus argumentos. Las relaciones de poder se basan en la violencia física o simbólica de un sujeto individual o colectivo que convierte a otros sujetos en instrumentos para la consecución de sus propios objetivos. La dictadura y la violación son dos ejemplos claros de relaciones de poder en las que interviene la violencia física. La manipulación mediática y el acoso sexual son dos ejemplos de relaciones de poder con intervención de violencia simbólica. Las relaciones dialógicas se basan en la comunicación que lleva a todos los sujetos implicados a compartir una acción, acuerdo, sentimiento o deseo. (Soler y Flecha, §§ 20-21)

METÁFORAS ESTÉTICO-LÚDICAS DEL PATRIARCADO DE *EL CAMINO ROJO A SABAIBA*

Según Cristina Molina, existe una visión “débil” del género que: *a)* lo define desde la representación personal y subjetiva; *b)* lo describe en su vertiente sociológica como apropiación de normativas de “lo femenino”, y *c)* siempre se presenta con metáforas estéticas y lúdicas como el teatro, el carnaval, el circo o la parodia (123). Esto significa que el modo menos comprometedor de referirse a los géneros conduce siempre a ver sus resultados como una representación (en el sentido teatral) de funciones y actitudes que han sido socialmente escritas para cada individuo, como si las acciones en el mundo fueran un libreto y los individuos fuéramos histriones.

Esta perspectiva permite analizar el género como un producto discursivo, pero oculta la disposición social del poder que organiza un sistema desigual entre los sexos, cuyo estudio representaría la versión “fuerte” del género, en otras palabras, su función política.

Aquella primera forma de entender el género —es decir, su expresión mediante representaciones socioculturales preestablecidas— se manifiesta, en este caso, en los mecanismos de caracterización del personaje femenino. Gladys de Villafoncurt tiene todas las cualidades que se esperan de un gobernante demagogo, veleidoso y egoísta,

pero las expresa con sutileza y elegancia, algo que los receptores identificamos como más frecuentes en una mujer que en un varón.

Esto representa una estrategia de Liera para utilizar como didascalias caracterizadoras las manifestaciones de la violencia simbólica que operan en nosotros de modo inconsciente; me refiero a las acciones discriminatorias que, según Pierre Bourdieu,

Excluyen a las mujeres de las posiciones de autoridad reduciendo sus reivindicaciones a unos caprichos merecedores de una palabra de apaciguamiento o de una palmadita en la mejilla, o bien con una interacción aparentemente opuesta, recordándolas y reduciéndolas de algún modo a su feminidad, gracias al hecho de atraer su atención hacia el peinado, hacia cualquier característica corporal, utilizar términos claramente familiares (el nombre de pila) o más íntimos (“querida”, “niña”, etc.) en una situación “formal” [...] pequeñas elecciones que al sumarse contribuyen a construir la situación disminuida de las mujeres y cuyos efectos acumulados quedan gravados en las estadísticas de la escasísima representación femenina en las posiciones de poder, especialmente económico y político. (79)

Liera representa estas características corporales y de comportamiento en escenas como la siguiente, en la cual la cacica se pasea entre su pueblo:

GLADYS: (*Mira a todos significativamente. Se acerca a una mujer y le quita cuidadosamente al niño que trae entre los brazos. Muy cariñosa*). ¡Ay!, pero si es una nena. Una nenita. ¿De dónde salió esta hermosura?, ¿de qué flor naciste, encanto? Esta criatura tiene que llamarse Gladys; yo le doy mi nombre y quiero ser yo quien le eche el agua. (*Con autoridad al apoderado*.) ¡Por favor!, que mañana vayan a Dautillos y le compren ropa a esta pequeña Gladys, y hay que escoger un día para bautizarla, ¿les parece bien el sábado? (*Al apoderado*.) Que se le avise al cura que sea el sábado. (*Se pone de pie el padre de la criatura que se llama José, como el padre de Jesús, pero no tiene que ver nada*).

JOSÉ: (*Muy nervioso, muy apenado*.) Disculpenos, digna Gladys, nosotros nunca soñamos con este honor y, pues la niña se llama Esperanza y ya está bautizada.

GLADYS: Y qué importa, la desbautizamos y luego le ponemos Gladys.

JOSÉ: Como usted diga, señora. (*El camino rojo a Sabaiba 40*)³

³ En adelante sólo se consignará el número de página.

Es evidente que Gladys combina los diminutivos y las expresiones familiares e íntimas con los que el patriarcado disminuye a la mujer, pero esta vez en su propio provecho, para cumplir su voluntad y como un mecanismo de dominación. Estas estrategias se confirman constantemente. Por ejemplo, en esta misma escena, Gladys venda la pierna de un anciano enfermo con un jirón de su propio vestido, regala un caballo y le da un puesto de supervisor al único personaje popular que se atreve a cuestionarla, y más tarde traerá para todos los recuerditos de Etiopía y Panamá que compró en su viaje.

GLADYS: Miren, ésta es Dancalia. En esas maletas hay un regalo para cada uno, de Panamá o de África.

ÁNGELES: Usted siempre se acuerda de nosotros, ¿verdad, señora Gladys?

GLADYS: Así es, siempre [...] (44)

Todas estas acciones cariñosas y maternas tienen un fin político, que los gobernados no ignoran pero ante el cual no pueden rebelarse:

GLADYS: Espero que les hayan gustado sus regalos. Mañana descanso y pasado mañana, martes, habrá una fiesta en los jardines del castillo para celebrar la llegada de Dancalia a Sabaiba; allí mismo se les darán a conocer las nuevas disposiciones morales para el buen gobierno; lleven un cuaderno para que copien el reglamento completo. También se les informará de los nuevos impuestos que habrá que pagar desde el mes próximo.

La gente del pueblo sale comentando:

—Ya decía yo que estos regalos no eran regalos.

—Mejor no nos hubiera dado nada.

—Cuántos impuestos más se habrá inventado.

—Pronto nos va a hacer pagar el aire que respiramos. (44-45)

Si quedara duda y la percepción de esta estrategia femenina para ejercer el poder quisiera tacharse de subjetiva o imprecisa, es indiscutible que sólo un personaje femenino permite una metáfora múltiple que se manifiesta de modo plástico en la sangre menstrual de Gladys. Según Bourdieu:

Al quedar excluidas del universo de las cosas serias, de los asuntos políticos, y sobre todo económicos, las mujeres han permanecido durante mucho tiempo encerradas en el universo doméstico y en las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje; actividades (maternales ante todo) que, aunque son aparentemente reconocidas y a veces ritualmente celebradas, sólo lo son en la medida en que permanecen subordinadas a las actividades de producción. (120-121)

Es significativo que Gladys, por ser mujer, aparezca en el fondo subordinada a estas actividades maternales a pesar de que es la figura de máximo poder en la ficción dramática. Ya en obras anteriores, Liera había manifestado su preocupación por el tema de la imposibilidad de tener descendencia; ejemplos de ello son *Al pie de la letra* y *Dulces compañías*, en las que la esterilidad aparece ya como tema principal, ya como desencadenante de la catástrofe.

En *El camino rojo a Sabaiba*, la esterilidad no sólo impide que Gladys se embarace, sino que la hace sangrar a diario. Estas hemorragias constituyen una alegoría que combina significados determinantes para el desarrollo de la fábula. En primer lugar, la sangre que se escapa de Gladys representa el linaje de los Villafoncurt, condenado a extinguirse con ella. En segundo, este fluido vital desperdiciado establece un contraste entre la vida y la muerte, en el que se concentran todos los significados de este drama, pues en escena vemos una serie de cronotopos sucesivos que comparten su dimensión espacial, pero que ocurren en diferentes momentos de la historia de Sinaloa; por ello es frecuente que en escena convivan personajes vivos y personajes muertos, sin llegar a saber con precisión quiénes pertenecen a qué etapa de la historia representada, aunque esto no interfiere ni con el entendimiento ni con el disfrute de la obra.

En tercer lugar, como Gladys está condenada a ir pisando su propia sangre, los receptores inferimos que el camino rojo a Sabaiba debe su color a eso y no sólo al barro colorado del que está hecho. Por añadidura, el camino de sangre representa la aniquilación de la estirpe, pero también el dolor y la muerte de quienes, por la fuerza, participan en su construcción.

En cuarto lugar, como Gladys es infecunda, su marido buscará un heredero en Carmen Castro, a quien también se describe como una mujer dueña de sí misma, y, además, esposa de un hombre que había sido muy poderoso en una región cercana. El producto de esta relación extramarital será Fabián, sobre quien se ciernen los

efectos de los errores trágicos de más de un personaje. Importa recordar el nombre completo de Fabián Romero Castro, pues con él se simbolizará el triunfo final de Gladys sobre su rival.

EJERCICIO FEMENINO DEL PODER PATRIARCAL EN *EL CAMINO ROJO A SABAIBA*

Conviene reflexionar acerca de los medios por los que Gladys de Villafoncurt ejerce el poder sobre los habitantes de Sabaiba. Esta cacica utilizará sus recursos no sólo para mantener el orden social, sino para reforzarlo, pues con ello pretende perpetuar sus relaciones de dominio. Como consecuencia, sus acciones estarán encaminadas a resaltar las diferencias sociales en Sabaiba, siempre mediante sutiles mecanismos de dominación ante los que el pueblo no puede sublevarse, pues, por un lado, la legitimación ideológica de su *statu quo* ha sido muy persuasiva y, por otro, Gladys se ha ocupado de impedir y de silenciar cualquier discurso de oposición. El resultado de este modo lapidario de ejercer el poder es —tanto en la ficción dramática cuanto en la realidad representada—, un paralelismo por contraste: Gladys puede construirse como sujeto precisamente porque quienes la rodean quedan reducidos a entes privados de voluntad y de poder de decisión.

En el mundo ficticio representado por el drama, la dominación se muestra al público en el momento mismo de su acción; es decir, en escena, los actos de habla de Gladys se convierten en lenguaje dramático puro: la cacica *hace cosas* con las palabras. Por eso, es pertinente analizar —aunque sea de modo somero— cuáles son sus acciones, qué dice y qué se dice de ella.

Comencemos por la opinión que de ella tienen los otros personajes:

SOR JOAQUINA: Es tan buena la señora Gladys, antes de irse me mandó hacer nuevos hábitos y me compró unos zapatos.

CAPITÁN: Quisiera no pensar que es una mujer malvada.

SOR JOAQUINA: Es muy buena; mandó hacer un camino de barro que llega hasta la playa y que cruza todos los canales. Construyó también un campo de limo para las carreras de caimanes y luego llenó el campo y el camino de árboles para que durmieran las garzas.

CAPITÁN: Debí [de] haber gastado una fortuna.

SOR JOAQUINA: Al contrario; ella y el señor Arbel ganaron. El señor vendió árboles de su vivero, tan bonitos y están tan grandes. Allí podríamos ir usted y yo juntos, capitán, al camino colorado. (36-37)

Como puede verse, las referencias a Gladys son ambiguas hasta cierto punto, pues si bien se afirma que es una mujer muy buena, las dudas del Capitán apuntan en un sentido completamente opuesto. Además, su supuesta bondad está basada en el dispendio con el que ha mandado hacer obras públicas de dudoso provecho para la comunidad. Finalmente, la misma sor Joaquina, quien pondera la generosidad de Gladys, revela que las obras públicas han beneficiado al cacique, pues Arbel —su marido— hizo un negocio privado con la venta de árboles.

En otros ámbitos, el poder de Gladys se manifiesta con claridad en la selección de su vocabulario. El uso reiterado del verbo *disponer* demuestra su costumbre de asignar a los otros las obligaciones que deben cumplir y los lugares que pueden ocupar. En esto consiste la metáfora espacial del patriarcado: en nombrar y asignar, desde el poder, los espacios que los subordinados deben ocupar, lo que constituye la versión “fuerte” del género, es decir, su función política de organización desigual de un sistema social.

La manifestación extrema de este privilegio está representada al principio de la obra, cuando Gladys anuncia que Fabián va a quedarse a vivir en el castillo (56), pero se comprende sólo al final, una vez que entendemos que Fabián ha estado muerto desde su primera escena y que su estancia en el espacio de los Villafoncurt durará toda la eternidad. La culminación simbólica de este poder para asignar lugares (en la vida y en la muerte) ocurre en la penúltima escena, cuando Carmen Castro, al referirse a su propio hijo, lo nombra “Fabián Romero de Villafoncurt” (47), es decir, elimina el apellido materno y en su lugar pone el de la cacica. En mi opinión, esto significa que Gladys ha asignado el lugar que Fabián debe ocupar por la eternidad, y ese lugar se encuentra en la familia Villafoncurt, lo que, además, representa la aniquilación total de Carmen. Gladys triunfa sobre aquella porque se queda para siempre con el hijo que nunca pudo engendrar en carne propia, y se convierte en “dueña” de todo lo que a Fabián se refiera.

EL DISCURSO CRÍTICO SUBYACENTE

Como es evidente, he estado describiendo las acciones de Gladys como manifestaciones del poder patriarcal, aunque se trata de un personaje femenino. Esto debe interpretarse —según palabras de Cristina Molina— como una estrategia que ocurre en el escaso margen de maniobra que la dominación masculina concede a la mujer:

Traspassando las fronteras de sus lugares genéricos, mujeres concretas en ciertas *posiciones de poder* (desde luego no las que estén en situaciones de opresión y explotación elementales) pueden decir que luchan contra el patriarcado, porque, desde la valoración y las prácticas que pueden hacer ellas desde posiciones de (cierta) autoridad producen otras representaciones, otras imágenes de La Mujer que ayudan a desestabilizar los lugares de “lo femenino”. (126)

Esa dislocación de lo femenino es el principal valor agregado que adquiere *El camino rojo a Sabaiba* mediante la presentación de un bandido encarnado en mujer; sin embargo, el discurso crítico que subyace en la dramaturgia de Liera no se limita a esta obra, sino que es una constante en su quehacer teatral; además, esta estrategia no es sencilla de desentrañar, precisamente porque

[...] ser “femenina” equivale esencialmente a evitar todas las propiedades y las prácticas que pueden funcionar como signos de virilidad, y decir que una mujer poderosa es muy “femenina” sólo es una manera sutil de negarle el derecho a ese atributo claramente masculino que es el poder. (Bourdieu 123)

Por poner un ejemplo, en *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, los personajes de Nora y Samuel son aniquilados por subvertir el orden patriarcal mediante su negativa a ocupar el lugar que supuestamente les corresponde en la repartición por género: Nora ejerce su sexualidad según sus deseos y sin complejos de culpa, se ha practicado abortos y es consumidora de prostitución masculina, mientras que Samuel es un gay declarado que se niega a avergonzarse de sí mismo. Que ambos sucumban a la violencia brutal de un personaje innominado parece la denuncia escénica de un patriarcado que aniquila a todo aquel que decida perseguir un deseo contrario a lo que el género designa socioculturalmente.

En el caso de *El camino rojo a Sabaiba*, Liera aprovecha los actos de habla definitorios del poder para cuestionar esa misma potestad. Con esta estrategia, no sólo contribuye al cuestionamiento de los procedimientos autoritarios del patriarcado, sino que consigue su obra más poética, y, tal vez, la más memorable de todas. Es claro, sin embargo, que la complejidad y perfección de la obra permiten muchas otras interpretaciones; la variedad de espacios en que se desarrolla y la discontinuidad en la secuencia de tiempos representados posibilitan, de modo perceptible por el espectador —aunque dudo que de modo consciente en un primer acercamiento—, que los diálogos entre personajes (interrumpidos, intercalados, acomodados como

piezas de un caleidoscopio) se conviertan en una guía para desentrañar la verdad de los hechos, su secuencia y, finalmente, los planos en que cada personaje se desenvuelve.

ESTRUCTURA DEL TIEMPO DRAMÁTICO DE SABAIBA

Como dramaturgo, Liera se ocupó con similar acierto del estilo realista con obras como *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, y del realismo mágico, con dramas ubicados en Sinaloa como *El jinete de la Divina Providencia* (1985) y *El camino rojo a Sabaiba*. El estudio de esta última puede partir del análisis de los cronotopos sucesivos que la componen, los cuales se organizan de manera concéntrica a partir del lugar en el que los hechos ocurren. Todo lo que los espectadores vemos en escena sucede en el mismo espacio geográfico (Sabaiba⁴ y sus alrededores, un castillo en ruinas, un camino de barro colorado que bordea la costa), pero en épocas históricas distintas, todas relevantes para la historia de la región, pero que, gracias a la memoria y el ensueño de los personajes, conviven en la representación como parte del mismo tiempo escénico.

En otras palabras, el tiempo escénico presenta una sucesión de encuentros entre personajes, sus diálogos y sus interacciones; sin embargo, el orden en que todo esto ocurre ante nosotros es una alteración del tiempo diegético, una modificación del orden de la fábula. Conforme avanza la representación, vamos enterándonos de que los personajes que parecen convivir y dialogar han vivido en realidad en momentos distintos, aunque están relacionados entre sí por ser parte de la misma historia que se cuenta.

El resultado de esa acronía se da a entender en escena mediante una serie de recursos dramáticos como regresiones y anticipaciones expresadas no sólo como secuencias temporales unidas mediante nexos como la elipsis, la suspensión o el resumen, pues en algunos casos estos recursos se combinan y son tratados con tanta sutileza que pueden pasar inadvertidos. A esta (con)fusión de los tiempos “narrativos”

⁴ En la obra, Sabaiba es un lugar impreciso dentro del estado de Sinaloa, como puede deducirse sin dificultad por varios medios: *a*) la mención explícita de otras zonas del estado, como Guasave, Imala y Tabalá; *b*) porque los sabaibos eran una nación indígena nómada que habitó la región serrana antes de la conquista española; *c*) por la mención del castillo que en la ficción dramática se localiza en Aztlán, pero que tiene su correlato en la realidad sinaloense, y *d*) por el sociolecto en el que se expresan algunos de sus personajes.

de la representación contribuye la voluntad del autor expresada en una de las acotaciones: “*Hay una presencia constante de la mayoría de los personajes; generalmente no desaparecen del escenario: como si se vigilaran siempre, siempre*” (57).

De este modo, en más de una ocasión ocurre que dos o más actores comparten el escenario, pero sus personajes no se encuentran uno al otro; un ejemplo de este recurso y de sus resultados puede verse en la escena quinta del primer acto, en la que Gladys y Fabián conversan, y el ama menciona el viaje que Gladys realizó a Adis-Abbeba para comprar una esclava africana. Esto detona el recuerdo de Gladys, el cual se materializa en escena mediante la aparición del Capitán:

CAPITÁN: El barco está listo, zarparemos en cuanto usted lo disponga.

GLADYS: Gracias, estaré en el muelle en media hora. ¿Subieron ya la jaula de las codornices, capitán?

CAPITÁN: Todo está listo, señora.

GLADYS: Avise, pues, que zarparemos en media hora.

CAPITÁN: A sus pies. (*Desaparece.*) (56)

Enseguida, Gladys narra lo ocurrido durante la víspera del viaje y, aunque parece que este diálogo es una apelación a los espectadores, al final de su discurso Fabián le responde:

GLADYS: [...] Esta mujer estaba casada con un hombre que había sido muy poderoso al norte de la región; pero ella ansiaba, yo creo, un hijo que llevara la sangre de los Villafoncurt. Esa mujer, teniente, se llamó Carmen Castro.

FABIÁN: (*Sobresaltado.*) Es mi madre.

GLADYS: Y tu padre, el bien nacido Arbel Romero de Villafoncurt. El parecido es impresionante, todos los rasgos corresponden, ninguno falta [...] (Aparece de nuevo el capitán.)

CAPITÁN: Señora, disculpe, me apena el asunto pero nos dijo usted que zarparíamos en media hora: se echaron a andar las máquinas, soltamos las amarras y levamos las anclas. Hace más de una hora y cuarto que esperamos [...] (56)

La aparición del Capitán parece interrumpir lo que Fabián iba a replicar, aunque en realidad estos dos personajes no se ven mutuamente en escena, porque sólo parecen mantener una conversación con Gladys, pero en realidad cada uno pertenece a un ámbito temporal diferente. A primera vista, se trata de un resumen dramático en el que se ha condensado el tiempo diegético, pues es imposible que haya pasado

más de hora y cuarto desde la orden de alistar el barco. Sin embargo, esta condensación temporal es sólo la impresión que queda en los espectadores, pues lo que en realidad ha ocurrido es que Gladys recuerda —de manera sucesiva e inmediata— dos momentos que distan más de dos horas entre sí.

Éste y otros recursos concurren en *El camino rojo a Sabaiba*, de modo que el componente cronológico de la historia narrada aparece representado de modo cíclico, y si fuera necesario explicarlo se tendría que recurrir, por lo menos, a seis ámbitos temporales: *a*) el tiempo presente de Sabaiba (en el que ocurre la muerte de Fabián, que luego es arrojado a las ruinas); *b*) el tiempo del recuerdo del pueblo de Sabaiba (en el que se rememora la “dictadura” de Gladys y cómo se construyó el camino rojo); *c*) el tiempo pasado de Sabaiba (en el que ocurren las conversaciones en la cantina y la exhibición de la mujer tarántula); *d*) un tiempo mágico, a caballo entre el pasado y el presente de Sabaiba (en el que conversan Fabián y Mayo); *e*) el tiempo de los muertos (cuyo componente topográfico es el umbral del castillo en ruinas), y, por último, *f*) el tiempo correspondiente al ensueño/recuerdo de Gladys (por el que nos enteramos del viaje a África, por ejemplo).⁵

EL DISCURSO POPULAR COMO ELEMENTO ESTRUCTURANTE DEL DRAMA

Es obvio que todas las partes que componen *El camino rojo a Sabaiba* contribuyen en distinta medida a la construcción del sentido. La elección del discurso del pueblo de Sabaiba obedece, sin embargo, a que éste se constituye como un actante colectivo portador de opiniones, recuerdos y creencias con las que los espectadores/lectores podemos guiarnos para llegar, desde el aparentemente caótico tiempo dramático, hasta el tiempo diegético, lineal y progresivo.

Reitero que los diálogos analizados a continuación pertenecen al cronotopo de Sabaiba en el pasado. Los personajes partícipes de estas secuencias dramáticas son los pobladores de Sabaiba que acuden a la feria a ver la exhibición de la mujer tarántula, pero, en especial, los hombres que conversan en la cantina del pueblo. De entre éstos, destaca Celso Hijo, cuyos paisanos lo consideran un poeta.

5 Debo este desglose de los ámbitos temporales al trabajo colectivo realizado durante 2010 por el Seminario de Historia del Teatro en México, dirigido por la doctora Socorro Merlín en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Lo primero que llama la atención de este personaje es que se encuentra caracterizado por un rasgo de personalidad que se reitera, primero por lo dicho por él mismo, luego por lo que lo vemos hacer en escena, y, por último, por lo que los otros personajes dicen de él:

CELSO: (*Rumiando las palabras*). Extraño, raro... (Muy vivaz.) ¡Veol, simplemente veo lo que pasa. (58)

Esta capacidad de visión le permite expresarse con un discurso sembrado con giros poéticos y con metáforas, que, sin embargo, son entendidas de manera literal por quienes lo rodean, representados en primera instancia por Santiago y Efrén, sus compañeros de cantina. Entre estos tres personajes puede establecerse una jerarquía, en cuya cúspide está Celso, quien descubre en el mundo lo que los demás no ven y lo expresa en lenguaje figurado; luego Efrén y el Cantinero, que no son visionarios como Celso, pero tienen las capacidades de recordar y sintetizar, y, por último, Santiago, quien representa al pueblo llano, propenso a creer al pie de la letra lo que escucha, sin distinguir entre sentido figurado y sentido recto. Tal vez por eso, Santiago sea el único personaje de todo el drama cuyo discurso está marcado por una didascalia caracterizadora de un idiolecto sinaloense, representado en el fonema /i/ con el que finaliza algunas de sus palabras:

CELSO: (*Desde su mesa, con entusiasmo*). ¡Yo sembré esas garzas, pero se fueron las hijas de su *pinchi* madre! (*Como si le gritara a las garzas*.) A ver, putas, si regresan a sus *guacalis*. (*Al cantinero*.) Tú, *ponli* una cerveza al Celso de mi *parti*. (59, cursivas mías)

De regreso al principal rasgo de carácter de Celso —su capacidad de visión—, conviene recordar que ésta lo pone en un lugar privilegiado dentro de la sociedad a la que pertenece. No en balde, en el segundo acto, Fabián hará a Gladys la siguiente aclaración:

FABIÁN: Sí, señora. La gente tiene inquietudes; quiere aprender a ver bien: dice Mayo que es engañoso el conocimiento, que hay demasiadas verdades. Si usted pudiera, dice, ayudarle; hay un pájaro que canta todas las noches frente a su ventana. (43)

Este parlamento es la prueba de que *ver* se convierte en una acción dramática: no se trata únicamente de percibir con los ojos las imágenes del mundo, sino de desentrañar

de ellas una verdad útil para el sujeto. Así, el modo poético en que Celso se expresa se convierte en un instrumento de conocimiento, el cual, en un caso extremo, podría ser inconveniente para quienes ejercen el poder. De modo sintagmático, la metaforización podría servir a Fabián, por poner un ejemplo, para averiguar qué significado tiene el pájaro que desvela a Mayo y descubrir así la historia de su madre, Carmen Castro, lo que sería perjudicial para Gladys. En otro grado paradigmático, metaforizar, en el sentido dramático al que acabo de referirme, significaría ejercer mediante las palabras un cambio en el mundo real, lo que terminaría por asimilar al discurso político el discurso poético.

Para completar el análisis de estos cuatro primeros personajes (Celso, Santiago, el Cantinero y Efrén), falta decir en qué consisten las capacidades de recuerdo y síntesis de los últimos. Las dos habilidades pueden deducirse de las conclusiones a las que llego después de que Celso cuenta su sueño sobre las garzas:

EFRÉN: (*Al cantinero*). Dame un poco de sal para la cerveza. (*A Celso*.) Eres un hombre extraño, Celso, como tu padre, muy extraño [...] Extraño, raro, de veras, Celso, muy extraño, como tu padre, Celso Viejo, que en paz descanse.

[...]

CANTINERO: (*A Celso*). Tú has de ser de esos que les dicen poetas. (58-59)

La mención del padre tiene un efecto doble en los espectadores/lectores: en primer lugar, caracteriza a Efrén como un personaje cuya memoria le permite una visión menos ingenua que la de otros, como Santiago. En segundo, establece una idea de evolución temporal y de herencia, que no sólo conecta a los personajes de Celso Hijo y Celso Viejo, y los iguala en su calidad de seres enigmáticos (ambos son seres poéticos, mágicos, imaginativos; como si Celso Viejo estuviera repetido en Celso Hijo), sino que permite distinguir entre dos ámbitos temporales de la fábula. Por otra parte, esta identificación/discriminación es fundamental para que los espectadores puedan organizar las escenas que están presenciando, pues es probable que los dos Celsos estén representados por el mismo actor,⁶ y si no existiera esta aclaración mediante el diálogo, las acciones podrían resultar confusas.

⁶ Así ocurrió en el estreno de la obra, el 10 de julio de 1987 en el Teatro Pablo de Villavicencio, de Culiacán, Sinaloa. Celso Hijo y Celso Viejo fueron representados por el actor Álvaro Guerrero.

Otra muestra de que Efrén representa la memoria del pueblo es que, al final del primer acto, será él quien establezca los bandos que van a enfrentarse en el segundo: por un lado Fabián; por el otro, el pueblo. Esto no sería posible si Efrén no recordara las amenazas proferidas por Carmen Castro, quien vaticinó que su hijo regresaría a vengarse de todos:

EFRÉN: ¿Y usted quién es?

FABIÁN: Soy el teniente de infantería Fabián Romero Castro.

EFRÉN: (*Aunque se dirige al pueblo, no deja de ver a Fabián.*) Allí lo tienen, ya ha llegado. (*A Fabián.*) Dios nos libre a todos de tu ira, Fabián Romero: te estábamos esperando. (63)

En conclusión, el discurso de estos personajes populares tiene el objetivo, entre otras funciones, de proveer asideros para que los espectadores reconstruyamos la estructura progresiva del tiempo diegético.

METÁFORAS E INDICIOS EN EL DISCURSO DEL PUEBLO DE SABAIBA

Como ya he adelantado, Celso utiliza metáforas de aves: garzas y pericos. Estos símbolos pueden interpretarse de varias maneras. Por ejemplo, el espacio en el que se inicia la representación es el castillo de Aztlán, y *Aztlán* significa “lugar de garzas”. Esto puede servir como una reiteración de que lo representado es parte de la identidad local.

Por otro lado, la garza es el símbolo de la mañana y de la generación vital.⁷ Aun al margen de este simbolismo, lo que Celso dice en su primera aparición se convierte en un esquema reiterado por los discursos posteriores; en resumen: que la naturaleza da indicios⁸ de los hechos que se avecinan: para los habitantes de Sabaiba, las nubes

⁷ Harold Bayley (1952), *The lost language of symbolism*, Londres *apud* Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994. *s.v. garza*. Vale la pena mencionar en este momento que esa generación vital podría relacionarse con la capacidad de engendrar descendencia, un tema central no sólo en *El camino rojo a Sabaiba*, sino en muchas otras obras (casi podría decirse que en la obra completa) de Liera; baste recordar que en *Bajo el silencio*, El Tipo mata a Nora para castigarla por haber abortado.

⁸ Entiendo *indicio* como una de las cuatro unidades narrativas mínimas de las cuales se componen los relatos, y que conllevan una función integradora centrada en el significado que “conciernen a los personajes [y les otorgan] informaciones relativas a su identidad [...] que remiten a un carácter, a

anaranjadas y los granizos son un anuncio claro de la ictericia y de la venganza que vendrán a azotar al pueblo.

Además, el discurso de Celso revela que estos códigos son tradicionales: tienen un pasado que a los habitantes actuales les parece remoto, casi inmemorial. Lo anterior es un modo de otorgar autoridad empírica a esas creencias, mediante la narración que se transmite como literatura oral: Celso indica que, en el tiempo de sus tatarabuelos, esos indicios presagiaron la venganza de Marcela Luallo. Esta historia no se cuenta, pero los espectadores/lectores podemos suponer que se trata de un acontecimiento similar al de Carmen, Arbel y Fabián, puesto que el tiempo de la obra es cíclico, y los hechos parecen sucederse en una espiral en la que sólo cambian los personajes, pero no los actantes ni los motivos en los cuales éstos intervienen.

Cabe aclarar que los indicios no son sólo atmosféricos, sino que se encarnan en personajes fenomenales, como el niño con cuerpo de marrano o la caguama con cara de mujer que los antecesores de estos personajes populares cuentan haber visto. En el tiempo presente de los habitantes de Sabaiba (que en realidad es el pasado respecto al tiempo de Fabián), el equivalente de esos sucesos es la mujer tarántula, que puede ser analizada en múltiples grados paradigmáticos: en primer lugar, como referencia a la cultura popular circense,⁹ la cual suele incluir en su repertorio a seres que han

un sentimiento a una atmósfera (p.e., de sospecha), a una filosofía”. Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural del relato*. Me parece, además, que el indicio está relacionado con el *índice*, “una de las tres modalidades que puede presentar el signo, según la teoría de Peirce [...] El índice se apoya en el hecho de la contigüidad entre el signo representante y el objeto representado. El índice muestra una relación de causalidad directa entre el objeto que representa, y cuya presencia anuncia: p.e., el humo es un índice del fuego, [...] el trueno es índice de la tormenta”. (Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios s.v. índice*). En *El camino rojo a Sabaiba*, los índices de la naturaleza (el granizo, la ausencia de cardúmenes, los peces muertos, etcétera) se convertirán en indicios que presagian desgracias y ofrecen información sobre la identidad de los personajes.

⁹ El circo y los espectáculos relacionados con él, como la exhibición de seres monstruosos, de marionetas o de actos de adivinación, son una constante en la obra de Liera, como puede comprobarse en *Un misterioso pacto* y *El jinete de la Divina Providencia*, en la que el dramaturgo incluye una acotación extradramática técnica con los códigos que pueden emplearse entre el supuesto mago y su ayudante para fingir un acto de adivinación. En el caso de *El camino rojo a Sabaiba*, no pasan inadvertidas las escenas de saltimbanquis con las que Gladys celebra la llegada de Fabián, ni las que enmarcan los ensueños del Capitán. En ambos casos, las referencias al circo pueden interpretarse como metáforas

sufrido la desgracia de una transformación a la que luego se añadirá una moraleja que impresione y aleccione al público; en segundo lugar, la mujer tarántula puede relacionarse con sor Joaquina del Monte Carmelo, de quien se dice que tenía una tarántula en el sexo.

En tercer lugar, ambos sistemas de análisis pueden relacionarse: una de las significaciones atribuidas al simbolismo de la montaña (representada en el Monte Carmelo en el nombre de la monja) es el de la elevación interna que conduce a la transposición espiritual. En este caso, el simbolismo está invertido intencionalmente: la tarántula (que representa el centro del universo, pues desde ahí el animal controla todos los hilos de la tela) se ubica en el sexo; es decir, en la parte inferior del cuerpo, que corresponde a lo bajo, y sería conveniente tener esto en cuenta para los futuros análisis que se hagan acerca del personaje de la supuesta monja.

Por asociación, es evidente que la transfiguración sufrida por la mujer tarántula no es positiva: no se trata de un premio a la elevación espiritual, como supuestamente ocurriría en el Monte Carmelo en el caso de sor Joaquina, sino de un castigo por una falta cometida; por lo tanto, la mujer no se acerca a Dios, sino que se denigra hasta quedar convertida casi en un animal.

MUJER TARÁNTULA: Buenas tardes, respetable público.

ANUNCIANTE: ¿Dónde la capturaron?

MUJER TARÁNTULA: Sobre las arenas de Dautillos, pero mi nacimiento fue en Cajeme y desde allá me había venido escondiendo de la gente.

ANUNCIANTE: Cuénteme cómo se convirtió en tarántula.

MUJER TARÁNTULA: Por una maldición de mi madre.

ANUNCIANTE: ¿Por qué la maldijo?

MUJER TARÁNTULA: Por desobediente y mala.

ANUNCIANTE: ¿Qué se siente estar convertida en eso?

MUJER TARÁNTULA: Es una vergüenza muy grande que no debe pasar ningún ser humano.

ANUNCIANTE: ¿Tiene algún mensaje que le quisiera dar al público?

MUJER TARÁNTULA: Que sean buenos hijos y que quieran y obedezcan a sus padres. (62)

de una apariencia espectacular pero fugaz; es decir, ornamental, de mucha apariencia pero poco valor, con la que se ostenta gran variedad y fasto, sin que los espectadores saquen de ella más provecho que el entretenimiento efímero.

Con esto, la mujer tarántula representa de modo físico que el universo de Sabaiba es caótico, y que esa falta de orden puede materializarse en un peligro real para sus habitantes.

En otro sentido, este episodio permite reflexiones acerca de otros elementos que trascienden la ficción dramática. Me refiero, por ejemplo, al carácter narrativo de las acotaciones, el cual va mucho más allá del objetivo práctico-funcional que suelen tener estas intervenciones del autor. En otros casos, las acotaciones indican entradas y salidas de personajes, se enuncian en presente indicativo y están reducidas al mínimo necesario para marcar movimientos, caracterización de personajes o modos paraverbales; sin embargo, aquí se utilizan tiempos verbales que podrían pertenecer a una narración, y se ofrecen datos que no pueden ser representados en escena:

Fue entonces cuando entró corriendo Marino, un muchacho de 17 años o tal vez menos. Empujó la puerta de la cantina y se detuvo hasta la barra. Marino entró aterrorizado. (60)

El nexa “fue entonces cuando” es, sin duda, la intervención de un narrador; como si alguno de los participantes de la tertulia de la cantina realizara una metalepsis y se convirtiera momentáneamente en el dramaturgo: así, la acotación es en realidad un relato de uno de los personajes; los lectores nos convertimos en contertulios y, por consecuencia, podemos deducir que a Celso le corresponde la voz del autor. Es verdad que este recurso funciona en este punto sólo para los lectores, no para los espectadores. Sin embargo, un recurso similar se emplea mediante las acciones indicadas en la acotación siguiente, y que sí son visibles para los espectadores:

En la parte de atrás de la sala, un hombre al que no hemos visto y que tiene aspecto de cirquero anuncia [...] El anunciante llega hasta el escenario y sube, corre unas cortinas y vemos el espectáculo: ¡la mujer tarántula! Tiene unas enormes patas negras llenas de pelos que dan asco y que mueve con torpeza. Abre los ojos y mira al público. La mujer tarántula y el hombre con aspecto de cirquero tienen un sonsonete como de merolicos. (61)

El cirquero rompe la cuarta pared, y convierte a los espectadores, de público escénico virtual en público dramático virtual; así, los asistentes a la obra de Liera se convierten en parroquianos que presencian la exhibición antes descrita.

Por último, para completar la caracterización del personaje de la mujer tarántula, es indispensable tomar en cuenta lo que el pueblo dice de ella. La creencia popular afirma que las tarántulas se comen los ojos de los humanos; por lo tanto, hacen

ciegos a los hombres. Más adelante, se hablará de una isla de ciegos, la cual debe su existencia a una tarántula que les comió los ojos. En este sentido, la tarántula es una imagen opuesta a Celso, quien ve y descubre semejanzas que no son evidentes para todo el público. Si aceptamos, como dirá Fabián en algún momento, que “la gente tiene inquietudes; quiere aprender a ver bien” (43), se hace comprensible que el pueblo de Sabaiba sienta animadversión por la mujer tarántula. Además, su aparición viene a sumarse a todos los indicios que ellos habían estado creyendo descubrir en la naturaleza; así, la consecuencia lógica será que el pueblo se levante en contra de ella y la mate.

METÁFORA, INDICIO Y ELIPSIS DRAMÁTICA

La muerte de la mujer tarántula no ocurre en escena, ni siquiera en un ámbito narrativo. Los espectadores/lectores inferimos que el personaje ha muerto a manos del pueblo. Probablemente en un arrebato parecido a un linchamiento. Esto es un recordatorio de que el pueblo reacciona en masa como una sola entidad; los personajes que descuellan, como Raúl, son neutralizados por Gladys, por ejemplo, mediante sobornos.

Así, cuando la mujer tarántula es sacrificada, la intención del pueblo es quemar el cuerpo y echarlo al mar:

MARÍA: Yo creo que Celso debe decirnos si es mejor quemar el cuerpo y echarlo al mar.

DANILO: Al mar no porque puede envenenar a todos los pescados.

JUAN: ¿Cuáles pescados? No hay ni uno, ni pa'remedio en los canales. (62)

Esto es otro indicio de la naturaleza que adquiere sentido mediante la intervención de Celso: según la tatarabuela de éste, la víspera de la venganza de Marcela Luallo estuvo marcada por cuatro semanas sin peces. Lo cual demuestra que el discurso de los personajes populares de esta obra es un vehículo para la reiteración de imágenes e historias que van conformando un sistema de referencias, cuyo resultado es la consolidación del mundo representado en la ficción dramática. Estas referencias iterativas son tan sutiles, que los espectadores/lectores sucumbimos al resultado sin estar conscientes del proceso; es decir, estos recursos nos causan la impresión de que la obra tiene una sólida base en la realidad cotidiana de la gente de Sabaiba, aunque no sepamos explicar por qué.

Por otro lado, la secuencia de la muerte de la mujer tarántula termina en que el cirquero escapa del pueblo enardecido de Sabaiba cargando las patas de la araña. Si aceptamos que la tarántula está relacionada con el cambio o la transfiguración, podríamos concluir que ésta es una señal de que la obra es un rito de paso: de la vida a la muerte; de la vida temporal a la vida eterna;¹⁰ del no saber al saber; por eso tiene sentido que el cirquero grite “que era un truco, que era un truco, que se había cometido un crimen injusto”. Explicaré por qué.

Éste sería un elemento fundamental de la tragedia, según la *Poética* de Aristóteles; por lo tanto, estaríamos frente a una tragedia compleja, que se compone de *peripecia* (revolución) y *anagnórisis* (reconocimiento). Fabián es el personaje trágico que no puede sustraerse al destino escrito para él, y su error o ironía trágica consistiría en que, al tratar de afirmar su personalidad frente al pueblo, precipita su propia muerte, pues él ignora que la sola mención de su nombre desencadenará el pavor de los lugareños, quienes están dispuestos a matarlo antes de sufrir la venganza que supuestamente viene a cobrar. Un elemento novedoso en este esquema es que la *anagnórisis* sólo puede ocurrir una vez que Fabián es un difunto, pues en vida no le alcanza el tiempo para comprender las razones de su muerte. Este reconocimiento a ultratumba sólo es posible gracias al uso de la corriente del realismo mágico. Por último, Carmen Castro fungiría como el oráculo, cuyas predicciones ponen en marcha la maquinaria trágica; su “reaparición” como estirge (símbolo del conocimiento, en este caso vedado a los demás) refuerza esta caracterización.

De modo similar a como establecí un paralelismo por contraste entre la mujer tarántula y Celso, puede establecerse uno por afinidad entre el cirquero y Fabián. Ambos personajes sucumbirán a manos del pueblo de Sabaiba, y en los dos casos la muerte será producto de las creencias adquiridas y arraigadas mediante el discurso reiterado de la población. Como ocurrió con el sacrificio de la tarántula, las muertes del cirquero y de Fabián no son evidentes para los espectadores/lectores, pero son innegables en la diégesis, y tienen en común que ocurren en el castillo en ruinas, el cual representa, en realidad, el cronotopo de los muertos:

10 Esto no necesariamente es una alusión a religión alguna. Como se verá al final de la obra, los personajes cuyas acciones estamos presenciando están muertos; debido a que el tiempo es circular, las acciones de los personajes son eternas, porque vuelven a suceder cada vez que los receptores veamos el espectáculo o leamos el drama.

ANTONIO: ¿Quihubo?

JACINTO: Se escapó, no sé cómo.

PERFECTO: Seguramente se metió al castillo y allí no entramos a buscarlo.

JACINTO: Iba cargando las patas de la tarántula [lo que anuncia una transformación, un paso de la vida a la muerte o de la ignorancia al conocimiento].

PERFECTO: Gritaba que era un truco, que era un truco, que se había cometido un crimen injusto.

Asimismo, la muerte de la mujer tarántula y la posibilidad de que el cirquero también haya muerto a manos del pueblo de Sabaiba¹¹ hacen que las metáforas de Celso y los indicios de la naturaleza cobren importancia para la masa en Sabaiba: Santiago los ha repetido a su modo, y, ahora en voz de Petra, se expresa la certeza de que las figuras poéticas de Celso son presagios que van a cumplirse sin remedio:

JUAN: Había que matarla para que no nos cayera la maldición de las garzas. Celso soñó también que todo lo que sembráramos se iba a convertir en garzas y que luego se iba a ir llenando el pueblo de garzas y que nos iban a comer a todos.

CELSE: Yo no dije eso.

SANTIAGO: ¡Ah! Cómo no, pinchí Celso, yo te oyí. Clarito dijiste lo de las garzas.

CELSE: ¡No, no, no, no, lo que dije...!

PETRA: Y dijiste que iban a caer granizales porque una cosa extraña iba a pasar en el pueblo, y cayeron los granizales, y hoy en la madrugada los hombres decidieron matar a la mujer tarántula y yo les dije que así tenía que ser, porque venía la época de la ictericia y de la venganza y que nos íbamos a quedar cuatro semanas sin pescados. ¿No lo dijiste, Celso? (63)

Esta certidumbre sobre la catástrofe se encarna, por fin, al concluir el primer acto, con la llegada de Fabián, quien no entiende los indicios que él también ha estado viendo. Ruperto, el único sobreviviente de la época en que se ofendió a Carmen Castro, lo recibe y le pregunta su nombre. El hecho de que sea Ruperto quien lo reciba y el único que, en su momento, trate de defenderlo establece un esquema de

11 Esta interpretación es plausible si uno considera que el cirquero escapa por el castillo y éste es el cronotopo de la muerte, una especie de antesala a la otra vida, en la que conversan Fabián y Zacarías.

circularidad, como ocurre con otros tiempos circulares que se asimilan al sistema mayor, constituido por la obra completa, cuyo tiempo escénico comienza y termina en el mismo cronotopo, el del castillo en ruinas donde Fabián y Zacarías mantienen una conversación sobre la identidad del primero. Para usar una metáfora zoomorfa como las muchas que aparecen en *El camino rojo a Sabaiba*, si la cadena de ictericia y venganzas de la que se habla durante el primer acto, o la obra completa, fuera una serpiente, ésta sería un ouroboros: la serpiente o el dragón que se muerde la cola, y que simboliza el tiempo y la continuidad de la vida (Testi *apud* Cirlot, s.v. *ouroboros*).

ALGUNAS CONCLUSIONES

El camino rojo a Sabaiba constituye una muestra vital del universo de ficción que Óscar Liera construyó como vehículo para expresar los temas que le eran relevantes. Se trata de un mundo tan complejo y tan bien organizado (incluso en su aparente caos), que sus elementos permiten un sinnúmero de interpretaciones pertinentes, siempre y cuando estén basadas en evidencias proveídas por el texto mismo. En este análisis he procurado un acercamiento a apenas algunos de los elementos que se integran mediante el contraste entre el discurso de la cacica y el de los personajes populares, que cumple funciones múltiples: el lenguaje es un elemento caracterizador de los personajes y del cronotopo en el que éstos se desenvuelven, pero también un medio para que los lectores/espectadores podamos establecer un principio de orden cronológico en la estructura acrónica que el tiempo dramático nos ofrece.

Recursos relevantes para la construcción de ese tiempo dramático son las metáforas y los indicios que se expresan por medio del discurso del pueblo de Sabaiba, pero también los procedimientos mediante los cuales se produce la alteración cronológica con la que va construyéndose la obra, es decir, las elipsis, las regresiones, las anticipaciones, así como la representación de ensueños y recuerdos que varios de los personajes experimentan durante el desarrollo de los acontecimientos.

Hace falta, por supuesto, analizar de modo similar los discursos del resto de los personajes, especialmente aquellos protagonistas: Fabián, Carmen y Arbel. Otros acercamientos posibles pueden estar basados en los diversos sistemas que pueden establecerse mediante otros símbolos, como el de los animales, al que sólo me he referido de manera tangencial. En cualquier caso, es seguro que los hallazgos a los que esos análisis conduzcan confirmarán la coherencia del mundo dramático de Óscar Liera.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Arte poética/Arte retórica*. Trad. José Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch. Sepan Cuantos... 715. México: Porrúa, 2007.
- Bayley, Harold. *The Lost Language of Symbolism*. Londres: Williams and Norgate, 1952.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1995.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2001.
- García Arteaga, Ricardo. "La novela y el teatro en México: el mito político del cacique." *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires/Fundación Roberto Arlt/Galerna, 2000. 95-102.
- Liera, Óscar. *Teatro escogido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Liera, Óscar. *Dulces compañías*. México: Ediciones El Milagro, 2003.
- Liera, Óscar. *El camino rojo a Sabaiba. México en el Arte* 19-20: 49-63 y 33-47.
- Liera, Óscar. "El pueblo ya no soporta más mentira y violencia, carta a Toledo Corro." *El Noroeste* (diciembre de 1985): 17.
- Molina, Cristina. "Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado." *Del sexo al "género". Los equívocos de un concepto*. Ed. Silvia Taubert. Feminismos. Madrid: Universitat de València/Instituto de la Mujer/Cátedra, 2003. 123-159.
- Partida Tayzán, Armando. "Óscar Liera: la eclosión de la dramaturgia regional." *Teatro escogido*. Óscar Liera, México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 24-25.
- Soler, Marta y Ramón Flecha. "Desde los actos de habla de Austin a los actos comunicativos. Perspectivas desde Searle, Habermas y CREA." *Revista Signos* 43. 2 (2010): 363-375 <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342010000400007>. Consultado: 12 de abril de 2015.
- Testi, Gino. *Dizionario di alchimia e di chimica antiquaria*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1950.

D. R. © Jesús Eduardo García Castillo, México, D. F., enero-junio, 2015.