

*EPIC THEATER AND METATHEATRICALITY AS POPULAR
JUSTICE STRATEGIES IN ÓSCAR LIERA'S EL JINETE
DE LA DIVINA PROVIDENCIA AND LOS CAMINOS SOLOS*

RICARDO TORRES MIGUEL
ORCID.ORG/0000-0001-9090-1416
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ricksabato@gmail.com

Abstract: *Óscar Liera printed an honest and reliable vision of Mexican society in his work. He was interested in reflecting both national shameful episodes —part of the country's everyday life in the last eighty years— and social myths permeating national folklore. Perhaps the most important is the bandit theme, where the local hero reaches dimensions of legend, myth, and even holiness. Liera's heroic characters are also idyllic, because the voice of the people has made them so. The dramaturge neither distorted them, nor praised or protected them: they were seen as such by the collectivity's folk configuration.*

KEYWORDS: BANDITRY; EPIC THEATER; MEMORY; METATHEATER; JUSTICE.

RECEPTION: 08/11/2016

ACCEPTANCE: 03/02/2017

EL TEATRO ÉPICO Y LA METATEATRALIDAD COMO ESTRATEGIAS
DE LA JUSTICIA POPULAR EN *EL JINETE DE LA DIVINA
PROVIDENCIA Y LOS CAMINOS SOLOS* DE ÓSCAR LIERA

RICARDO TORRES MIGUEL
ORCID.ORG/0000-0001-9090-1416
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ricksabato@gmail.com

Resumen: Óscar Liera plasmó en su obra una visión de mundo honesta y fidedigna de la sociedad mexicana. Le interesó reflejar episodios nacionales vergonzosos —parte de la cotidianidad del país en los últimos ochenta años— y los mitos sociales que permean el folclor nacional también fueron puntos de toque en la cosmovisión lierana. Quizás el más importante sea el tema del bandido, donde el héroe local alcanza dimensiones de leyenda, mito e incluso santo. Sus personajes heroicos son también idílicos, porque la propia voz del pueblo los ha hecho así. El dramaturgo no los distorsionó ni los alabó o protegió: fueron vistos así por la propia configuración folclórica de la colectividad.

PALABRAS CLAVE: BANDIDAJE; JUSTICIA; MEMORIA; METATEATRO; TEATRO ÉPICO.

RECEPCIÓN: 08/11/2016

ACEPTACIÓN: 03/02/2017

Cuando se habla de teatro épico o narrativo en la obra de Óscar Liera, esta tipología tiene dos definiciones específicas, que lo diferencian de otros autores tanto de su época como de otros tiempos. En el primer caso, es innegable la influencia directa y marcada de las teorías del teatro épico de Bertolt Brecht en las construcciones de *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos*, así como en otras obras. Efectivamente, hay elementos del distanciamiento con el espectador, de los cuales hablaba el dramaturgo alemán: la narratividad, la estructura a cuadros, la disolución de la mimesis aristotélica en cuanto al tiempo y al espacio, en fin, varios aspectos que serán analizados más adelante. En el segundo caso, hay otra particularidad por la que se ha decidido llamar a los textos del escritor sinaloense con la etiqueta de *épicos*. Esto es, en gran parte, por la reinención de una dramaturgia que enarbola, prepondera y antepone a Sinaloa como el espacio donde se da una gesta entre los diferentes grupos sociales insertos en las obras.

Se trata de dos representaciones donde lo intra-histórico y lo regional resurgen para recrear las gestas de Malverde y Bernal como las batallas de todo un pueblo contra la injusticia de los poderosos, y que a través de la metateatralidad hacen partícipe al público no sólo de la historia de un estado, sino de todo un país.

A Óscar Liera (2008), como dramaturgo, le interesaba mostrar en *El jinete de la Divina Providencia*¹ una situación, donde la acción base, o principal, tuviera un significado de acuerdo con una segunda acción, o secundaria, que se trasladara al pasado. De manera que se encuentran dos realidades temporales, pero sólo hay alguien que funge como narrador en el primer mundo a través del diálogo:

Martha: [...] Yo siempre que puedo hablar de sus milagros lo hago porque tengo mucho que agradecerle. Yo no lo conocí personalmente, por supuesto; él murió a fines del siglo pasado; pero cuando yo estaba joven conocí a una viejita que me contó la historia; ella era una chamaca cuando lo mataron, me decía incluso que fue al monte a ver su cadáver. Malverde, como ya se ha dicho aquí muchas veces, robaba para los pobres; en esa época Culiacán no era tan grande [...]. Recuerdo que contaba la señora que una vez que lo perseguían los rurales llegó y se metió en la fábrica de hilados de los Redo. (*EJDP*: 362)²

1 En adelante, se abreviará como *EJDP*.

2 A partir de aquí sólo se citará esta edición.

Martha es la voz que presenciamos en la primera escena de la obra, ella es la encargada de contar algunas de las hazañas del bandido ante los curas que la ponen a prueba con las preguntas sobre los actos milagrosos de Malverde. Es importante notar que Martha narra los sucesos desde el presente, de manera que los hechos que cuenta sucedieron hace mucho tiempo, “a fines del siglo pasado”, como dice ella. Otro asunto importante de la acción principal es el papel fundamental que tomará Culiacán como entidad nuclear en la acción de la obra, pues la ciudad es quien intenta dignificarse a través de sus historias pasadas y su gente. De hecho, Martha representa una de las voces de la memoria colectiva de Culiacán, pues sus recuerdos son los que darán vida a la creencia del santo.

Uno de los preceptos del teatro épico de Brecht (2004) es la técnica del distanciamiento, en este caso por el uso de un comentador, es decir, algún personaje que haga las funciones de narrador en la acción de la obra.³

Así, Martha es uno de los personajes que utilizan la narración para exponer la vida y milagros del bandido. La escena, más que mostrar una acción determinada, expone un relato donde Martha toma el papel de narradora de los eventos de la obra. Asimismo, ella habrá de hacer énfasis, como parte de un sujeto global, en la exposición de hechos ante los curas, además de sumarse al verdadero sujeto de la obra: materializado por la ciudad de Culiacán. Tanto a Brecht como a Liera les interesa la reivindicación del pueblo, a través de individuos populares. El arte realista debe reflejar lo típico, no lo superficial, debe servir como molde, como enseñanza hacia la sociedad. En suma, como un instrumento educativo. Así, decía Brecht:

Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar. Sería completamente errado pretender negar a este teatro la emoción. Vendría a ser como negar hoy a la ciencia la emoción. (2004: 63)

³ Es importante aclarar que el estudio no pretende amoldar los presupuestos teóricos de Brecht a las características teatrales de Óscar Liera. El estilo del dramaturgo sinaloense guarda, como se verá, algunas simetrías con los postulados del dramaturgo alemán, pero eso no quiere decir que el teatro de Liera sea, por ejemplo, totalmente no aristotélico. Es considerable pensar, al igual que Armando Partida Tayzan (2008), que si se encuentran similitudes con el teatro épico es porque el autor estaba en una búsqueda de un estilo propio, basado en algunos moldes de Brecht, pero en otros no.

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

La narración en *EJDP* funciona como puente entre los eventos del pasado con los del futuro y viceversa. La forma épica plantea la utilización de artefactos narrativos donde el propio Malverde es visto como el objeto que desea alcanzar el pueblo (el sujeto). Los diálogos de todos los personajes que cuentan sobre la santidad del bandido son vistos, aunque muchos obviamente se diferencien, como la estrategia para demostrar el poder del pueblo contra la injusticia del poder político corrupto e injusto. El mensaje es que los juicios que se hagan del presente no tienen cabida si no se analiza el pasado. El aprendizaje, en este sentido, se orienta hacia la crítica sobre la pésima situación de injusticia e inequidad que atravesaba Culiacán debido al gobierno de Antonio Toledo Corro. Algunas de las reseñas de la puesta en escena de *EJDP* comentaban que el público salía vociferando reclamos contra el gobierno de la época. Tampoco es rara esta situación, pues el propio Liera, en su reveladora “Carta al tigre”⁴ publicada en el periódico *El Noroeste* de Sinaloa en 1985, muestra su descontento contra el gobierno local. Ésta es una de las estrategias más originales del teatro épico de Liera, hacer que a través de eventos pasados el espectador se pudiera formar un juicio de su presente inmediato, esto es, la injusticia y el mal gobierno de Toledo Corro. El dramaturgo sinaloense se ve influido, ciertamente, por los conceptos narrativos de Brecht, pero lo más importante es que torna esas enseñanzas a la actualidad por medio de un pasado épico y esplendoroso, el cual es capaz de enfrentar al presente por medio de la fe. Aquí es donde entra la narración portentosa del bandido que nos da el autor, se evoca un pasado donde un simple bandido fue

⁴ En este caso cito la publicada en 2003 por la revista *Paso de gato*.

capaz de unir al pueblo contra la injusticia, contra la tiranía de los cacicazgos, pero que al final la verdadera justicia es la que ejecuta el sujeto colectivo, o sea la gente del pueblo. El regionalismo y la religiosidad popular coadyuvan para hacer sobresalir al mito de Malverde como una característica más de la epopeya culiacanense. A final de cuentas la magia, lo religioso y lo fantástico son herencias de un imaginario social que destaca y determina la cultura patrimonial del autor.

Otro camino importante en la influencia del teatro épico de Brecht es el rompimiento de la unidad tiempo-espacio de la mimesis aristotélica. Como se ve, *EJDP* se escenifica en dos realidades temporales-espaciales donde conviven escenarios y personajes a través de la prolepsis y analepsis, ejecutadas magistralmente y provenientes de la narrativa, aunque también de la influencia del cine con el *flashback*.

En el caso de *Los caminos solos*,⁵ el testimonio narrativo hace su acto de aparición por medio de todos los personajes que comentan sobre las aventuras de Heraclio Bernal. En este caso, no hay personajes que narren los eventos desde el presente como en *EJDP*, la estrategia que se sigue ahora es la referencia de los actos bondadosos de Bernal. Es importante mencionar que esta técnica tiene una relación con el efecto de extrañamiento que citaba Brecht, pero también con la forma clásica de narración en primera persona:

Mónico: Yo conocí a Bernal porque estuvimos juntos en la cárcel de Mazatlán hace ya muchos años. Recuerdo que pasamos dos o tres días encerrados, luego vino la revuelta de Ramírez Terrón y nos puso en libertad para que nos le uniéramos a luchar contra el gobierno. Bernal se le unió con agrado; yo me vine para mi casa. Allí aprendió Heraclio todo lo que hay que saber de la guerra; dividir la gavilla en tres o cuatro grupos después de un asalto para unirse luego en un punto determinado. Una cosa muy importante que Ramírez Terrón dejó a Heraclio fue la conciencia clara de que la lucha es justificable si es en favor del pueblo, de los de abajo. Algo que el general le aconsejó mucho fue que no se dejara retratar, ni pintar, ni dibujar por nadie para que ninguno lo reconociera y pudiera andar libremente por las calles y plazas. Un gran hombre, un excelente caballero el Bernal ese, que no pretende enriquecerse con los asaltos; todo el dinero lo reparte entre los pobres y la gente del pueblo. Hacen mucha falta hombres así. Los que están en el gobierno, esos sí son bandoleros que roban y mucho; y no comparten con nadie el dinero. (*LCS*: 426)

⁵ En adelante se abreviará como *LCS*.

La intención en este caso es presentar a los personajes como testigos de las andanzas de Bernal. La obra hace gala de una estructura bastante original de ayudantes y oponentes. Tanto detractores como partidarios hiperbolizan con sus historias la imagen de Bernal, estos microrelatos de la vida del personaje se encargan de ir construyendo la leyenda del héroe, asunto que acerca a la obra con las novelas de bandidos.

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

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

Ésta es una de las virtudes más representativas del teatro de Liera, convertir el espacio escenográfico en un auténtico campo mexicano del siglo XIX, donde la fe y la voluntad de la gente del pueblo será la encargada de revalorar su pasado a través de sus más grandes héroes.

Estas historias, donde los personajes debaten juicios maniqueístas sobre el paladín sinaloense, señalan nuevamente la división del poder histórico, es decir, pobres y ricos plantean una postura diferente respecto a la bondad o maldad del bandido.

Cleofas: (*Estalla en rabia, grita desaforadamente.*) ¡Ah, perros! ¡Perros jodidos, perros hambrientos, soplones, poco hombres! ¡Heraclio, Heraclio! ¿Dónde andas, hijo de las tinieblas? ¿Dónde te escondes, Heraclio de mierda? Engendro del diablo aborto de la muerte. (*Al borde del llanto.*) (*LCS: 423*)

Es muy evidente que la burguesía ve al bandido como un villano implacable y detestable, caso muy contrario a como lo ve la gente del pueblo, donde se le atribuyen características heroicas. Esta dualidad maldad-bondad o riqueza-pobreza será una constante en este par de obras de Liera, postulando un claro ejemplo maniqueísta.

Además de los elementos narrativos, Liera se ve influido por el teatro épico al incluir en *EJDP* la canción popular “El niño perdido”. La intención es identificar aún más al espectador por medio de todos los escenarios posibles del entorno de Sinaloa. El folclor de la banda sinaloense, tan típica y representativa de esas tierras, aumenta el significado de la gesta regional, pero también mejora la representación del pueblo a través de señales conocidas que provocan afecto y simpatía. Ésta es la principal característica del tipo de teatro épico que Liera quería enseñar, una mezcla de regionalismo puro, folclor, historia y política que pretendían, al igual que el teatro de Brecht, fomentar un aprendizaje y una reflexión duraderas. Aquí unas palabras de cómo Liera veía la ecuación teatro-provincia:

La gente de un pueblo pequeño va a ir a ver su teatro. Eso es algo que estamos intentando en Sinaloa con los grupos de provincia: gestar que se tomen los problemas de la comunidad y hacer un espectáculo que signifique, que tenga que ver con quien lo hace y con quien lo ve, con sus vidas cotidianas. De nada me sirve a mí ir a un pueblo de pescadores y representarles Hamlet. En este momento no les funcionaría, quizás más adelante, pero ahorita se tiene que hacer lo que tenga que ver con ellos, con su cotidianidad. (Citado en Liera, 2000: 3)

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

Como se observa, el uso de canciones es una estrategia más del efecto del distanciamiento, pues provoca una reflexión más hacia el espectador. En el caso de *LCS*, el aprendizaje daría un salto considerable respecto al regionalismo de *EJDP*. Esta vez, la intención con la música trataría de provocar sensaciones más elevadas, o en el

sentido del teatro brechtiano, más distanciadas, como si las canciones se hubieran escuchado por primera vez (asunto que podría haber sucedido así con la gente del pueblo). En primer lugar, aparece “Che gelida manina”. El aria de Puccini trata sobre diferentes temas que se pudieran relacionar con la obra de Liera, por ejemplo, la libertad, el amor al oficio, la poesía en este caso, el romanticismo, la esperanza, etcétera. Lo importante es que la canción es parte primordial de la teatralidad, pues su función es convertirse en una señal para que Bernal pueda bajar del monte al pueblo sin ser descubierto por los soldados. Por otro lado, está “El brindis” de la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi, el dueto de amor “Quest’obi pomposa” de *Madame Butterfly* y el vals de “La viuda alegre” de Franz Lehar. En el primer caso, la canción, nuevamente, proviene del balcón de Nehemías Arámburo y sirve como una especie de alegría agrídulce, pues es acompañada de la intervención narrativa de Norberto, quien es junto a Mónico y Jacinto de los pocos narradores que tiene *LCS*. Aquí un ejemplo de la narración de Norberto:

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

Como se ve, hay una intención irónica entre lo que se escucha, se ve o se lee en la descripción narrativa de Norberto. La canción de Verdi refleja entusiasmo, emociones contenidas a punto de ser puestas en marcha; sin embargo, lo que se dice del pueblo es una visión un tanto pesimista, como si el narrador quisiera evocar cierta nostalgia del folclor y el amor por la tierra. En el caso del dueto de amor “Quest’obi pomposa” de *Madame Butterfly*, la intención es mostrar la solemnidad de la canción junto al castigo del tío traidor por parte de Bernal. La larga aria provoca en el espectador lástima ante la muerte del tío, al que el propio bandido quería al grado de llorarle amargamente pese a haber sido traicionado por él. Así, la música potencia el sentimiento que agobia al personaje, con lo cual el público podrá identificarse plenamente. Por ejemplo, el diálogo de Bernal cuando tiene que ejecutar a su tío:

“Me está llevando la chingada, vamos a llorar al viejo. ¡Qué gran viejo fuiste, cabrón, qué gran viejo!” (*LCS*: 428).

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

La última parte de filiación narrativa se da en la escena 31, donde se vuelve a escuchar la música de Nehemías Arámburo y se da un resumen de lo que pasó con la suerte del bandido.

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

Así, la función de este último comentador es mostrar cómo la escena nuevamente se instala con la música del viejo Arámburo, señalando una especie de cierre dramático a la vida del bandido a través de la música. Es evidente, la sensación de vacío y pesadumbre que expone la escena, asunto que tendrá una significación importante con la muerte del bandido, lo que denota, sin duda, el inicio de la leyenda de Heraclio Bernal.

Como se ha visto, Liera tuvo el cuidado de plantear a sus personajes de acuerdo a tipologías sociales, es decir, tanto en *EJDP* como en *LCS*, hay una voluntad por enfrentar a individuos de la clase dominante contra los desfavorecidos, como si se tratase de enfrentar

al bien contra el mal, en este caso, personificados por ricos y pobres. En las dos tramas se puede identificar plenamente al campesino, al rancharo, al cacique, al bandido, al peón, etcétera, como símbolos de una constante lucha por el poder y la justicia. En este sentido, es considerable pensar que hay una patente identificación con la forma épica de Brecht, pues Liera también presenta individuos representantes de clases sociales muy claras en las que se da, como ya se dijo, un enfrentamiento constante (Román, 2003: 135).

Otro aspecto que se pudiera relacionar con el teatro épico de Brecht, es la inclusión de pequeños fragmentos de humor que contrastan, de alguna manera, con las situaciones dramáticas que se están planteando. En el primer renglón, se tiene a El Polidor y Obdulio Pacheco, seres estafalarios y mágicos que definitivamente provocan en el espectador un efecto de *distanciamiento*, pues convierten el espacio interior en un lugar discordante porque, por un lado, se sigue hablando de Malverde, y por otro interviene un cuadro bufonesco, donde una especie de adivino “juega” con la suerte de algunos personajes. Aunque no se puede negar la influencia del teatro épico en estos trazos de humor en *EJDP*, esta fórmula también intenta experimentar con los géneros por parte del dramaturgo sinaloense. Al final, Obdulio y El Polidor representan un elemento extraño mezclado con los sueños de Francisco Cañedo y Adela, y es ahí donde alcanzan una significación, los miedos de uno y otra se mezclan como sombras y fantasmas en el pasado remoto del mundo interior, revelando parte de la historia de la obra, donde los adivinos serán los encargados de develar los misterios que acompañan al ánimo de Malverde. Más allá de ser recursos efectivos, la inclusión de estos personajes en *EJDP* representa motivos alternativos para que el receptor reflexione, tanto el papel que tienen, como la pertinencia que poseen en la configuración de la obra.

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

En la tónica de reflejar la vida social de México, Liera no olvidó el humor como elemento natural en el uso del teatro épico. Como se ha dicho, los elementos tomados de la farsa y la sátira, empleados por el dramaturgo sinaloense, resemantizaron la crítica social. Mediante aspectos burlescos de sus historias, el autor juega con una doble intención, pues por un lado muestra una realidad directa y seria, mientras por otro lado hacía que el público experimentara una sensación crítica. Así, explicaba Liera: “la farsa es un género que permite una exageración, un agrandamiento de lo cotidiano. Exagerando las situaciones, la actuación misma, podemos volver a tomar la sensibilidad de la gente” (citado en Liera, 2000: 9). Si se mostraba un objeto como era, por más verosímil que fuera, la gente lo reconocería, pero lo haría trivial. En cambio, al aumentar la realidad, volver un elemento risible, por ejemplo,

el espectador no sólo lo reconocería, sino que provocaría en él un efecto dual, una risa burlona que invitaría a la reflexión.⁶ Este ejemplo de la recepción en la obra de Liera, también coincide con la noción del mensaje refractado que menciona Anne Ubersfeld (1998: 32), es decir, se trata de un intercambio de interpretaciones que involucran repercusión, aprehensión y dirección sobre los receptores.

Otro asunto importante que Liera quería mostrar es que tanto *EJDP* y *LCS* dejan un final sin resolver, caso similar sucede con el teatro épico de Brecht: “la estructura [...] es abierta (deja su historia sin concluir), con la idea de que es el espectador quien debe buscar la solución en su propio contexto social” (Román, 2003: 135). Así, el final de las obras le pertenece al público, es el único capaz de enlazar los hilos de las historias de Bernal y Malverde con el esplendor de lo regional, en este caso Sinaloa, o también con el caso del enfoque de la justicia y la libertad que requiere el pueblo.

“Liera recogió el mito, la fantasía y la realidad cotidiana y los entrelazó sin mayor esfuerzo, porque estos elementos le eran propios, formaban parte de su idiosincrasia, de su patrimonio cultural” (Maciel, 2004: 91). Esta es la gesta regional que presenta Liera en su teatro épico, con sus leyendas y mitos locales, el autor recupera el valor del sujeto colectivo, lo dignifica y lo enaltece, privilegiando los sentimientos regionales. Como se ve, el dramaturgo toma ciertas influencias de teatro épico de Brecht, pero no precisamente se forma una copia de dichas estrategias, sino que se observa una constante experimentación en el trayecto de sus obras, como se verá más adelante con el uso del teatro en el teatro.

⁶ En la historia de la literatura hispánica ha habido innumerables ocasiones en que las focalizaciones de personajes, temas o asuntos han sido utilizados por diversos autores para mostrar una crítica social. Quizá por el tema que nos ocupa (el teatro), el más notable sea Ramón María del Valle Inclán, quien con su creación del *esperpento*, supo imprimir una mirada irónica a la sociedad española de entonces. Dicha deformación grotesca de la realidad en Valle Inclán, aumentaba la crítica y con ello los personajes se volvían decadentes, a pesar de que en un primer plano parecían cultos o refinados. La suma de estos elementos convertía a la representación en un espejo “cóncavo”, en palabras de Valle Inclán, que transformaba la imagen en desgarradora y cruel, sobresaliendo una neta intención trágica y cómica a la vez.

LA METATEATRALIDAD EN *EL JINETE DE LA DIVINA PROVIDENCIA*

El concepto del metateatro nace del término acuñado por Lionel Abel, en 1963 y se podría resumir en dos grandes frases: “el mundo es un escenario” y “la vida es sueño”. Ambas ideas son la base del metateatro y se han utilizado como herramientas interpretativas en el teatro de los Siglos de Oro, tomadas de la obra: *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

En épocas más recientes, Alfredo Hermenegildo (2011) es el que establece una base paradigmática para identificar el teatro dentro del teatro. Algunos de estos conceptos de esta forma de ver al metateatro son:

[...] lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador; dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, que ‘absorbe’ los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco; esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra; la obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud); el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena. (2011: 10)

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

- un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada;
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos. (2011: 11)

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

Ahora, regresando a las obras, en el caso de *EJDP*, se cuenta con una obra marco, a lo que se denomina el espacio exterior, y una obra enmarcada, el espacio interior.

El segundo entorno, como ya se dijo, figura como el mundo de los sueños, de lo imposible. Es el lugar donde se concreta la utopía del bandido-santo y es donde nos brinda una apariencia de realidad deformada, es decir, es una realidad mágica, llena de recuerdos, de fantasmas, de personajes que deambulan sigilosos como si nunca hubieran existido, quizá sólo en la mente del gran macrocosmos Culiacán, el lugar que concentra el espacio global. Estas formas nebulosas de presentar la realidad tienen un objetivo, según Larson:

Estas descripciones de los efectos experienciales del metadrama subrayan el conflicto entre la ilusión y la realidad que produce el drama autoconsciente. Por causar que el lector o espectador contemple los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana. (1989: 1016)

Lo dicho por Larson tiene referencia inmediata en el planteamiento de la realidad fantasmagórica que opera en *EJDP*, asunto que algunos críticos han asociado con las técnicas del realismo mágico, las cuales han hecho énfasis en resaltar la cultura y el folclor de los pueblos latinoamericanos. En Liera, ese detalle no es la excepción, el dramaturgo enlaza tradición, folclor e historia en una realidad: la tiranía de los regímenes porfirianos de fines del siglo XIX. Ésa es una de las principales autorreflexiones que indaga la metateatralidad y el teatro épico de Liera, la búsqueda de sentido, identidad, justicia y significado del pueblo sinaloense.

La profunda investigación que hace Liera del mito de Malverde junto a los referentes históricos e intra-históricos, es lo que le da al espectador la capacidad de juicio crítico sobre lo que lee o ve en el escenario. “Consecuentemente, el metateatro cuestiona la relación no sólo entre el teatro y la identidad humana, sino también la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro” (1989: 1018). Esa forma especular es lo que le da al teatro de Liera y a *EJDP* su matiz de autorreferencialidad, no sólo de las situaciones políticas y sociales que vive su pueblo, sino también del quehacer del dramaturgo.

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

de un espejo, del teatro como un espejo de la realidad. Y es lo que estamos haciendo nosotros. Poner un espejo que distorsiona lo que vemos. (citado en Liera, 2000: 3)

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

El metateatro potencia formalmente la percepción del concepto barroco del *theatrum mundi*. Subraya de este modo la posible relación existente entre mundo y teatro, y cumple con una efectiva intención reveladora de desmitificación, de denuncia social y política en algunos casos, y de expresión, sencillamente, en otros casos, de determinadas concepciones dramáticas y poéticas. (2004: 3-4)

Este es un asunto importante en la expresión literaria que nos presenta el autor, pues en su teatro siempre se fincó la necesidad de convertir el teatro en arma de denuncia y expresión social, ya sea emitiendo el descontento social-político, el religioso o incluso el cultural, como en el caso del rechazo al machismo en algunas de sus obras. En *EJDP* el metateatro, además de ser un planteamiento lúdico y fantasmal, intenta convocar realidades mucho más fuertes, como la crítica a los gobiernos de derecha, ambiciosos y tiránicos: “el espectro constituye la única prueba de una posible verdad, oculta a la realidad humana, y revelada metafísicamente, de forma exclusiva y casi secreta [...] Sin el discurso del espectro, la escena metateatral no hubiera sido posible nunca” (2004: 12). En el espacio interior, los personajes flotan entre los ruidos de las piedras, el viento y los murmullos, como si se deslizaran entre el entorno de la vida y la muerte. Adela, El Polidor, Obdulio Pacheco, Hilario y la Cuanina son capaces de observar el futuro, de perseguir al gobernador Francisco Cañedo como si fueran sus demonios; son también los *locos* que convocan a que la muchedumbre se rebele y busque la justicia. De igual forma, estos personajes “mágicos” inician la memoria colectiva para que los habitantes del espacio exterior nunca la olviden.

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

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

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

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

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

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

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

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

El TeT es un módulo que se realiza en un tiempo y un espacio más o menos amplio, pero siempre reducidos si se tiene en cuenta el tiempo y el espacio de la obra/marco. En el entramado dramático de esta última se inserta, integra y engasta la obra enmarcada. La reducción del espacio y el tiempo atribuidos al módulo suponen un gesto de control de las fuerzas dramatizadas dentro de él. La recuperación y ordenación de tales fuerzas son puestas a contribución para modificar, en un sentido o en otro, el desarrollo de la obra/marco. (Hermenegildo, 1996: 128)

Así, la obra marco con sus testimonios y narraciones, como se vio en el uso del teatro épico, afirma lo que leemos o vemos en la obra enmarcada. La historia de Adela y el gobernador Francisco Cañedo, es la que da vida al mito de Malverde y que construye la lucha del personaje colectivo: el pueblo de Culiacán.

En el espacio exterior, los personajes mirantes, al contar sus testimonios, obligan a mirar hacia el interior a los personajes mirados. En la escena del exterior, Miguel habla de su bisabuelo Martín, lo presenta como un hombre noble y bondadoso, sin embargo, en la escena siguiente se desmiente dicha afirmación: “Campesino 1: ¿Sabe, patrón, cuál es la maldición que le echo? Que no conozca a sus hijos y que muera viejo, achacoso y enfermo” (*EJDP*: 372).

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

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

Claudia: ¿Me iba a decir algo, padre?

Padre Javier: Perdón, no sé qué me pasa, hablábamos de la Cuanina ésa. (*EJDP*: 377)

Este viso de conciencia sobre el pasado tiene el objetivo de ir convenciendo al religioso de la existencia de los milagros de Malverde, de hecho, el propio cura lo menciona: “Padre Javier: Pero es una realidad, una misteriosa realidad mística, mágica y social” (*EJDP*: 384). Ésta es una de las principales funciones del teatro dentro del teatro en *EJDP* al mostrar cómo la identidad regional es una mezcla de realidad, ficción y fantasía del pueblo de Sinaloa. Por varios segmentos, la ilusión juega con los receptores, como “archimirantes” y caen en el juego del metateatro, pues como dice Irene Andrés-Suárez:

[...] la existencia del teatro dentro del teatro se funda también en el juego dialéctico entre la realidad y las apariencias. Al estructurarse la pieza teatral en varios planos, con distintos grados de realidad subjetiva, se crea la ilusión de que lo que se representa en la pieza encuadrante es más real que lo presentado en la encuadrada. (Andrés-Suárez, López de Abiada y Ramírez Molas, 1997: 13)

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

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

LA METATEATRALIDAD EN *LOS CAMINOS SOLOS*

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

Si se toma en cuenta que *LCS* es la obra marco y que la escena XIX es la obra en-gastada, se tendría un ejemplo claro de teatro en el teatro, donde los mirantes serían

los convidados de la fiesta, y los comparsas de Bernal y los mirados serían la pareja de Cleofas con la dama elegante (Heraclio), por último, los archimirantes seríamos nosotros espectadores y en su caso, lectores. Dicha reduplicación funciona como signo abismante que detona la burla sobre el villano, en este caso el prefecto, pero también sobre la jerarquía machista que imperaba en la sociedad en aquellos tiempos.

En la escena, se nos hace testigos de una representación donde

[...] uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales —kinésica y proxémica— que llevarán a cabo, etc. (Hermenegildo, 1996: 128)

Esta indicación es notable desde la acotación inicial en la que “Cleofas se le queda mirando y ella le corresponde con una amplia sonrisa” (*LCS*: 428). Esta complicidad mutua es la que asegura el éxito del engaño tramado por Bernal, pues se aprovecha del cliché típico del hacendado adinerado y mujeriego, logrando con esto el primer paso del efecto metateatral.

Cabe mencionar que en esta escena unos y otros actores desempeñan otro papel, es como si se alejaran un poco de la trama épica que venían desarrollando. En el teatro dentro del teatro “unos y otros se dotan, pues, de una segunda máscara, de una doble máscara. Evidentemente el público de la comedia/marco, será el archimirante, el espectador supremo” (Hermenegildo, 1996: 128). A través de las miradas, los gestos y los coqueteos, se observa como los dos personajes, enemigos a muerte en la obra marco, ahora se convierten en dos “enamorado”. Ahora bien, toda esta escena se logra gracias a la ilusión interna que posee el teatro, en donde los personajes recrean un espacio donde se vuelven actores y público, y con ello hacen partícipe al público, cómplice que mira silenciosamente la escena de la burla al prefecto.

Uno de los significados más importantes del metateatro es el planteamiento de técnicas autorreflexivas, en las cuales se discute, generalmente, el tema o la estructura de la obra en cuestión. En el caso de *LCS*, no deja de llamar la atención la escena fársica del baile y la serie de flirteos entre los personajes, sin embargo, cobra importancia la fragmentación de la “hombría” de Cleofas que se enamora de un hombre, y, además, de su peor enemigo. Es clara la lectura burlesca que provoca el metateatro, pero también la lectura seria en la que el villano se ve burlado, incluso poniendo en duda su masculinidad. Por si fuera poco, Bernal se da tiempo de

colocarle la peluca a Cleofas y quitarle su pistola, lo que acentúa la burla hacia éste. Así, “el travestimiento es una convención dramática ideal para quien desea conocer la identidad y la evolución de los protagonistas. Asume el papel de una revelación platónica y hermenéutica de la verdad oculta, de la acción futura y de la conclusión de la obra” (Pavis, 1998: 139). De esta manera, el travestimiento de Bernal evidencia la unión del pueblo por defender los intereses del bandido, que a su vez son los de todos. El disfraz de Heraclio logra vulnerar al cacique, rebajándolo totalmente hasta dejarlo completamente inútil. Nuevamente, como en el caso de *EJDP*, se insiste en mostrar cómo la complicidad y unión de la gente puede burlar al villano, al grado de ridiculizarlo, como sucede en esta escena tomada de *LCS*:

Cleofas: (*Aulla desesperado, está como loco, tira las cosas, rompe las sillas, babea.*) ¿Quién carajos sabía que era Heraclio? ¿Quién lo sabía, mierdas? Tú viejo Nehemías que lo sabes todo y nunca hablas, lo sabías y nos pusiste esa maldita música que detesto tanto. ¿Lo sabías, no es cierto, viejo endiablado? Y tú, Jacinto, veme a los ojos; lo sabías y no dijiste nada para luego verme en este estado. Y tú, Domingo, tú hablaste con él antes del baile y no le oíste la voz de macho. Lo sabían todos, todos lo sabían. (*LCS*: 430)

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

El primer recurso teórico que se abordó en la teatralidad de Liera fue el dedicado al estudio del teatro épico. Influida por las doctrinas de Brecht, las obras de Liera mostraron una base narrativa que proliferaba en los trabajos analizados. Empezando por *EJDP*, en donde se mostraban ejemplos de comentaristas que narraban las

historias, ya sea en el pasado o en el presente, de acuerdo con la temporalidad que disponía. Asimismo, el uso de diferentes realidades rompe con el esquema aristotélico, emparentándolo más con el teatro épico. El uso de *flashbacks* es otra característica particular en *EJDP*, con el cual se muestran dos historias que corren hacia un mismo destino, la búsqueda del equilibrio social entre pobres y ricos o entre santos populares y oficiales. Mediante el análisis se comprobó que el objeto siempre se dirige hacia un sujeto colectivo, de tal manera que la colectividad es la encargada de construir su imaginario propio, que en definitiva era síntoma y rasgo de identificación regional, así como de legitimación de una justicia popular.

Otro importante aporte de los elementos narrativos encontrados en *LCS*, son las narraciones testimoniales que potenciaban el efecto del sujeto colectivo, volviéndolo más fuerte, justo como un defensor y protector del bandido. Fue muy importante en esta obra entender la función de Bernal, ya que las narraciones de los personajes fueron las que comprobaban las gestas del héroe. En estas narraciones (testimonios), se pudo analizar al personaje como un elemento más del sujeto colectivo, pues sus acciones eran potenciadas por las voces de la muchedumbre. Así, nuevamente como en *EJDP*, la obra de Liera recogía elementos de la oralidad y la narratividad unidas con el esplendor de su visión regionalista. A través del análisis de los personajes y las obras se pudo identificar que al final, el sujeto colectivo volvía a establecerse como el verdadero protagonista de la épica llerana, pues el pueblo es quien da forma al bandido hasta convertirlo en mito o en santo.

A la par del teatro épico, y en relación con él, el estudio del metateatro demuestra que es una de las estrategias para enseñar cómo la revaloración del pasado, así como la unión de la gente pueden finalmente alcanzar la utopía y lograr la justicia para su región. A través de los estudios metateatrales se demostró que el teatro en el teatro, como estrategia lúdica, invita al espectador a capturar un mensaje más didáctico, como sucede con *EJDP*, donde se tienen dos cronotopías, con personajes distintos y en diferentes épocas, pero con un objeto en común: la búsqueda de justicia, ya sea para sus creencias, en el espacio exterior, o para defenderse de Cañedo y de los poderosos en el espacio interior. En el análisis se comprobó, que el uso del metateatro coadyuva a potenciar el efecto de la memoria colectiva como arma de defensa contra el mal gobierno y la burguesía. A través de las estrategias del cine, como el ya citado *flashback*, el teatro dentro del teatro *revive* al bandido, el ánima ronda por todo el escenario, deambulando en ambas temporalidades e inundando todo de una realidad

mágica en la que el mensaje social nunca se pierde, al contrario, se reafirma. El sujeto colectivo al tomar la herencia de su cultura puede al final alcanzar la justicia para su pueblo. El objetivo de Liera era, como ya se ha dicho a lo largo de este trabajo, educar a su público, buscar una reflexión, una toma de conciencia por parte del receptor, para así poder asociar lo que se veía en el teatro con la vida cotidiana. Con todo eso por delante, entender a Óscar Liera y su obra es comprender al México, de al menos gran parte del siglo XX, sus referencias, tanto históricas como políticas y sociales, remiten a una gran variedad de escenarios de la cultura popular, la cual es la verdadera protagonista de estas obras.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel (1963), "The living theatre", en *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Nueva York, A Dramabook-Hill and Wang, pp. 128-136.
- Andrés-Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (1997), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum.
- Burgess, Ronald D. (1985), "Appearances: The Sub-Versions of *Cúcara y Mácara*", *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 15, núm. 1, noviembre, pp. 3-10.
- Brecht, Bertolt (2004), *Escritos sobre teatro*, traducción, selección y prólogo de Geneveva Dieterich, Barcelona, Alva.
- González Maestro, Jesús (2004), "Cervantes y Shakespeare: El nacimiento de la literatura metateatral", disponible en [<http://es.scribd.com/doc/86312840/Cervantes-y-Shakespeare-El-Nacimiento-de-La-Literatura-Metateatral>], consultado: 22 de octubre de 2013-DOI 10.1080/1475382.000254409.
- Goutman, Ana (1994), *Hacia una teoría de la tragedia, la realidad y ficción en Latinoamérica*, México, Coordinación de Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hermenegildo, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano (2011), "Más allá de la ficción teatral: el metateatro", *Teatro de Palabras: Revista sobre Teatro Áureo*, núm. 5, pp. 9-16.
- Hermenegildo, Alfredo (1996), "El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII", *Scriptura*, núm. 11, pp. 125-139, disponible en [<http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94736/142655>], consultado: 22 de octubre de 2013.

- Larson, Catherine (1989), “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, pp. 1013-1019, disponible en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf], consultado: 13 de noviembre de 2013.
- Liera, Óscar (2008), “El jinete de la Divina Providencia”, en *Teatro escogido*, prólogo de Armando Partida Tayzan, México, Fondo de Cultura Económica/Difocur, pp. 359-401.
- Liera, Óscar (2008), “Los caminos solos”, en *Teatro escogido*, prólogo de Armando Partida Tayzan, México, Fondo de Cultura Económica/Difocur, pp. 403-447.
- Liera, Óscar (2003), “Carta al tigre”, *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 1, núm. 6, enero-febrero, pp. 6-8.
- Liera, Sebastián (López Cruz) (2000), “Óscar Liera. Un luchador del teatro por el teatro mismo”, México, Centro Universitario de Teatro-Universidad Nacional Autónoma de México, disponible en [<http://es.scribd.com/doc/39354972/Oscar-Liera-un-luchador-del-teatro-por-el-teatro-mismo>], consultado: 21 de agosto de 2011.
- Maciel Ramírez, Leonel (2004), “Los caminos de la memoria colectiva: las fuentes estéticas de *El camino rojo a Sabaiba* y *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera”, tesis de Licenciatura en Literatura dramática y teatro, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Partida Tayzan, Armando (2008), “Óscar Liera: la eclosión de la dramaturgia regional”, en Óscar Liera, *Teatro escogido*, México, Fondo de Cultura Económica/Difocur, pp. 11-25.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, prefacio de Anne Ubersfeld, traducción de la tercera edición francesa por Jaume Melendres, Barcelona/México, Paidós.
- Román Calvo, Norma (2003), *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, México, Pax.
- Ubersfeld, Anne (1998), “El discurso del autor como totalidad”, en *Semiótica teatral*, traducción de Francisco Torres Monreal, Madrid, Universidad de Murcia/Cátedra, pp. 184-185.

Ricardo Torres Miguel: profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestría en Humanidades y licenciatura en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Su línea de investigación es Literatura y sociedad, siglos XIX, XX y XXI. Entre sus publicaciones destacan: “El teatro épico y la metateatralidad como estrategias de la justicia popular en *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos* de Óscar Liera”. “El charro contrabandista: figura del bandido social en *Astucia* de Luis G. Inclán”, *Signos Históricos*, vol. 12, núm. 24, julio-diciembre, 2010.

D. R. © Ricardo Torres Miguel, Ciudad de México, enero-junio, 2017.