

MULTIPLE REALITIES ON ÓSCAR LIERA'S EL CAMINO ROJO A SABAIBA

CLAUDIA GIDI

ORCID.ORG/0000-0002-8581-0963

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

cgidi65@hotmail.com

Abstract: *In this article I propose a reading of El camino rojo a Sabaiba, by Óscar Liera, in light of the aesthetics of the grotesque; that is to say, observing how the author chooses to configure his dramatic text by incorporating images typical of an ancient, ambivalent popular culture that does not think of time in linear terms, that does not recognize borders between life and death, and that advocates a plethoric world, overflowing with sexuality, tragic and comic at the same time. Artistic strategy that, although it distances itself from realism, allows its author to speak of a lacerating social reality, which we can perfectly identify in our latitudes.*

KEYWORDS: FARCE; MEXICAN DRAMATURGY; AESTHETICS OF THE GROTESQUE; TWENTIETH CENTURY; CACIQUE

RECEPTION: 16/01/2024

ACCEPTANCE: 14/03/2024

REALIDADES MÚLTIPLES EN *EL CAMINO ROJO A SABAIBA* DE ÓSCAR LIERA

CLAUDIA GIDI

ORCID.ORG/0000-0002-8581-0963

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

cgidi65@hotmail.com

Resumen: En este artículo propongo una lectura de *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera, a la luz de la estética de lo grotesco, es decir, mediante la observación de la manera en la que el autor elige configurar su texto dramático incorporando imágenes propias de una cultura popular antigua, ambivalente, que no concibe el tiempo de manera lineal, que no reconoce fronteras entre la vida y la muerte, y que propugna un mundo pletórico, desbordado de sexualidad, trágico y cómico a la vez. Ahora, si bien esta estrategia artística se distancia del realismo, permite a su autor hablar de una realidad social lacerante, que perfectamente podemos identificar en nuestras latitudes.

PALABRAS CLAVE: FARSA; DRAMATURGIA MEXICANA; ESTÉTICA DE LO GROTESCO; SIGLO XX; CACIQUE

RECEPCIÓN: 16/01/2024

ACEPTACIÓN: 14/03/2024

*El reloj de la iglesia dio las horas,
una tras otra, una tras otra,
como si se hubiera encogido el tiempo.*

JUAN RULFO, *PEDRO PÁRAMO*

El camino rojo a Sabaiba (1988) es una de las obras más complejas y mejor logradas de Óscar Liera.¹ Se trata de un texto dramático que se inserta, en buena medida, en la fructífera tradición literaria latinoamericana que se ha ocupado de recrear la figura del cacique, tan presente en la vida social de nuestras latitudes. Desde luego, me refiero a una tradición en la que destacan obras en diversos géneros literarios,² como el paradigmático ensayo de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), o las grandes novelas de la dictadura, como *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle-Inclán; *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *Yo el Supremo* (1974), de Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Carpentier, o *El otoño del Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Especial mención merece, sin embargo, el vínculo que *El camino rojo...* guarda con *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, en virtud de que, a contrapelo de lo que ocurre en la mayor parte de los casos en los que se recrea la figura del cacique, en esta novela el personaje —dueño de tierras y vidas— es una mujer. Asimismo, la obra de Liera que ahora me ocupa rememora de múltiples formas —como se verá más adelante— la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, hasta el punto de parecer un homenaje a ella.³

¹ Esta obra fue estrenada por la Compañía Nacional de Teatro en 1987, en Culiacán, Sinaloa, bajo la dirección de Adam Guevara. Recibió el premio Juan Ruiz de Alarcón ese mismo año y fue publicada por primera vez al año siguiente en la revista *México en el Arte* (números 19 y 20). En 1999 la obra es llevada a la escena por Ludwik Margules con alumnos y ex alumnos del Foro Teatro Contemporáneo, en la Ciudad de México.

² Para futuras investigaciones, dejo apuntado aquí que, en la tradición teatral latinoamericana, existen también algunas obras que recrean la figura del dictador, aunque no aludan directamente a un personaje histórico específico, como sí ocurre con frecuencia en la novela. Destacan, por ejemplo, *Tupac Amaru* (1962), de Osvaldo Dragún, y *Pedro y el capitán* (1978), de Mario Benedetti.

³ Entre los estudios en los que se ha analizado dicha relación con la novela de Rulfo, quisiera destacar, para el lector interesado, la tesis doctoral de Cristián Josué Cortés Jiménez, titulada *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015): archipiélagos, ediciones y autores*.

El camino rojo a Sabaiba pertenece al grupo de obras dramáticas de Liera que podríamos denominar —junto con Armando Partida Tayzan— de mayor aliento, como *El jinete de la Divina Providencia*, *Las fábulas perversas* y *Los caminos solos*, y forma parte también de los dramas en los que el autor se relaciona con la cultura popular de su estado natal, Sinaloa: *El oro de la revolución mexicana*, *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos*. Se trata, asimismo, de un texto marcado por su compleja estructura, por su “barroquismo”, y en el cual el lector/espectador es enfrentado a un universo ficcional que resulta incierto, configurado en diversos niveles de ficción (o de realidad, si se quiere).

La obra de Liera ha merecido múltiples lecturas y se han buscado diversos caminos de interpretación que nos ayudan a orientarnos en ese mundo tan peculiar; uno de esos caminos ha sido vincularla con lo que la crítica ha denominado *lo real maravilloso*, esa corriente estética que ha sido tan fructífera en la literatura hispanoamericana del siglo pasado. Con todo, y sin negar esa apreciación, considero que se trata de un texto dramático tan rico que aún nos sigue deparando sorpresas y generando preguntas. Por ello, me parece que vale la pena intentar hacer una lectura desde un horizonte hasta hoy poco frecuentado. Me interesa observar cómo Liera configura un mundo pletórico de resonancias poéticas que sacude todas las certezas del lector/espectador, a la vez que se arraiga con fuerza en una imaginación antigua, de origen popular, que ve y explica la vida desde lo inusual, para los lentes de la lógica racional. Así, sin descartar los estudios precedentes, considero que se pueden arrojar nuevas luces sobre el arte dramático del autor si intentamos religar su escritura con la *estética de lo grotesco*. Al respecto, comparto la idea de Martha Elena Munguía cuando afirma que se trata de “una estética universal, antigua y sumamente productiva que, sin embargo, ha sido pasada por alto en las historias literarias” (2020: 69), particularmente en Hispanoamérica. Este texto pretende contribuir a ampliar nuestra perspectiva crítica bajo la luz de una tradición tan significativa y fructífera para el arte literario y teatral.

Pero, antes de entrar en materia, me parece necesario considerar, así sea brevemente, cuáles son las coordenadas que me guiarán para entender la estética de lo grotesco, pues, como bien ha señalado Luis Beltrán Almería, se

trata de una categoría “trascendental y polémica” (2018: 1126).⁴ Lo grotesco suele percibirse como algo ajeno y perturbador. Sin embargo, es claro que se trata de una estética que tiene una dimensión histórica, por lo que no se ha expresado de la misma manera a lo largo de los siglos —ni ha sido percibido ni valorado del mismo modo con el paso del tiempo—. Para este ensayo retomo algunos de los rasgos que identificó con claridad Mijaíl Bajtín (1995), aunque aprovecharé también los aportes de Wolfgang Kayser (2010). Del primero rescato, sobre todo, la idea del mundo como algo desbordado, desmedido, hiperbólico, contradictorio, que se caracteriza por tener una concepción cíclica del tiempo, por no distinguir fronteras entre la vida y la muerte, como tampoco entre los reinos animal y vegetal, así como por crear imágenes ambivalentes en las que no hay nada estable ni apacible. Del segundo, traigo a cuento, principalmente, la idea de lo grotesco como una forma de extrañamiento del mundo.⁵ Recupero también algunas de las precisiones hechas por Luis Beltrán Almería, quien señala que, a pesar de las diversas formas en que lo grotesco se ha manifestado, es posible identificar aspectos clave que se han sedimentado a lo largo de la historia de la humanidad; entre ellos se encuentra su arraigo en la cultura popular, de donde se ha irradiado hacia la alta cultura, dando lugar a muchas de las obras más señeras de la literatura universal. De esta manera, si en la vida cotidiana suele aparecer degradado en “lo obsceno, la superstición, la ebriedad, el rechazo de lo oficial”, es gracias al talento artístico como puede remontar lo momentáneo y la grosería fácil o ramplona (Beltrán Almería, 2018: 1133-1134).

⁴ Prueba de ello es, no sólo el uso que se le da al concepto en el habla cotidiana —vinculándolo con lo feo, lo monstruoso y hasta con lo ridículo—, sino el hecho de que, incluso en el ámbito de la estética, tenga sentidos encontrados.

⁵ Sobre las posturas teóricas de los dos grandes pensadores del grotesco, Luis Beltrán Almería señala: “Kayser se fijó en un periodo que va desde el Renacimiento hasta mediados del siglo xx. En cambio, Bajtín se interesa por el grotesco medieval y renacentista (hasta Rabelais). Esa es la razón de que el primero vea ante todo el carácter fantástico, incluso tremendista, y el segundo perciba el fenómeno grotesco como festivo (esto es, agrario). Así Kayser ve dos dimensiones del grotesco moderno, romántico y satírico, y Bajtín acepta la dimensión romántica y corrige lo satírico como realista. Pero ambos admiten que los límites del grotesco están mucho más atrás. Ambos vieron la doble dimensión, cruel y alegre, del grotesco. Bajtín lo define como risa ambivalente: jovial y cáustica al mismo tiempo” (2018: 1138).

Cabe destacar también que la estética de lo grotesco florece desde sus primeras manifestaciones en muy distintos géneros literarios. En el ámbito del teatro, la farsa resulta un campo fructífero para la expresión grotesca. En su amplio estudio sobre la manifestación artística del género farsico en Hispanoamérica, Dahlia Antonio Romero propone lo siguiente:

La tradición farsica, esa transmisión de imágenes de una risa peculiar que ha llegado a nuestros días, suele presentarnos mundos al revés, mundos paródicos en los que lo cotidiano aspira a su renovación, mundos en los cuales los rasgos que miramos en el espejo de todos los días aparecen aumentados, o disminuidos, hasta la caricatura y, a veces, retorcidos hasta lo grotesco. Leer una farsa o ver su puesta en escena es como entrar en una de esas casas de los espejos que presentan las ferias. Ahí la “realidad” siempre aparecerá desproporcionada: enana, gigante, gorda o flaca y, por eso, nos hará reír. (2017: 11)

Por lo demás, la investigadora enfatiza la idea de que, desde la perspectiva de Bajtín, “la verdadera función del grotesco” es liberar al hombre de las ataduras convencionales, así como del poder y los poderosos para, desde ahí, “permitir que surjan nuevas posibilidades de ser” (Antonio Romero, 2017: 46). Este objetivo es el que Liera se ha propuesto conseguir en prácticamente todo su teatro. Estudiosos destacados de la obra del dramaturgo sinaloense han hecho hincapié precisamente en la actitud vital, contestataria y desmitificadora que alienta en su obra. Ricardo Torres Miguel, por ejemplo, en el trabajo de análisis comparativo que lleva a cabo entre *Cúcara y Mácara*, de Óscar Liera, y *El atentado*, de Jorge Ibarguengoitia, ha demostrado que la dramaturgia de Liera “no desea sólo la carcajada fácil, sino dotar a su receptor de un cambio de perspectiva, de una postura comprometida con su comunidad y con su sociedad” (2022: 392), y, con ello, permitir —me parece a mí— *que surjan nuevas posibilidades del ser*. De la misma manera, en otro de sus ensayos, Torres Miguel ha señalado no sólo que la risa en la obra de Liera ha sido “el vehículo principal para acercarse a su público”, sino que el humor, a la vez reflexivo y motivador, debía “lograr un efecto subversivo” (2019: 49).

Muchos de los estudiosos de la obra de Óscar Liera han observado la manera en la que el dramaturgo se vale del género farsico para la elaboración de buena parte de sus textos dramáticos. No es mi intención refutar la pertinencia de dichos acercamientos críticos. Todo lo contrario, coincido plenamente con

la idea de que la farsa ha sido el vehículo empleado por el autor para hacer una crítica social aguda.⁶ Así, mi lectura de *El camino rojo...* a partir de sus rasgos grotescos no busca refutar la posibilidad de leerlo como una farsa de rasgos carnalescos. Intento sumarme a esas lecturas que enfatizan los rasgos genéricos, pero centrando la mirada en el hábito de lo grotesco —una de las formas en que se manifiesta la risa—, el cual puede expresarse en muy diversos géneros, uno de los cuales —quizás el más privilegiado— es la farsa. Debo insistir también en que, si bien el grotesco y su fantasía desbordada hunde sus raíces en la cultura popular de la Antigüedad, tiene una dimensión histórica que posibilita su reactualización en las obras artísticas del mundo moderno. En este sentido, es claro que Liera sabía muy bien que la risa es un poderoso recurso para remover conciencias, por lo que en sus textos dramáticos se pueden rastrear las manifestaciones artísticas de la risa en sus más distintas modalidades: desde el humor lúdico, pasando por la ironía, hasta llegar a la estética de lo grotesco, el rasgo que intento rastrear en esta ocasión.

Pero vayamos ahora al texto de Liera que me ocupa. Aunque la obra no está dividida formalmente en escenas ni secuencias (sólo hay una división explícita en dos actos), Armando Partida, en un auténtico *tour de force*, identifica 36 escenas, y da cuenta de sus múltiples saltos entre niveles o planos de ficción, sin que con ello logre despejar algunas zonas de ambigüedad.⁷ Así, resulta inevitable reconocer que, en ese fluir incesante entre distintos tiempos, espacios y planos de realidad, se conforma un universo complejo, acrónico, en el cual el lector/espectador se mueve a tientas. Con todo, lo verdaderamente asombroso es observar cómo, a pesar del aparente caos al que nos enfrenta Óscar Liera, de la vacilación en la que nos mantiene, su estructura dramática no sólo no se derrumba, sino que deslumbra por su extraordinaria solidez.

⁶ Sin ningún afán de exhaustividad, puedo mencionar los siguientes ensayos en los que se hace hincapié en los aspectos fársicos del teatro de Liera: “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, de Armando Partida; “Historias perversas en fábulas fársicas”, de Claudia Gidi; “La parodia, la farsa y la intertextualidad en *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia y *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera”, de Ricardo Torres Miguel.

⁷ Por dar sólo un ejemplo: al describir el paso de la escena trigésimo tercera a la trigésimo cuarta, Partida afirma que, con la narración del personaje Celso padre, “Liera da otra vuelta de tuerca a su intrincado relato dramático, sobre el cual ya no podemos decir en qué nivel se encuentra” (Partida Tayzan, 1997b: 79).

No pretendo recuperar aquí la descripción, escena por escena, con las múltiples transformaciones y deslizamientos espaciotemporales que existen en *El camino rojo...*⁸ Intentaré simplemente dar cuenta de las principales líneas de acción, para poder analizar los elementos de poética que Óscar Liera ha puesto en movimiento. La obra comienza una noche huracanada, en medio de una fuerte tempestad. En este ambiente amenazante, aparece el teniente Fabián Romero Castro, “como si hubiera recibido un llamado” (Liera, 2008: 459),⁹ a un sitio extraño donde ocurren cosas inesperadas. En ese lugar descubrirá, por boca de los espíritus con los que se encuentra, quién es él y quiénes fueron sus antepasados. Zacarías, el primer personaje con quien se topa, afirma que llegó a un castillo, pero Fabián sabe muy bien que en esa zona no existen castillos. Luego, conforme avanza la obra y el forastero se encuentra con otros personajes, vemos cómo el espacio se va transformando. Llama la atención que todos ellos no sólo conocen de antemano la identidad del forastero, sino que afirman que lo estaban esperando, y que ha llegado tarde:

ZACARÍAS: (*Muy asombrado*). Dios libre a todos de ti, Dios los libre; llegaste ya, Fabián Romero, llegaste; pero has llegado tarde. Te trajeron las lluvias de granizo y paraste en el castillo de Aztlán; eso es malo. Dios libre a todos de tu ira, Fabián Romero Castro, hijo de la bien amada Carmen Castro, pero llegaste tarde, llegaste demasiado tarde. (*Desaparece*). (455)

Poco a poco, con el desarrollo de la acción dramática, el lector/espectador se va enterando de que prácticamente todos los personajes con los que se relaciona Fabián Romero han muerto ya. Y que el soldado ha arribado, sin saberlo y sin proponérselo, a su lugar de origen; sitio donde debe vengar la afrenta que sufrió su madre, Carmen Castro, en un pasado remoto.

Dicho pasado se reconstruye, escénicamente, de maneraacrónica. Con frecuencia, las escenas analépticas parten del relato de algún personaje; esto ocurre sin ninguna marca que evidencie el salto temporal, de modo que, sin

⁸ El lector interesado puede acudir al análisis de Armando Partida, “Liera y la cultura patrimonial”, que aparece en el tomo dos de las obras completas del dramaturgo (Partida Tayzan, 1997b).

⁹ Cito por la edición del *Teatro escogido* de Óscar Liera. En lo sucesivo, sólo registraré el número de página.

solución de continuidad, la narración se vuelve acto o, en otras palabras, el relato se transforma en acción teatralizada. Los sucesos más importantes de ese pasado remoto tienen que ver con el deseo de “el bien nacido Arbel Romero” —esposo de “la siete veces digna Gladys de Villafoncurt” — de procrear un heredero. Ante la imposibilidad de su esposa de concebir, él se relaciona con “la bien amada Carmen Castro”, de quien se enamora perdidamente: “te quiero como se quiere lo prohibido y se desea”, afirma Arbel (498). Por su parte, esta última busca concebir un varón, pues su esposo sólo le ha dado hijas mujeres. Como resultado de esa relación extramarital, Carmen Castro es repudiada y violentada por el pueblo entero, a instancias de su propio esposo, Fermín Vega.¹⁰ Tras el brutal ataque, y antes de abandonar el pueblo, los maldice a todos y lanza su amenaza:

CARMEN: Vendrá un hijo para que este acto sea vengado. Será el día de la ira y todo el pueblo caerá en sus manos; este pueblo debe ser castigado. No respetará niños, ni mujeres, ni viejos, ni nadie, ni nadie, ni nadie. (494)

Es esta amenaza —que no llega a cumplirse— la que moverá a la gente a asesinar a Fabián Romero, el hijo de Carmen Castro. Al final de la historia, cuando Fabián se entera de su pasado, por boca de Gladys de Villafoncurt, y decide matarlos a todos, su venganza es ya imposible, no sólo porque los agresores de su madre han muerto ya, sino porque, para cuando se entera de lo sucedido, *él mismo ha muerto*.

Uno de los aspectos más interesantes de esta *fábula* —mucho más elaborada de lo que he referido hasta este momento— no es sólo que se construye mediante una multiplicación de espacios y tiempos diegéticos, al punto de que, en ocasiones, en un mismo tiempo escénico se desarrollan tres lugares y

¹⁰ Hacia el final de la obra se recrea la terrorífica escena donde el pueblo entero ataca a Carmen Castro: “FERMÍN: ¡Allí está la mil veces puta Carmen Castro! Ahora soy un triunfador, gané en el juego de la deshonra [...]. *La chusma se lanza sobre ella, la dejan medio desnuda, la trepan a una silla y la levantan en alto. Carmen, desesperada, grita, suplica compasión, llama angustiada a Fermín, pero nadie la atiende, nadie le hace caso; la gente está loca, demente, el alcohol y el coraje ha trastornado a todos. Fermín grita a los hombres: “¡Llévensela a los arenales de este pueblo, llévensela rápido! Entre más puta quede, mejor; más me cuadra, más la gozaré bajo la sombra de mis álamos. Juré que te haría una ninfa, Carmen Castro, si ganaba el juego y he ganado. Gocen a esta ninfa y vengan por su botella y sus centavos”* (493).

tiempos diferentes entre sí,¹¹ sino que apela a imágenes propias de la cultura popular, mediante las cuales construye un mundo grotesco en el que no sólo lo mágico forma parte de la vida cotidiana, sino que, como veremos más adelante, se traspasan los límites entre los órdenes —habitualmente separados— en los que la vida y la muerte confluyen en un continuum no marcado por límite alguno. Un universo animado en su totalidad por un impulso vital, en el que los reinos animal y vegetal se entrelazan con el hombre y el cosmos.

Al comienzo de *El camino rojo...*, vemos cómo Fabián Romero se adentra en un mundo convulso en el que ni los sentidos ni la razón bastan para orientarse: “*La noche es oscura, huracanada. Una fuerte tempestad amenaza la tierra. Los relámpagos, los rayos, los truenos hacen una circunstancia primigenia*” (451). Se trata de un universo en el que la naturaleza no sólo se ha desbordado, sino que parece haber perdido el ritmo, las estaciones: “Es muy raro que caiga granizo con este calor [...] aquí, a la orilla del mar y con este calor que hace todo el año, nunca había pasado.¹² Todos los pescados se fueron lejos, asustados, y regresarán las barcas vacías, sin lisas y sin mojarras” (452); con estas palabras describe el ambiente Zacarías, el primer personaje con quien se topa el forastero. De esta manera, y a lo largo de toda la obra, la incertidumbre y la perplejidad resquebrajan el orden del mundo, tal como creemos conocerlo.

Fabián Romero no sabe dónde está ni cómo llegó a ese sitio. Hace preguntas que no obtienen respuesta, y, como para no perderse a sí mismo en este universo extraño, afirma una y otra vez quién es —casi como en un mantra— ante cada personaje con quien se topa: “Soy teniente de nuestro glorioso

¹¹ Por tiempo diegético —o de la fábula— se entiende aquel que “abarca la totalidad de los acontecimientos significados, tanto los mostrados o (re)presentados como los referidos por los medios que sean, lingüísticos o no”, mientras que “el tiempo representante y pragmático del teatro; [es el] tiempo real o realmente vivido por los sujetos de la comunicación teatral, actores y espectadores, en el transcurso de la representación” (García Barrientos, 2017: 169 y 170). La misma terminología se puede emplear para el espacio. Para un análisis de los espacios en esta obra de Liera, el lector interesado puede acudir al estudio de Víctor Alan Ávila Garnica titulado “Sobre los espacios en *El camino rojo a Sabaiba*” (2017).

¹² En una escena posterior, en la cantina del pueblo, Celso —personaje que tiene la capacidad de “ver” lo que va a ocurrir— afirma: “ya amanecieron las nubes anaranjadas. (*Pausa*) Si por la tarde tenemos granizales es que algo nos espera y debemos cuidarnos”. La respuesta del Cantinero nos hace ver lo insólito que algo así sería: “¡Qué chingado granizo va a caer en este pueblo con el calor que hace! Aquí nunca nadie ha visto un granizo ni lo conocemos” (468).

ejército” (453), “Me perdí, equivoqué el rumbo [...] me hallé como un ciego sin noción de los puntos cardinales” (454). Tras la desaparición de Zacarías, el espacio se transforma, deja de ser un castillo en ruinas para convertirse en un convento: “[un lugar] *limpio y arreglado y allí en el mismo sitio, de pie y sosteniendo entre una de sus manos un candelabro se halla una hermosa monja* [Sor Joaquina del Monte Carmelo] *que sonríe con amabilidad y con una mirada curiosa*” (455). En esta escena, el desconcierto del personaje protagónico va en aumento; se encuentra entre “*irritado y temeroso*” (455). Nada logra saber, nada logra entender; sin embargo, como ya se dijo, los otros parecen saber muy bien quién es él y a qué vino.

Importa observar cómo, desde las primeras escenas, los lectores/espectadores somos colocados al filo de la navaja ante sucesos que resultan extraños, casi mágicos, aunque por unos instantes parezcan todavía anclados a cierta lógica. Sin embargo, conforme avanza la acción, a veces en cuestión de segundos, la supuesta lógica que los ordenaba se trastoca, y con ella se pierde cualquier certidumbre. Veamos el siguiente parlamento de la escena entre la monja y el militar:

SOR JOAQUINA: Ni la vista es el mejor sentido para obtener el conocimiento, ni la luz de los relámpagos es mejor que la del sol para conocer las cosas que el Creador ha creado. Ver bien, decían los abuelos; ver bien, desvelar, Fabián, quitar los velos.

FABIÁN: ¿Cómo supo mi nombre?

[...]

SOR JOAQUINA: Teniente del noveno batallón de infantería Fabián Romero Castro, acabas de gritar tu nombre; lo gritabas como un loco por aquella puerta, yo estaba allí parada y lo escuché [...]

FABIÁN: Estuve hablando con un hombre que acaba de salir; a él le gritaba; Zacarías Fajardo me dijo que se llamaba.

SOR JOAQUINA: (*Muy sorprendida*) ¿Zacarías Fajardo!, Dios lo haya perdonado. Muchas culpas seguramente guardabas Zacarías para que tu alma por tantos años siga penando. (*A Fabián*) Vamos a rezarle un padrenuestro por su eterno descanso. [...] (456)

Como vemos, si en un primer momento parece haber una explicación racional para el hecho de que sor Joaquina sepa quién es Fabián, tras unos

cuantos diálogos, la tranquilidad que supone moverse en un universo lógico y racional se derrumba: Fabián ha estado hablando y bebiendo vino de ayale con un muerto. Así, lo que en principio parece familiar, comprensible, cercano, de inmediato se torna extraño e incluso inquietante. Unas líneas adelante, la misma sor Joaquina dará una nueva pista que orientará nuestra lectura: “cuando se pierde el rumbo es que la muerte ha llamado” (457). Y, en efecto, la muerte ha llamado a Fabián Romero, pues, para cuando la obra concluya, sabremos que el personaje murió la noche misma de su llegada a Sabaiba, tal como le ocurre a Juan Preciado a su llegada a Comala. En estos términos lo narra “el hombre que lo explica todo”, personaje que aparece únicamente al final de la obra, y que tiene a su cargo el último parlamento:

Al teniente Fabián Romero lo mataron las gentes de Sabaiba el mismo día que llegó por la noche, bajo la lluvia, después de unos granizales. Lo mataron cuando dijo su nombre; por superstición y por miedo y tiraron su cuerpo en las ruinas de una vieja casona no lejos del pueblo sobre la cual se han inventado mil historias, porque al hombre, siempre le han gustado los cuentos. (501)

De este parlamento quisiera destacar también la forma en la que se acentúa la incertidumbre a propósito de la “realidad” de los sucesos representados. Es decir, si a lo largo de la obra, el lector/espectador se enfrenta a acontecimientos extraños, contradictorios, que no siempre pueden ser explicados desde la lógica racional, este último parlamento nos conduce a una duda incluso más abarcadora, que abre la puerta para considerar si en verdad ocurrió todo lo que se representó ante nuestros ojos o si fue sólo un cuento.

El tercer encuentro de Fabián es con un viejo. De pronto, “*oye la voz de un anciano cerca de él; este anciano de grandes ojeras se llama Mayo*” (458). El primer parlamento del anciano le da una nueva vuelta de tuerca a la situación, con lo que se desestabiliza aún más el contexto en el que se encuentra el teniente: “[a Fabián] Está loca, no le haga caso, es la sobrina del ama, se viste de monja y cree que está en un convento enclaustrada” (458). Desde luego, no resulta intrascendente la presencia de la locura en el universo creado por Liera. Recordemos que el loco es un personaje que ha tenido una presencia relevante en el teatro, pues a menudo es el encargado de decir la verdad, cuando nadie más puede hacerlo; es quien puede encontrar la lucidez inmersa en el absurdo. Por todo ello, no es extraño que, en la dinámica teatral, los locos se sitúen en

el umbral de lo excluido y lo aceptado.¹³ Y, desde luego, tanto la locura real como la fingida suelen ser vehículo ideal para instaurar en el drama distintos planos de ficción metateatrales. Recordemos también que, desde el pasado más remoto, la locura se ha coligado con la estética de lo grotesco. Wolfgang Kayser, por ejemplo, asocia claramente la idea de grotesco con lo extraño, lo antinatural, y afirma lo siguiente, a propósito de la locura:

[...] en la psique deformada del loco lo humano se torna macabro; es de nuevo como si un “ello”, un extraño, un espíritu inhumano hubiera entrado en el espíritu de los hombres. Pero el encuentro con la locura es asimismo una de las experiencias germinales de lo grotesco, una experiencia que nos impone por otro lado la vida misma. (309)¹⁴

Contribuye a ahondar la extrañeza el hecho de que el viejo Mayo hable el lenguaje de los animales, y que éstos se comuniquen con los difuntos: “Las lechuzas [afirma el personaje] son los pájaros que hablan con los muertos, por eso guardan la mirada de espanto, porque saben cosas que las ánimas mantuvieron en secreto”. Y, unas líneas adelante, invitará a Fabián a asomarse a la ventana de su cuarto para ayudarlo a entender lo que el ave le dice desde hace semanas, una y otra vez. El ave sufre y Mayo no duerme:

MAYO: Si usted quisiera venir esta noche a asomarse por la ventana de mi cuarto tal vez pudiera entender algo, es insistente lo que dice. Luego repite lo mismo, lo mismo; todas las noches lo mismo y yo no duermo. Le veo

¹³ Francisco Márquez Villanueva, en su estudio sobre la literatura bufonesca, ha dicho: “El loco ha sido considerado entonces como voz de la verdad absoluta e irreprimible. En cuanto hace del mismo una entidad a la vez deshumanizada y semidivina, un cero y un infinito, dicho concepto lleva consigo una radical ambigüedad destinada a alcanzar una intensa presencia literaria por espacio de siglos” (1986: 502).

¹⁴ Martha Elena Munguía Zatarain, en su estudio titulado *Locura e imaginación. Grotesco en la literatura hispanoamericana*, afirma que, más allá de las pugnas que existen entre formas de existir de lo grotesco, es importante reconocer que dicha estética “ha sido forjada desde tiempos remotos, ha vivido un largo proceso de reformulación, matices y ajustes, de acuerdo con el espíritu de cada época y sigue ofreciendo un caudal importante de imágenes para la expresión del arte verbal”. Y agrega: “la locura y el loco son una de esas vías heredadas de la imaginación antigua para abrir la puerta a un modo inhabitual, descentrado y por tanto polémico de ver y entender la vida” (2019: 37).

a los ojos, me mira, nos miramos sin hartarnos. Ella se esfuerza, sé que sufre, trata de decirme las cosas con la mayor claridad posible pero no comprendo cuál es su mensaje.

FABIÁN: No sé de qué me está hablando.

MAYO: Si usted quisiera hacerme ese pequeño favor yo podría volver a conciliar el sueño. Desde que llegó, hace tres semanas, no duermo. Llega y se para en la rama de un sabino frente a mi ventana; canta, insiste, y hace dos noches que la veo derramar abundantes lágrimas. (459)

Las señales de la naturaleza son ominosas, y, una vez más, Fabián asume la actitud que ha adoptado cada vez que se enfrenta a una situación desconcertante, es decir, aferrarse a la realidad que conoce: “FABIÁN: Yo nunca he hablado con... no sé, no conozco, es decir, mire usted, yo llegué aquí de la guarnición de Batacudea, llegué aquí como si hubiera recibido un llamado”. La respuesta del viejo, en cambio, agrega información, ofrece nuevos elementos que se anudan en la trama:

MAYO: (*Cambia de actitud*) Eres egoísta y obstinado. Claro que recibiste un llamado. Vienes a cumplir la promesa de tu madre, pero has llegado tarde. Bienvenido seas Fabián Romero, recuerda que hay un pájaro de muerte que todas las noches canta en mi ventana; bienvenido seas Fabián Romero, al castillo de la siete veces digna Gladys de Villafoncurt, nuestra excelsa dama. (469)

Como vemos, Fabián Romero se ha adentrado en un mundo en el que los personajes transitan entre lo natural y lo sobrenatural sin ningún tropiezo. Y se reitera la idea de que era esperado para cumplir una promesa, sólo que ahora, tanto el personaje como los lectores/espectadores, sabemos que ha llegado —aunque tarde— al castillo de Gladys de Villafoncurt para cumplir con su obligación. Tras este parlamento, “*como por arte de encantamiento*”, aparece la propia Gladys, “*una mujer madura hermosísima*”, que “*viste con telas finísimas y de buen gusto*”. El ambiente que la rodea tiene algo de fantástico, de exotismo. Va acompañada siempre de un jorobado “*que usa medias, pantalón verde a la rodilla, camisa y un saco largo de color rojo; trae además un sombrero verde y usa bastón*” (460). Este personaje, que evoca la imagen de los enanos o

bufones de las cortes, es una especie de sombra de la cacica: se mueve siempre adonde ella lo hace y, cuando se detiene, se echa a sus pies cual perrito faldero.

El entorno grotesco —carnavalesco, incluso— que circunda a Gladys de Villafoncourt es reforzado por la presencia de unos maromeros que irrumpen en la escena a indicación de la señora: “*Se oye una música de circo y aparecen dos maromeros. De cuando en cuando da la orden de que aplaudan las damas de compañía y éstas lo hacen, aunque parece que el único divertido allí es el jorobado*” (460).¹⁵ Recordemos que una de las expresiones del grotesco tiene su asiento precisamente en las manifestaciones festivas populares:

No se puede ignorar que Bajtín planteó la pervivencia de la imaginación tradicional grotesca a través de las imágenes creadas en el carnaval antiguo y renacentista y el trabajo estético que hicieron los autores que forjaron lo que él llamó la literatura carnavalizada. (Munguía Zatarain, 2020: 75)

Importa señalar, también, que es a partir de esta escena —en la que Gladys y Fabián se encuentran— cuando comenzarán las narraciones que recrean el pasado: el de ella y su marido, Arbel Romero; el de Carmen Castro —la madre de Fabián— y su esposo, y, por extensión, el del propio pueblo de Sabaiba (462).

Pero, antes de continuar con la remembranza que dará lugar al resto de la obra, vale la pena detenerse a señalar que, a pesar de la gravedad de los sucesos que se representan, no todo es sombrío en el universo recreado. Coherente con la estética grotesca, no predomina una visión lúgubre de la existencia, sino que se conjuga con la posibilidad del juego, la parodia y la burla. Para sustentar esta idea puedo mencionar que, además de la escena de los maromeros referida líneas atrás, aparecen ante los ojos del lector/espectador diversas expresiones propias de la fiesta popular: como el circo.¹⁶ Entre los elementos paródicos, se puede

¹⁵ Los espectáculos populares, como el circo, son frecuentes en la obra de Óscar Liera. En palabras de Lidio Sánchez Caro, director de escena mexicano, afincado en Madrid, es notable “la facilidad que tiene para introducir en sus historias recursos provenientes de otros ámbitos del espectáculo: el circo, la danza, los títeres, los números de feria” (Secretaría de Cultura, 2016: s/f).

¹⁶ En el segundo acto, por ejemplo, tiene lugar la siguiente escena circense: “*Entra un hombre con pantalón blanco, un saco largo rojo, botas y chisteras negras. El hombre da un silbatazo, arranca una música de circo, aparece una bastonera, tras ella unos payasos echando maromas y luego un domador con*

destacar la rimbombante denominación de los personajes de alta alcurnia, como “La siete veces digna Gladys de Villafoncurt”, o “El bien nacido Arbel Romero”, adjetivaciones que fueron frecuentes en los tiempos coloniales y con las que se alude también, en clave paródica, a la permanencia de un orden social injusto y jerarquizado. No perdamos de vista que el de Óscar Liera es, en su conjunto, un teatro sumamente estetizado, pero siempre de denuncia clara y contundente contra las injusticias, la represión sexual, la hipocresía, la corrupción y la explotación de hombres y mujeres por parte de los poderosos.

De igual manera, el juego y la burla están presentes en diversas escenas y adquieren diferentes matices. Me referiré sólo a dos momentos que me parecen bastante ilustrativos: en el primer encuentro entre Fabián y Zacarías se percibe una burla disimulada hacia el forastero en la actitud de superioridad que asume Zacarías:

FABIÁN: ¿Estamos a la orilla del mar?

ZACARÍAS: Estamos a la orilla del mar.

FABIÁN: (*Reflexivo*) Entonces estuve caminando hacia el Poniente.

ZACARÍAS: Estuviste caminado hacia el Poniente.

FABIÁN: ¿Cómo lo sabe usted? ¿O le gusta repetir todo lo que digo?

[...]

ZACARÍAS: Lo supe porque mi teniente llegó al mar: [...] ¿Mi teniente llegó por barco?

FABIÁN: No, señor.

ZACARÍAS: No hay ciencia; mi teniente caminó hacia el Oeste.

FABIÁN: Y estoy en un castillo a la orilla del mar.

ZACARÍAS: A la orilla del mar.

FABIÁN: Pues sepa, señor, que en toda esta región no hay castillos, además deberían escucharse el rumor de las olas y yo no he oído nada.

ZACARÍAS: Quizá mi teniente sepa muchas cosas del ejército y de armas. ¿Sabía mi teniente que los caracoles cantan? Si mi teniente no ha escuchado el canto de los caracoles no puede saberlo todo. (452 y 454)

varios leones que traen amarrados con cadena, un camello, un hipopótamo y una inmensa mujer gorda que es mamá Esther y que viene en un carro tirado por garzas. Todo ese desfile, que no es más que la visión del capitán, debe estar resuelto con disfraces o con animales de cartón” (480).

Veamos ahora una escena en la que el juego con el lenguaje es muy claro, así como la actitud burlesca de los personajes del pueblo —campesinos— frente a las imágenes inspiradas y evocadoras de aquel al que tildan de poeta. La acción tiene lugar en la cantina. Uno de ellos, Celso —“*hijo de Celso viejo o Celso padre*”—, cuenta que tras barbechar la tierra salen las lombrices, y que luego las garzas se paran en el surco, de modo que parece que ha sembrado garzas. La réplica que obtiene —elocuente— es la respuesta divertida del que no acepta más realidad que la práctica y tangible:

EFRÉN: Pues yo miro las chingadas garzas y miro el surco, pero no veo esa cosa que tú juntas, ¡cómo cabrones voy a sembrar un surco de garzas!

CELSE: ¿Y no te gustaría sembrar garzas y que las vieras crecer como crece el algodón o el cártamo y que una tarde quizá o al amanecer, una mañana, levantaran todas el vuelo como una nube blanca que se eleva al cielo con escándalo?

EFRÉN: Pero tú estás fallo. ¿Cómo cabrones voy a sembrar garzas para que un día, después de trabajar en la siembra, se vayan todas volando? ¡Ni siquiera se comen las chingadas garzas! [...] ¿Y qué iban a tragar mis hijos, mientras que el estúpido de su padre sembraba garzas?

CELSE: [...] Un día que amaneciera el cielo blanco de alas que pasaran volando, con gran orgullo tus hijos podrían decir: “Mi padre sembró esas garzas”.

SANTIAGO: (*desde su mesa, con entusiasmo.*) ¡Yo sembré esas garzas, pero se fueron las hijas de su pinchi madre! (*Como si les gritara a las garzas.*) A ver putas si regresan a sus guacalis [...] (466-467)

Como señalé al comienzo de este ensayo, resulta particularmente compleja la forma en la que se representa la multiplicidad de tiempos y espacios de la fábula. Lo ilustro ahora comentando el mismo pasaje en el que la cacica aparece en escena y le narra al forastero una parte de su pasado. Partimos de un plano de ficción en el que Gladys y Fabián se encuentran por primera vez (aunque más adelante sabremos —en la última escena del primer acto de la obra— que Gladys murió muchos años atrás). En ese momento, la señora le informa a la Ama (quien también ha muerto ya) que el viento es propicio para iniciar el viaje hacia África, a donde se dirigen para comprar una esclava etíope. Aparece también el Capitán del barco, para informar que está todo dispuesto para zarpar. Acto seguido, comienza la narración de Gladys en la

que recuerda cómo comenzó ese viaje. Cesa la narración para continuar con un breve intercambio de parlamentos entre Gladys y Fabián, y, sin solución de continuidad, prosigue la escena entre ella, el Capitán y luego Arbel. El pasaje concluye con Gladys nuevamente refiriéndose a su travesía en tiempo pasado: “El barco se hizo a la mar dando inicio a mi viaje. Todo el pueblo de Sabaiba fue a despedirme al muelle”. Refuerza la idea de yuxtaposición de tiempos la acotación que sigue a dicha narración, en la cual puede leerse que la mayoría de los personajes permanece en el escenario, “*como si se vigilaran siempre, siempre*” (463). Es claro, pues, que los tiempos de la diégesis se han traslapado.¹⁷ Pero no se trata sólo de llevar a la práctica un recurso teatral, pues, al poner en entredicho la noción apriorística del devenir del tiempo en forma cronológica, se refuerza también la idea de falta de límites entre vida y muerte. Así, en *El camino rojo a Sabaiba* las fronteras entre ambos planos de existencia se han difuminado; planos que, en la lógica habitual del hombre moderno, se mantienen separados, pero que se mezclan y coexisten sin conflicto en las culturas populares.¹⁸ Por lo demás, ya otros investigadores han observado que la presencia simultánea de distintos tiempos, espacios y, por lo tanto, niveles narrativos es una constante en la producción dramática de Liera.¹⁹

Otro aspecto que religa este texto con la poética de lo grotesco es la presencia de una sexualidad desbordada. La tensión erótica es casi omnipresente. En el encuentro de Fabián y sor Joaquina, ella le pide que “cure su pasión de ánimo”. Enclaustrada, sólo puede asomarse por la barda del convento y ver a los campesinos que pasan “sudorosos, sin sus camisas y con las espaldas bien

¹⁷ Esta forma de organizar el material dramático es claramente señalada por Jesús Eduardo García Castillo: “Conforme avanza la representación, vamos enterándonos de que los personajes que parecen convivir y dialogar han vivido en realidad en momentos distintos de la historia, aunque están relacionados entre sí, por ser parte de la misma diégesis [...] A esta (con)fusión de los tiempos ‘narrativos’ 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*’ (2016: s/f).

¹⁸ Bajtín afirma: “En los períodos iniciales o arcaicos del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (prácticamente simultánea) de las dos fases del desarrollo: principio y fin: invierno-primavera, muerte-nacimiento”. Ejemplo clásico de esta convivencia son las célebres figuras de terracota de Kertch, entre las que destacan las ancianas embarazadas (1995: 28-29).

¹⁹ Véase por ejemplo “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional” de Armando Partida y “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” de Ricardo Torres Miguel.

relumbrantes oliendo a sobaco y a ramas” (457). Y, entre infantil y sensual, invita al forastero a pasar la noche con ella y “juntos disfrutar de la bóveda celeste” (457). En ese momento, sor Joaquina se quita la cofia y lo incita a tocarle el pelo, “*luego le toma una mano y la coloca sobre su pecho izquierdo*”: “Palpa mi corazón, mira cómo se agita, ¿lo sientes? Parece que te conoce y sabe que vienes a curar mi pasión de ánimo” (457). La imagen se completa en la escena siguiente, cuando el viejo Mayo, hablando de sor Joaquina, afirma: “Las gentes dicen que en lugar de sexo tiene una tarántula, que los hombres que la han visto desnuda se convierten en toninas que se precipitan al agua; pero está loca, no le haga caso” (459).

Desde mi punto de vista, la intensa carga erótica de un personaje femenino que viste hábitos de monja —por lo que, en principio, debería ser inmune a toda expresión carnal— es ejemplo de la forma reiterada en que Liera suele retar los límites que una sociedad conservadora impone. Como vemos, el mundo representado por Liera es de tipo fabuloso, en el que la sexualidad desbordada —propia del grotesco rabelesiano— no sólo une los opuestos en la monja lujuriosa, sino que tampoco reconoce límites entre la vida y la muerte. El deseo sexual impera también en el universo de ultratumba: muertos y vivos son presa de los apetitos de la carne, que los hace solicitar con urgencia calmar su “pasión de ánimo”.²⁰

²⁰ Parece difícil pasar por alto la manera en la que otros autores han representado también el mundo de los muertos, no como un espacio apacible, sino atravesado por las pasiones y los deseos carnales, como una forma de expresión artística vinculada con la tradición grotesca. Menciono sólo un puñado de ejemplos de los que podrían traerse a la memoria: uno de ellos lo encontramos en la novela emblemática de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*: recordemos que, cuando José Arcadio Buendía se casa con Rebeca, “Los vecinos se asustaban con los gritos que despertaban a todo el barrio hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta, y *rogaban que una pasión tan desafortada no fuera a perturbar la paz de los muertos*” (2007: 114; énfasis mío). A propósito de este pasaje, Munguía Zatarain ha llamado la atención sobre la manera en la que “se unen con toda naturalidad dos esferas que la cultura hegemónica ha separado tajantemente: la sexualidad desbordada y el mundo de los muertos. Es como si se insinuara, con estos guiños, que los muertos del cementerio no están tan radicalmente muertos, pues son susceptibles de ser perturbados por las expresiones extremas del placer mundano” (2020: 78). Otros ejemplos de la literatura hispanoamericana donde también se rompen las fronteras entre vivos y muertos, y en los que estos últimos no están exentos de pasiones, se pueden hallar en *Un hogar sólido*, de Elena Garro, y *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo. En estas obras es posible rastrear la cosmovisión carnavalesca y grotesca del mundo. Para

“[T]oda pasión engendra pecado” (497), afirma sor Joaquina en una de las últimas escenas, cuando se encuentra con Fabián, y ambos están ya muertos. Y es que el amor apasionado y el apetito sexual, que en buena medida guía las acciones de los personajes principales de *El camino rojo a Sabaiba*, los conduce a la muerte. La pasión de ánimo de Arbel hace que, en lugar de acompañar a Gladys en su travesía, permanezca en su casa y procrea un hijo con Carmen. Este hecho les traerá la desgracia a casi todos los personajes. Durante el viaje en barco hacia sitios exóticos, donde la cacica se dirige para comprar una esclava, el Capitán se atreve a declarar su amor a Gladys:

CAPITÁN: Ahora que llegamos al cabo de Buena Esperanza, el nombre, la historia de las tormentas y el fantasma del mismo Vasco de Gama me empujaron a hablarle. Señora, perdone mi atrevimiento; sé que no soy digno de nada, pero quiero que sepa que estoy loco por usted, que la amo. (470)

La respuesta de la cacica será fría, despectiva y cruel: el capitán deberá abandonar la nave en el primer puerto disponible. Más adelante, ya en el segundo acto, se lee en una acotación cuál ha sido el destino del marinero: “*cuentan que murió viendo el mar, sentado en una playa, en Sudáfrica*” (482).²¹

Con el jorobado ocurre algo parecido: él también tiene una pasión de ánimo; sin embargo, con la llegada de la esclava se ve desplazado en los afectos de su dueña. Y, si bien no hay una indicación explícita al deseo de la señora por Dancalia, los indicios son muy claros: el segundo acto se abre con una danza de negros en el barco; cuando la joven termina de bailar se lanza a los pies de la señora; “*se pudo comprender algo*”, se lee en la acotación (475), luego “*Gladys acaricia el pelo de su esclava, le limpia el sudor y le ofrece agua*” (475). Unas líneas adelante, Fausto —el jorobado— se duele de que la señora ya no le tenga aprecio, y Gladys decide asesinarlo arrojándolo por la borda. También Zacarías muere por un amor desgraciado: pese a haber sido rechazado por

ahondar en el tema, el lector interesado puede consultar *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma* (Gidi, 2019).

²¹ Vale la pena observar que en el teatro de Liera es frecuente que las acotaciones dejen de tener un sentido estrictamente referencial, utilitario, para cumplir funciones narrativas, que, además, como en este caso, plantean una duda o dan una idea vaga de lo sucedido.

Carmen, persiste en su deseo —“Te seguiré buscando. A donde quiera que vayas te seguiré como una sombra porque no puedo vivir sin verte” (485)—, por lo que ella decreta su muerte, y los criados de Arbel lo ejecutan. Otro tanto ocurre con Fermín, el esposo de Carmen, pues, tras ordenar la violación tumultuaria de ésta, es acuchillado por órdenes implícitas de Arbel.

Contribuye a la configuración de este universo grotesco la presencia de elementos fantásticos, los cuales son, al mismo tiempo, propios de una visión de mundo popular que no ha perdido el contacto con un imaginario fabuloso, pletórico de prodigios. Menciono tan sólo un puñado de ejemplos de los muchísimos más que se encuentran en *El camino rojo a Sabaiba*. El árbol de ayale, del que sacan una bebida embriagante —la misma que le dieron a beber a Zacarías poco antes de asesinarlo, y la que luego él, ya muerto, le ofrece al recién llegado Fabián— tiene las hojas en forma de cruz, y guarda vínculos con lo demoníaco:

ZACARÍAS: Un día que Dios estaba muy aburrido decidió hacer un árbol y le puso muchas crucesitas [*sic*] en las hojas para que no se acercara el malo, el diablo; y entonces patas de chivo, que así me gusta nombrarlo, muerto de coraje le jondió [*sic*] con unas piedras que se quedaron pegadas en el tronco y se convirtieron en el fruto del árbol. De allí se hace este vino maravilloso que tanto alimenta. (453)

Y no sólo eso, Zacarías afirma que el demonio hace su compadre a todo el que bebe el vino de ayale. De igual manera, las lechuzas hablan con los muertos, y tienen esa “mirada de espanto, porque saben cosas que las ánimas mantuvieron en secreto, y dicen que los secretos les pesan mucho en la tumba”, afirma Mayo (459). Asimismo, las nubes color naranja que anteceden al granizo presagian desgracias (468).

La presencia de seres fabulosos —mitad hombres, mitad animales— es parte esencial de la imaginación grotesca. El nacimiento de un niño con cuerpo de marrano y la pesca de una caguama con cara de mujer presagian las catástrofes (468).²² Completa el cuadro la llegada al pueblo de una mujer tarántula: “Di-

²² El nacimiento de un niño con cola de marrano parece una alusión —un guiño— a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, novela en la que la relación incestuosa entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia engendra un hijo con cola de cerdo: “Después de cortarle el ombligo, la comadrona se puso

cen que la encontraron en Dautillos y la traen amarrada” (468); viene como parte del espectáculo de un circo, y aparece ante los ojos del lector/espectador, quien, a su vez, es ficcionalizado y convertido en público del espectáculo:

ANUNCIANTE: ¡Pásele, pásele a ver a la mujer tarántula! ¡Pásele, pásele!; solo por cinco centavos vea este fenómeno humano, hable con ella y sepa por qué se convirtió en tarántula. (*Se va caminando hacia el escenario, habla con el público del teatro como si éste fuera el público que ha asistido a ver a la mujer tarántula.*) Tú, muchacho, siéntate bien porque tapas a los de atrás. Les advierto que no pueden tirarle con nada, porque si alguno le pega con algo, ella va a saber quién es y en la noche la suelto para que le coma los ojos; le gustan los ojos y las lagañas. (471)

La mujer monstruosa es puesta ante nuestros ojos: “*Tiene enormes patas negras llenas de pelos que dan asco y mueve con torpeza*”, e incluso nos interpe-la. La respuesta del pueblo ante el macabro espectáculo es de terror: corren rumores, cada vez más pavorosos y fantásticos, sobre el daño que la mujer-tarántula les puede causar, por lo que los hombres del pueblo deciden acabar con ella y despedazarla.

De la misma manera, por miedo, los habitantes de Sabaiba deciden acabar con la vida de Fabián Romero. Llega ante los hombres y mujeres del pueblo

a quitarle con un trapo el ungüento azul que le cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con la lámpara. Solo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo” (2007: 465). Cabe recordar que, desde el comienzo de la novela, se anuncia que, por el riesgo de tener hijos con cola de cerdo, Úrsula no quería tener relaciones con José Arcadio. Este paralelismo resulta interesante, porque va más allá de un asunto meramente anecdótico: en ambas obras literarias resulta fundamental la tradición grotesca. A propósito de la novela, Munguía Zatarain afirma: “Es muy importante aclarar que la pervivencia de la visión grotesca del mundo no se resume en unas cuantas anécdotas en las que se manifiesta lo hiperbólico: es el eje de la organización del todo y anida en ella una profunda mirada crítica: *Cien años de soledad* va registrando el proceso de la entrada de la modernidad a Macondo con toda la violencia que entrañó y en este plano se convierte en una representación artística del desgarrador proceso que vivió América Latina” (2020: 78). Probablemente no sea desatinado decir que tanto Liera como García Márquez son dos escritores que ven la imaginación popular no desde una perspectiva folclorizante, sino como una fuente viva de tradiciones milenarias. Por lo demás, es necesario recordar que otros estudiosos de la obra garciamarquiana han observado este rasgo fundamental en su novela.

“sucio, despeinado; es para ellos como una aparición [...] Hay una atmósfera de miedo, de misterio y hay un terrible silencio” (474). Con una escena en la que Fabián les cuenta a los aterrorizados pobladores que ha hablado con Gladys de Villafoncurt se cierra el segundo acto:

FABIÁN: Yo... yo estoy muy confundido. Dormí, es decir, no sé si dormí, pasé la noche en un lugar cerca de aquí, una especie, dicen, de castillo... (*La gente empieza a sobrecogerse.*) Y estuve hablando con, no sé, la gente que allí vivía, entre ellas con una señora que me dijo ser Gladys de Villafoncurt. (*Una mujer se santigua con disimulada lentitud.*) Pero hoy en la mañana no había nadie, parece que todo está en ruinas.

RUPERTO: ¿Gladys de Villafoncurt, dijo?

FABIÁN: Sí, señor, sí, así dijo.

RUPERTO: Murió hace más de veinte años [...]

FABIÁN: Cuando venía vi a un hombre corriendo que llevaba auestas las patas de una descomunal tarántula. Nada de lo que pasa es normal [...] (474)

Con la certeza de que Fabián Romero Castro ha llegado por fin para vengarse de todos, concluye la primera parte. Pero es en una escena cerca del final de la obra cuando vemos cómo el pueblo enfrenta a Fabián, pues lo rodean para matarlo, sin que el forastero sepa en ese momento por qué le temen ni de qué venganza le hablan:

MAYO: [...] Suéltlenlo y denle algo de comer.

EFRÉN: No se puede, Mayo; vino como espía y traerá un ejército para vengarse.

MAYO: Éste no sabe de venganzas; la madre guardó la afrenta, nunca le dijo nada. [...] Fabián es el único que puede ayudarnos [...] Si lo matan será una sombra más, acechante, de Sabaiba [...] (491)

Ya hemos visto cómo en *El camino rojo a Sabaiba* el tiempo no transcurre de manera ordinaria, cronológica. Los personajes parecen estar atrapados en una existencia dilatada que no conoce principio ni fin, lo que apunta hacia una eterna repetición de los acontecimientos, como si el mundo entero diera vueltas sobre sí mismo, en redondo. En una escena que tiene lugar en la cantina del pueblo, Celso refiere una historia en la que sucesos extraordinarios dieron señales perturbadoras, que anunciaban desgracias:

CELSE: [...] También contaba la mamá de mi mamá grande que hace muchos años amanecieron nubes anaranjadas y por la tarde cayeron granizales que ahuyentaron los pescados cuatro semanas y fue cuando, quebrando las gotas de lluvia congelada, regresó al pueblo Marcela Luallo a cobrar venganza. Son días de ictericia, dicen los ancianos. Es como si el amarillo propiciara las venganzas. Hubo mucho desorden, aparecieron fenómenos extraños; nació un niño con cuerpo de marrano y unos pescadores sacaron del mar una caguama con cara de mujer.

EFRÉN: (*Muy serio.*) No juegues con eso, ¡caramba! (*Atmósfera tensa.*)

CELSE: Ya amanecieron las nubes anaranjadas. (*Pausa.*) Si por la tarde tenemos granizales es que algo nos espera y debemos cuidarnos (468).

Ninguno de los personajes de la obra de Liera nos dará más información sobre la historia evocada aquí, la de Marcela Luallo. Sabemos solamente que ocurrieron sucesos similares a los que anticiparon la llegada de Fabián Romero a Sabaiba, y que también entonces se interpretaron como malos augurios. Asimismo, se reitera la idea de una culpa colectiva, por lo que en ambos casos hay un personaje que llega para ejecutar un acto de venganza. No tenemos noticias de cómo se desarrolló la historia que le contaron sus bisabuelos a Celso, pero se puede inferir un final similar al de la historia que se recrea, en la que el miedo provocado por los malos presagios llevó a los habitantes del pueblo a asesinar a Fabián Romero.

Estamos, pues, frente a un universo circular, del eterno retorno, propio del mito: “En este mundo todo es obsesivamente circular: la tierra, el sol, los planetas, la noche, el día y la vida. Vivimos vidas circulares”, afirma Zacarías cerca del final de la obra (498). Esta idea se refuerza al situarse la acción en el castillo de Aztlán. Así se lo hace saber Zacarías a Fabián Castro en la primera escena: “Te trajeron las lluvias de granizo y paraste en el castillo de Aztlán; eso es malo” (455). La idea se reiterará más adelante, cuando Gladys le explique a su esclava que la ha traído al castillo de Aztlán en Sabaiba.

No puede pasar inadvertido que Sabaiba es un nombre que no tiene una referencia real y que, al ubicar la acción en el castillo de Aztlán, el dramaturgo crea un mundo de resonancias casi míticas, con la ciudad donde se originó el

mundo mexicana.²³ De esta manera, Liera consigue no sólo ampliar el horizonte de lo meramente local a la gran cultura dominante antigua en lo que hoy es México, sino que, al mismo tiempo, vincula lo histórico con lo mítico: por una parte, el dramaturgo apela a un mundo de creencias que forman parte de la cosmovisión popular del mexicano, ligada al mito y a la magia, y, por la otra, alude a condiciones histórico-sociales particulares; me refiero concretamente al ignominioso abuso del poder, que, para nuestra desgracia, ha permanecido vigente en nuestras latitudes a lo largo del tiempo, desde un pasado que se antoja muy remoto. De este modo, Liera entrecruza lo extraordinario con la vida cotidiana.

La imaginación grotesca no se limita a la construcción de un universo hiperbólico, pues en ella subyace —como fuerza articuladora— una visión profundamente crítica del mundo. En este caso, como en muchas de sus obras, Liera pone en evidencia y denuncia los mecanismos del poder abusivo. Su teatro, como ha señalado Esther Seligson,

[...] es una abierta y feroz denuncia contra la injusticia, la corrupción, la explotación del débil, las manipulaciones del Poder —así sea el del Estado, el de la Iglesia, el del dinero y la posición social, el de las ideologías en turno— para enajenar las conciencias y privar al hombre de su más preciado don: la libertad. (Seligson, 2005: 292)

²³ Y aquí quizá valga la pena recordar que existe un debate entre los estudiosos de la historia prehispánica sobre la existencia de Aztlán. Tal como lo detalla el investigador Federico Navarrete, desde la explicación histórica, “Aztlan existió realmente y los mexicas partieron de su patria original a la busca de otro lugar que se le pareciera” (1999: 231). Sin embargo, el historiador apunta también que existe una explicación mítica, según la cual “el lugar original es México y [...] Aztlan es una proyección de esta ciudad al pasado” (1999: 231), con lo que se invierte la relación entre ambos sitios. Para quienes sostienen esta última postura, “las narraciones mexicas relativas a la migración no eran producto de una memoria histórica del pasado, sino ‘puras creaciones de la imaginación religiosa’” (1999: 233), y Aztlán, la mítica patria original. De esta manera, intentar ubicar geográficamente el sitio sería tanto como querer emplazar el Jardín del Edén; de ahí que lo verdaderamente importante sería su significado simbólico. Sin embargo, algunos de los estudiosos que sostienen la existencia histórica de Aztlán como el lugar de origen de los mexicas, lo ubican al norte de México, en la periferia de Mesoamérica. Alfredo Chavero, por ejemplo, lo sitúa en algún punto de Sinaloa. Con todo, los estudios más recientes intentan superar la oposición excluyente entre el Aztlán mítico y el que tendría realidad histórica. Parten de la idea de que cualquier suceso puede ser investido de significados simbólicos y adquirir así su condición mítica.

En este sentido, la esposa de Arbel Romero, por ejemplo, pertenece a una dinastía de potentados que se permiten una existencia llena de caprichos y excentricidades. Como la propia Gladys, su tía Alberta compró una esclava etíope —Asamara—, a la que llevó a vivir a su finca de “Los Tules en Badiraguato”.²⁴ Pero es Gladys —la figura principal— quien detenta el poder en Sabaiba. Con dinero compra los favores de la gente, por ejemplo, el del cura de una iglesia, a quien corrompe para que le permita realizar en el templo un ritual mágico, con el propósito de dejar de sangrar y poder concebir al fin (477). Ya hemos visto también que es dueña de vidas y tierras: con lujo de crueldad y sin el menor remordimiento, la cacica manda a matar al jorobado y al Capitán.

Pero la acción emblemática del abuso de autoridad, que además da título al texto de Liera, es la construcción del “camino rojo a Sabaiba”, que debe ir del castillo a la playa. Se trata de una acción caprichosa por parte de la cacica, porque, cuando la decide, afirma: “lo único que me divertía eran las carreras de caimanes” (478). El pueblo se opone: no lo quieren, no necesitan un camino de barro cocido porque hay ya una vereda, por la que transitan sin problema. Pero Gladys, en una actitud aparentemente maternal, se enfrenta con la gente y los obliga. Se trata de una escena aterradora, porque, con una fachada de cuidados y socorro, con un lenguaje amoroso, la cacica violenta, amenaza, corrompe y, finalmente, se impone.

Los diálogos y la acción entre los pobladores y Gladys de Villafoncourt son, como muchas otras cosas, resultado de una narración que tiene como destinatario a Fabián Romero. Sin embargo, la escena concluye con el relato de Ruperto, al momento de abandonar la puesta en acción, *stricto sensu*:

Y el martes se comenzó el camino rojo de Gladys. Muchos murieron durante la obra, sobre todo de hambre. Hubo que abandonar la pesca y la siembra para trabajar en el barro. Fiebres, paludismo, diarrea, miles de penurias y luego hubo que pagarlo y pagar los árboles a precio de oro. Con el dinero que ganó, Gladys fletó todo un barco para ir a comprarse una esclava etíope al África.

²⁴ Obsérvese la referencia directa a un sitio del estado de Sinaloa: Badiraguato fue un pueblo de indios en tiempos de la Colonia y actualmente es una ciudad, cabecera municipal del municipio homónimo, en dicho estado. De igual manera, al comienzo de la obra, Fabián Romero habló de Batacudea, como la plaza donde debía reunirse con su regimiento (453).

Son cosas, Fabián, de las que no se habla en estas tierras porque coincide con la llegada de una época negra del pueblo lleno de venganzas. No quiere la gente que se sepa nada de nada. Las cosas vuelven a coincidir: las nubes amarillas, los granizales, la mujer tarántula, las cuatro semanas sin pescado y tu llegada. Yo solo vine a decirte que te vayas, es gente muy jodida, muy muy jodida y pisoteada. No entienden, viven asustados. (489)

Ya la crítica ha establecido el vínculo que existe entre *El camino rojo a Saibaiba* y el mundo de referencia. El modelo extraliterario que inspira la creación de la cacica Gladys de Villafoncurt es el gobernador del estado de Sinaloa Francisco Toledo Corro. Y el camino que el personaje de ficción construye corresponde a la carretera Mar de Cortés, conocida como “La costera”, que mandó construir el gobernador. En la famosa “Carta al Tigre”²⁵ —como tituló el dramaturgo la misiva pública—, Liera lanza un reproche feroz, lleno de sarcasmo, al gobernador del estado por la penuria en la que vive el pueblo, condenado al hambre, por los salarios de miseria que recibe. Entre otras cosas, le reprocha la violencia y la inseguridad en la que viven, así como su actitud dictatorial, cuando obligó a los sinaloenses, que carecían de “hospitales, agua, aulas, alcantarillado, maestros”, a construir la Costera, la cual, por sus resultados fatales, el pueblo conoce como “la muertera” (2012: 40).²⁶

Al comienzo de este texto me sumé a la propuesta hecha por otros críticos de leer la obra de Liera como un homenaje a *Pedro Páramo*. A estas alturas, es sencillo identificar los paralelismos entre ambas obras literarias: mundo de los muertos, murmullos, sonidos, acronía, personajes sin padre que llegan en busca de su pasado, la herencia/misión de Juan Preciado y Fabián Romero que parte de la venganza, la presencia de un cacique que explota y mata. Habría que agregar, sin embargo, otros rasgos que, a pesar de haber sido identificados, todavía ameritarían un estudio detallado, como el lenguaje poético con el que se recrea el habla popular, que finalmente está atravesado por la imaginación grotesca de la que he hablado.

²⁵ La carta se publicó originalmente en 1985, en el periódico *El Noroeste*, es decir, dos años antes de que se estrenara *El camino rojo*...

²⁶ Armando Partida afirma que, como en el universo ficcional, la carretera construida por Toledo Corro enlazaba la costa con sus propiedades (1997b: 66).

Por último, quisiera señalar que Oscar Liera ha creado una obra pletórica de referencias literarias, en un lenguaje poético, evocador, en el que se combinan las formas de las hablas rurales, locales, con las resonancias de la lírica. También quisiera anotar que el dramaturgo trabajó con elementos propios de la imaginación grotesca en una abierta pugna con la tradición realista, de denuncia, incluso didáctica, en la que se cifraba buena parte del teatro del siglo xx, sin que eso signifique que no se refiera a una lacerante realidad, que no aluda directamente a los problemas sociales de su época y la nuestra. De esta manera, Liera consigue construir una obra evocadora, de intensos matices líricos, que devela las injusticias, el colonialismo, aunque sin idealizar maniqueamente al pueblo, capaz de actos de barbarie.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio Romero, Dahlia (2017), *¿Un mundo al revés? La tradición farsica en Hispanoamérica*, México, Universidad Veracruzana/Ficticia Editorial.
- Ávila Garnica, Víctor Alan (2017), “Sobre los espacios en *El camino rojo a Sabaiba*”, *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, núm. 55, febrero-marzo, pp. 64-72, disponible en [https://www.academia.edu/31495979/Revista_Destiempos_n_55_Febrero-Marzo2017], consultado: 29 de septiembre de 2023.
- Bajtín, Mijail (1995), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.
- Beltrán Almería, Luis (2018), “El grotesco, categoría estética”, en Guillermo Lain Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.), *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor, pp. 1125-1139.
- Cortés Jiménez, Cristián Josué (2019), *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015): archipiélagos, ediciones y autores*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, disponible en [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2020/hdl_10803_669557/cj1de1.pdf], consultado: 16 de octubre de 2023.
- García Barrientos, José Luis (2017), *Principios de dramaturgia. Drama y tiempo*, México, Paso de Gato.
- García Castillo, Jesús Eduardo (2016), “Metáfora e indicio: el discurso popular como elemento estructurante en *El camino rojo a Sabaiba*”, en Socorro Merlín (coord.), *Reflexiones sobre la obra El camino rojo a Sabaiba de Óscar Liera*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de Investigación,

- Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, disponible en [<https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/107-fijos/publicaciones/ebooks/745-reflexiones-sobre-la-obra-el-camino-rojo-a-sabaiba-de-%C3%B3scar-liera.html>], consultado: 30 de octubre de 2023.
- García Márquez, Gabriel (2007), *Cien años de soledad*, Edición Conmemorativa, Barcelona, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara.
- Gidi, Claudia (2022), “Historias perversas en fábulas fársicas”, *Valenciana*, núm. 30, julio-agosto, pp. 283-309.
- Gidi, Claudia (2019), *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma*, México, Universidad Veracruzana/Ficticia Editorial.
- Kayser, Wolfgang (2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, traducción de Juan Andrés García Román, Madrid, Machado Libros.
- Liera, Óscar (2012), “Carta al Tigre”, en *Cúcara y Mácará/Carta al Tigre*, México, Paso de Gato, pp. 39-50.
- Liera, Óscar (2008), *El camino rojo a Sabaiba*, en *Teatro escogido*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Márquez Villanueva, Francisco (1986), “Introducción. Literatura bufonesca o del ‘loco’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. xxxiv, núm. 2, pp. 501-528.
- Munguía Zatarain, Martha Elena (2020), “Grotesco: un hito en la travesía de la novela hispanoamericana”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 89, año 41, julio-diciembre, pp. 67-88.
- Munguía Zatarain, Martha Elena (2019), *Locura e imaginación. Grotesco en la literatura hispanoamericana*, México, Universidad Veracruzana/Ficticia Editorial.
- Navarrete, Federico (1999), “Las fuentes indígenas más allá de la dicotomía entre historia y mito”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. xxx, diciembre, pp. 231-256, disponible en [<https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9217>], consultado: 6 de noviembre de 2023.
- Partida Tayzan, Armando (2017), “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, en Adame Hernández, Domingo y Juan Enrique Mendoza Zazueta (coords.), *Teatro y transdisciplinariedad. Ética, salud y comunidad*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, 199-211.
- Partida Tayzan, Armando (1997a), “Estudio introductorio”, en Óscar Liera, *Teatro completo 1*, Culiacán, Gobierno del Estado de Sinaloa, pp. 9-76.

- Partida Tayzan, Armando (1997b), “Liera y la cultura patrimonial”, en Óscar Liera, *Teatro completo II*, Culiacán, Gobierno del Estado de Sinaloa, pp. 9-81.
- Rulfo, Juan (1975), *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Secretaría de Cultura (2016), “Óscar Liera, una figura teatral universal” (Comunicado de Prensa), disponible en: [<https://www.gob.mx/cultura/prensa/oscar-lier-a-una-figura-teatral-universal?idiom=es-MX>], consultado: 5 de mayo de 2023.
- Seligson, Esther (2005), “El mundo de Óscar Liera”, en *A campo traviesa*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 289-293.
- Torres Miguel, Ricardo (2022), “La parodia, la farsa y la intertextualidad en *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia y *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera”, *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, año xxvi, núm. 81, pp. 369-395, DOI: [<https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n81.20a22>].
- Torres Miguel, Ricardo (2019), “La risa como medio de crítica social. Una mirada al teatro de Óscar Liera”, *Pulso Académico*, núm. 15, p. 49.
- Torres Miguel, Ricardo (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”, *Signos Literarios*, vol. XIII, núm. 25, enero-junio, 2017, pp. 44-67.

CLAUDIA GIDI: Es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2012. Sus principales líneas de investigación son la literatura dramática hispanoamericana y las manifestaciones estéticas de la risa. Es autora de los libros *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma* (2019); *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* (2016), y *Juegos de absurdo y risa en el drama* (2012). Ha coordinado tres libros en colaboración: *Risa y géneros menores* (2017); *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios* (2012), y *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX. Aproximaciones críticas* (2011). Ha publicado diversos artículos académicos en revistas arbitradas de la especialidad.

D.R. © Claudia Gidi, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

