

Tradición y Transdisciplinariedad en el teatro de Óscar Liera Tradition and Transdisciplinarity in the Óscar Liera 's theater

Dr. Domingo Adame
Universidad Veracruzana-México.
domingoadame@yahoo.com

Resumen:

En este trabajo me interesa poner de relieve el tratamiento de la Tradición por parte de Óscar Liera (Culiacán, Sinaloa, México 1946-1990), la cual —por el planteamiento dramático— se convierte en algo vivo y atemporal que permite al lector/espectador transitar por diferentes niveles de realidad. Ubico la producción del autor en el contexto teatral de la segunda mitad del siglo XX en México y tomo como ejemplo una de sus obras más reconocidas *El jinete de la divina providencia*. La estrategia transdisciplinaria me sirve de soporte para mostrar la superación de la lógica binaria del Tercero excluido, por la lógica compleja del Tercero incluido, la cual posibilita una comprensión más amplia de las problemáticas humanas.

Palabras clave: Óscar Liera, Tradición, Transdisciplinariedad, Niveles de realidad, *Malverde*.

Abstract

In this paper, I am interested in highlighting the treatment of Tradition by Oscar Liera (Culiacan, Sinaloa, Mexico 1946-1990), which —through the his dramaturgical approach— becomes something alive and timeless that allows the reader/spectator to pass through different levels of reality. I locate the author's work in the theatrical context of the second half of the twentieth century in Mexico and take as an example one of his most recognized works, *El jinete de la divina providencia*. The transdisciplinary strategy supports me to overcome the binary logic of the Excluded Third, through the complex logic of the Included Middle (Third) which allows a broader understanding of human problems.

Key Words: Óscar Liera, Tradition, Transdisciplinarity, Levels of reality, *Malverde*.

Introducción

¿Fue Óscar Liera¹ un creador-investigador teatral interesado en la Tradición? ¿o fue la Tradición que hizo a Liera llegar a ser el creador-investigador teatral que fue? Para responder a esta interrogante tengo que decir que comparto la opinión de Peter Brook (2014) en cuanto a que teatro e investigación son una misma cosa, pues ambos constituyen una vía para descubrir la compleja red que aparece cuando se plantea una pregunta que, más que encontrar respuestas, se interesa por descubrir el origen y significado de un fenómeno. Suscribo también la opinión de Basarab Nicolescu en cuanto a que el teatro es un campo privilegiado para el estudio de la Tradición (2011, 9).

Desde la perspectiva transdisciplinaria me interesa acercarme a aquello que, según mi punto de vista, constituye una de las mayores aportaciones del teatro de Óscar Liera: su acercamiento a la Tradición y especialmente a la fuerza comunitaria que religa. Al hacerlo no dejo de reconocer que la realidad social actual de México requiere de esa energía cohesionadora devastada por el neoliberalismo individualista.

Perspectiva teórica: la Transdisciplinarietà

La *Transdisciplinarietà* es una propuesta epistemológica complementaria al enfoque disciplinario que hace emerger de la relación entre disciplinas nuevos datos que las articulan para ofrecer una nueva visión de la naturaleza y de la realidad. En sus principios se vislumbra la posibilidad de contender con aquello que está entre, a través y más allá de lo que se ha considerado como *Realidad*.

Para comprender esta estrategia en su amplia dimensión sintetizo en seguida lo que Basarab Nicolescu, su más vehemente precursor, distingue como sus características en *El Manifiesto de la Transdisciplinarietà* (2009a).

Se trata de una propuesta que se sostiene en tres pilares: *Niveles de Realidad* (ontológico), *Tercero Incluido* (lógico) y *Complejidad* (epistemológico). En su edificación se encuentran las dos grandes revoluciones del siglo XX: la cuántica y la informática que han modificado el rostro del mundo aunque, paradójicamente, a pesar del crecimiento sin precedente del conocimiento en la historia humana, dice Nicolescu, hoy conocemos más sobre lo que hacemos y comprendemos menos quiénes somos (2009, 13).

La actitud transdisciplinaria implica la capacidad individual o social de mantener una *orientación* constante ante cualquier situación de la vida mediante el acuerdo entre *efectividad* y *afectividad*. Debido a la falta de este pacto se da, según Nicolescu, “la disolución de la *sociabilidad*, la degradación de los lazos sociales, políticos e internacionales, la violencia creciente en las megalópolis, el refugio de los jóvenes en el capullo de las drogas y de las sectas, y las masacres perpetuadas sin cesar” (2009a, 65).

1 Óscar Liera (Jesús Óscar Cabanillas Flores) Nació en Culiacán, Sinaloa, el 24 de diciembre de 1946, donde murió el 5 de enero de 1990. Poeta, narrador, crítico de teatro, ensayista, actor, director y dramaturgo; igualmente fue promotor teatral, en particular del teatro regional del noroeste. Cursó la carrera de actor en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1968-1972). Hacia 1972 funda en Culiacán el Grupo Apolo (GA) con el cual escenifica varios espectáculos y obras, entre ellas: *Martha*, su primer texto dramático. En 1974 viaja a Europa y permanece dos años en París, donde estudia teatro en la Universidad de Vincennes, y Lengua y Civilización Francesa en la Sorbona. Con una beca del Gobierno Italiano cursa estudios de Lengua y Cultura Italiana en la Universidad Degli Studi, en Siena. Licenciado en Letras Hispánicas por la UNAM (Facultad de Filosofía y Letras, 1975-1978). En 1982 funda el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS), con el cual escenifica varias de sus obras dramáticas y una serie de espectáculos con textos de poetas varios; además de otros autores hispanos del Siglo de Oro. Su obra: *El jinete de la Divina Providencia*, se presentó en varios festivales en el país y en el extranjero (1984-1986); al igual que *Los caminos solos*. Han sido filmadas sus obras: *El jinete de la Divina Providencia* y *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto* [*Dulces compañías*], por Oscar Blancarte en 1989 y 1995, respectivamente. *Los negros pájaros del adiós* ha sido traducida y publicada en francés.

Esto es producto del predominio de la visión masculina orientada hacia la *efectividad*, por lo tanto la alternativa sería la feminización del mundo que podría disminuir, además, en todos los niveles de la vida social, el culto de la personalidad.²

En la perspectiva *transdisciplinaria* el ser humano es visto como *Homo sui trascendentalis*, una persona que ha nacido de nuevo y cuya potencialidad está inscrita en su propio ser (Nicolescu 2009a, 57). Se trata de un sujeto que se reconoce en su irreductibilidad y en su doble trascendencia interior y exterior por la cual accede a la libertad.

En esta perspectiva la realidad es definida como “lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes y hasta nuestras formulaciones matemáticas. Es lo que resiste y es accesible a nuestro conocimiento” (Nicolescu 2011b, 16), a diferencia de lo “Real” que es inaccesible.

En el paradigma disciplinario binario todo se reduce a sociedad, economía y medio ambiente. En él los niveles individual, espiritual y cósmico de realidad son completamente ignorados pues se permanece en un solo y mismo nivel, lo cual engendra únicamente oposiciones antagónicas. Permanecer en un solo nivel es, por su propia naturaleza, auto-destructor. La Transdisciplinariedad, en cambio, contempla la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que en el plano social son: individual, de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), planetario y cósmico (Nicolescu 2009b, 52). Esto da por resultado la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la emergencia de la “actitud transdisciplinaria”, esto es: mantener una postura basada en el rigor, la apertura y la tolerancia. El *rigor* exige precisión del lenguaje en la argumentación fundada sobre el conocimiento vivo, a la vez interior y exterior. Es resultado de una permanente investigación. La *apertura* es la aceptación de lo desconocido, lo inesperado y lo impredecible. La *tolerancia* resulta de aceptar la existencia de ideas contrarias a los principios fundamentales de la Transdisciplinariedad (2009a, 87-89). Estos tres principios, como se verá, están presentes en la obra que aquí se analiza.

Por ello, desde su actitud vertical, Liera transita por diferentes niveles de Realidad y tiende puentes entre investigación de la tradición e investigación teatral ya que, en ambos casos, convergen tanto lo individual y lo social como lo espiritual y racional. En su labor teatral Óscar Liera no solo estableció puentes entre las diversas actividades que conforman la actividad teatral: actuación, dirección, dramaturgia, gestión y docencia, sino de una manera creativa y vigorosa entre teatro y comunidad.

La Tradición

Hay por lo menos dos maneras de entender la palabra “tradición”, en su uso familiar significa “una manera de pensar o de actuar heredada del pasado” (*Le Petit Robert* 1970, 1810). En teatro, la tradición ha representado un intento de momificación, de preservación de formas externas sin correspondencia vital con el momento actual. Según este primer uso de la tradición, el teatro de Liera sería *anti-tradicional*.

Otro significado, menos familiar de “Tradición” — que aquí será empleado por lo

2 La manifestación más evidente y más extrema de la masculinización de nuestro mundo es la aparición a todos los niveles de la vida social del culto de la personalidad. La máscara deviene más importante que el rostro. El desacuerdo constante entre la vida individual y social produce múltiples personalidades de un solo y mismo ser. Las contradicciones y los conflictos entre las diferentes personalidades de una sola y misma persona conducen a la disolución del Ser interior, quien no se reconoce más en sus múltiples máscaras. En estas condiciones, ¿cómo puede uno imaginar un nexo social viable? Cuando una persona habla a otra, ¿podemos saber cuáles son las máscaras que se hablan? (Nicolescu 2009a, 64-68).

que la escribo con mayúscula — es “un conjunto de doctrinas y de prácticas religiosas o morales, transmitidas originalmente por tradición oral o a través del ejemplo, o por un cuerpo de información más o menos legendaria relacionada con el pasado, transmitida sobre todo oralmente de generación en generación” (*Le Petit Robert* 1970, 1810).

Por lo que concierne a sus raíces más profundas, la Tradición se podría concebir fuera del espacio (geográfico) y del tiempo (histórico), está eternamente presente, aquí y ahora, en cada ser humano, como un manantial constante y vital. Por tratarse de algo esencial para la humanidad, la Tradición nunca deja de estar viva. El pensamiento tradicional ha afirmado siempre que la realidad no está ligada al espacio-tiempo: simplemente *es* (Nicolescu 2011a,19).

Teatro y Tradición en México

La Tradición —en un sentido que rebasa el costumbrismo folclórico y adquiere carácter crítico y de actualidad— ha estado presente en el teatro mexicano moderno por ejemplo en autores como Emilio Carballido³ con *Rosalba y los llaveros* (1979)⁴ quien, con fino humor, describe las características de un pueblo veracruzano; o Sergio Magaña⁵ quien en *Los Signos del Zodiaco* (1981) penetra en el modo de ser de los habitantes de las vecindades de la ciudad de México en pleno auge de la modernidad. Más recientemente Hugo Salcedo⁶ ha mostrado interés en la Tradición en obras como *Bárbara Gandiaga* (1995) revelando la valiente postura de la mujer mexicana —de Baja California en este caso— ante la injusticia y la arbitrariedad, solo por mencionar algunos autores y obras. En los tres casos las referencias histórico-geográficas son superadas por la profundidad con que se abordan los conflictos.

En la década de los setenta comenzó a rendir frutos la gran empresa iniciada en la segunda mitad del siglo XX. Muchos de los dramaturgos “pioneros” continuaron escribiendo y otros más aparecieron en el ámbito teatral para dar testimonio de las contradicciones sociales y el desencanto de la juventud ante la realidad que se les ofrecía. En los años setenta y ochenta comienza la producción de los talleres dramáticos de Emilio Carballido, Vicente

3 Emilio Carballido (Córdoba, 1925- Xalapa, 2008) Dramaturgo y narrador. Estudió Letras inglesas y Arte dramático en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. Recibió las becas del Instituto Rockefeller (1950) y del Centro Mexicano de Escritores (1952, 1956). Algunas de sus obras son: *La zona intermedia* (1948), *Rosalba y los llaveros* (1950), *Te juro Juana que tengo ganas* (1963), *La vida de Chucho el Roto* (1980), *Fotografía en la playa* (1993). Su comedia *Rosa de dos aromas* (1986) es una de las más exitosas del repertorio teatral mexicano. En cine escribió el guión de *Macario* (1960), dirigida por Roberto Gavaldón. Fue Doctorado Honoris Causa por la Universidad Veracruzana, Premio Casa de las Américas, Premio Juan Ruiz de Alarcón, Premio Nacional de Ciencias y Artes en el Área de Lingüística y Literatura y premio Ariel (cinematográfico) en dos ocasiones.

4 Las fechas que se consignan en esta sección corresponden a la edición y no a la escritura o estreno de la obra.

5 Sergio Magaña (Tepalcatepec, 1924 – Ciudad de México, 1990) fue dramaturgo, crítico de teatro, columnista y escritor. Autor de la primera comedia musical mexicana *Rentas congeladas* y de la trilogía mexicana: *Moctezuma II*, *Cortés* y *La Malinche* y *Los enemigos*.

6 Hugo Salcedo (Ciudad Guzmán, Jalisco, 1964-). Estudió letras en la Universidad de Guadalajara, cursó estudios de teoría y crítica de teatro en la Universidad Autónoma de Barcelona y doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Ha impartido clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara y en la Universidad Autónoma de Baja California. Es editor del Centro de Artes Escénicas del Noroeste, donde publica la colección de teatro Los Inéditos y la revista *Espacio Escénico*. Miembro del consejo editorial de la revista *Tierra Adentro*. Algunas de sus obras estrenadas son: *En la oscuridad del laberinto* (1982), *Misericordia* (1985), *Cumbia*(1987), *San Juan de Dios* (1986), *Dos a uno* (1988), *El viaje de los cantores* (1989), *Vapor* (1989), *Juanete y Picadillo*(1989), *Sinfonía en una botella* (1990), *Si escuchas una rana croar* (1990) *Vuelve el pájaro a su nido* (1991), *Cocinar el amor* (1992), *Parejas* (1996). Premio revista *Punto de Partida* de la UNAM, Premio Tirso de Molina de España, Premio Nacional de Teatro del INBA, Premio Nacional de Teatro para Niños del INBA, Premio Baja California de Teatro y de las Jornadas Nacionales de los Niños por la Paz.

Leñero⁷, y Hugo Argüelles⁸ y de los discípulos de Luisa Josefina Hernández⁹; la Universidad Autónoma Metropolitana promovió a jóvenes creadores con sus ciclos de lecturas “Nueva Dramaturgia Mexicana”. De esta manera se empezó a consolidar el movimiento dramático gracias a la fuerza que le dio el creciente número de autores, pero, sobre todo, por la exigencia de calidad en su trabajo y por su afán de corresponder y profundizar en los nuevos paradigmas del teatro. A este movimiento pertenecieron, además de Óscar Liera, dramaturgos como Jesús González Dávila¹⁰, Sabina Berman¹¹, Oscar Villegas¹², Juan

7 Vicente Leñero (Guadalajara, 1933 - Ciudad de México- 2014). Novelista, guionista, periodista, dramaturgo, y académico mexicano. Estudió Ingeniería civil en la UNAM y periodismo en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. Obtuvo la beca Guggenheim (1967). Colaborador en diarios y revistas como Excelsior, Revistas de Revistas, Claudia y Proceso. Fue autor de numerosas novelas, cuentos, guiones, ensayos y obras de teatro entre las cuales se encuentran: Pueblo rechazado (1969), Los albañiles (1970), La mudanza(1980) , La visita del ángel (1981), Martirio de Morelos (1981), Señora (1989), La noche de Hernán Cortés (1992), Nadie sabe nada (1994). Ganador del Premio Ariel como guionista (1987,1993, 1999,2002), Premio Biblioteca Breve, Premio Fernando Benítez al Periodismo Cultural y Medalla Bellas Artes de México. Fundador del semanario Proceso y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua.

8 Hugo Argüelles (Veracruz, 1932- Ciudad de México 2003). Dramaturgo. Estudió arte dramático en la Escuela de Arte Teatral del INBA y obtuvo la maestría en letras modernas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Autor de obras como Los cuervos están de luto, Los prodigiosos y Los gallos salvajes. Premio Juan Ruiz de Alarcón (1961), Nacional de Teatro (1958, 1967), de Bellas Artes (1959) y Sor Juana Inés de la Cruz (1981, 1983, 1988).

9 Luisa Josefina Hernández (Ciudad de México, 1928-). Dramaturga y novelista. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Maestra en letras, con especialidad en Arte dramático. Fue becaria por la Fundación Rockefeller (1955). Fue profesora de Teoría y composición dramática en la UNAM y de Arte dramático en el INBA. Entre sus obras se encuentran: Aguardiente de caña (1951), Botica modelo (1954), Los frutos caídos (1955), Los huéspedes reales (1956), La paz ficticia (1960), Apocalipsis cum figuris (1982), El orden de los factores (1983), El amigo secreto (1986), Habrá poesía (1990), Las bodas (1993), Zona templada (1993), Los grandes muertos (1999-2001), Una noche para bruno (2007). Premio Xavier Villaurrutia (1982), Premio Nacional de Ciencias y Artes (2002).

10 Jesús González Dávila (Ciudad de México, 1940- 2000). Dramaturgo. Estudió en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue maestro emérito de composición dramática en la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM); coordinador de los talleres regionales de dramaturgia en Ciudad Juárez, Culiacán y Durango. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Premio Celestino Gorostiza 1970 por La fábrica de juguetes. Medalla Nezahualcóyotl de la SOGEM por Polo, pelota amarilla. Premio Rodolfo Usigli UNAM 1984 por De la calle. Premio El Heraldo de México 1988 y Premio Rodolfo Usigli UNAM 1988 por Muchacha del alma. Premio SOGEM por El jardín de las delicias. Premio Nacional de Teatro INBA 1985 por Los desventurados.

11 Sabina Berman (Ciudad de México, 1956-). Dramaturga, narradora, directora y guionista. Estudió psicología y letras mexicanas en la Universidad Iberoamericana y dirección teatral en el Centro de Arte Dramático, A.C. Ha sido ganadora del Premio Juan Ruiz de Alarcón, en dos ocasiones. Entre sus obras destacan: Rompecabezas (1982), La maravillosa historia de Chiquito Pingüica (1984), Muerte súbita (1988), Entre Villa y una mujer desnuda (1993), Molière (2000), Feliz nuevo siglo doktor Freud (2002).

12 Oscar Villegas (San Luis Potosí, 1943- 2003). Dramaturgo. Estudió Artes Plásticas en la Academia de San Carlos, Dramaturgia en la UNAM y Dirección de teatro en el INBA. Colaboró en el Periódico El Heraldo de México en la sección de crítica de Teatro (1968 - 1972). Ganador del premio Juan Ruiz de Alarcón (1980) y el premio Protea (1976). Obras dramáticas: La paz de la buena gente (1967), Renacimiento (1967), Santa Catarina (1977), El señor y la señora (1969), Marlon Brando es otro (1969), Atlántida (1976), El reino animal (1982), Mucho gusto en conocerlo (1985), Lo verde de las hojas (1990).

Tovar¹³, Carlos Olmos¹⁴, y Víctor Hugo Rascón Banda¹⁵, entre otros, la mayoría de ellos fallecidos, salvo Berman y Tovar.

El teatro de Óscar Liera

La manera como Óscar Liera despliega sus originales y novedosas estructuras dramáticas es, por una parte, con gran conocimiento de su comunidad y, por otra, de las conductas humanas. Sin embargo, Armando Partida señala que el valor de su obra no solo radica en el profundo respeto con el que trató las costumbres y el habla popular de su región, ni en haber impulsado con su obra la recuperación de la cultura patrimonial, sino en colocarse más allá de esos límites (2015a). En esto podemos ver la pasarela que tiende la Tradición entre Vida y Teatro pues, como sostiene Nicolescu:

Si el teatro surge a partir de la vida, entonces la vida misma debe ser cuestionada. La comprensión de la realidad teatral también exige entender a los actores de esa realidad, a los participantes en cualquier evento de teatro: actores, directores, espectadores. Para un hombre que rechaza todo dogma y sistemas cerrados de pensamiento, la Tradición ofrece la característica ideal de la unidad en la contradicción. Si bien esto afirma su naturaleza inmutable, aparece también en formas de gran heterogeneidad... Finalmente, la Tradición concibe a la comprensión como algo que ha sido engendrado originalmente por la experiencia, más allá de toda explicación y generalización teórica (2011a, 11).

Esta reflexión alude al admirable trabajo de Peter Brook¹⁶, pero bien puede aplicarse al proceso seguido por Liera quien cuestionó la vida, la realidad teatral y fue más allá de

13 Juan Tovar (Puebla, 1941-). Narrador y dramaturgo. Estudió teoría y composición dramática con Luisa Josefina Hernández. Ha sido profesor de teoría dramática en la EAT del INBA y en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM; profesor de guión cinematográfico en el Centro de Capacitación Cinematográfica, en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba, y en el Foro de la Rivera. Miembro del grupo Teatro Universitario fundado y dirigido por Ignacio Ibarra Mazari. Autor de las versiones teatrales de *La marquesa de Sade* (1988), *Aura* (1989), *La hija de Rapaccini* y *Los encuentros* (1992). Se han puesto en escena sus obras: *Las adoraciones* (1983), *Manga de clavo* (1985), *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1985), *El monje* (1988), *Cura de locura* (1992) y *Las adoraciones* (segunda versión, 1993). Colaborador de *Casa de las Américas*, *Diorama de la Cultura*, *El Cuento*, *El Día*, *El Heraldo de México*, *Ovaciones*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista Universidad de México*, y *Siempre!*. Premio de Cuento INJUVE (1966), Premio de Cuento de *La Palabra* y *El Hombre* (1966), Premio de Novela, I Concurso de la Juventud SEP (1970), Premio Alfonso X de Traducción Literaria (1984), Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón (2007) y ganador del Ariel (1987).

14 Carlos Olmos (Tapachula, 1947 - Ciudad de México, 2003). Dramaturgo. Estudió actuación y dramaturgia en la [Escuela Nacional de Arte Teatral](#). Fue becario del [Centro Mexicano de Escritores](#) (1971, 1975). Entre sus obras más importantes se encuentran *Triptico de juegos*, *Lenguas muertas*, *Las ruinas de Babilonia*, *El dandy del Hotel Savoy*, *Final de viernes*, *La rosa de oro*, *El presente perfecto*. Escritor de exitosas telenovelas mexicanas como *En carne propia*, *El extraño retorno de Diana Salazar* y *Cuna de lobos*.

15 Víctor Hugo Rascón Banda (Chihuahua, 1948- México, D.F. 2008). Abogado y Dramaturgo. Egresó de la Escuela Normal Superior y de la Facultad de Derecho de la UNAM, donde cursó la licenciatura, la maestría y el doctorado en Derecho. Fue Director Corporativo de varios bancos durante 22 años. Autor de 43 obras teatrales, escribió para teatro, televisión y cine. Sus obras de teatro han obtenido importantes premios nacionales y extranjeros. Su novela "Contrabando" obtuvo el premio Juan Rulfo en 1992. Escribió las obras *Contrabando*, *Sabor de Engaño*, *Homicidio Calificado*, *Por los Caminos del Sur*, *Tabasco Negro*, *La Banca*, *Sazón de Mujer*, *Los ejecutivos*, *La mujer que cayó del cielo*, *Hotel Juárez* y *La malinche*. Fue miembro de los Consejo Consultivos del Instituto Mexicano de Cinematografía, INBA, Comisión de Artes y Letras de México, y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Tesorero de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México. Presidente de la Sociedad General de Escritores de México y de la Federación de Sociedades Autorales. Vicepresidente de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. (CISAC). Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua (2007).

16 La presencia de Brook en el teatro del siglo XX y lo que va del XXI es una muestra de cómo este arte milenario se mantiene vigente al ligarlo con las más profundas tradiciones de las diversas culturas (*Mahabarata*, *La conferencia de los pájaros*) y a los temas más inquietantes de actualidad (su trilogía sobre el funcionamiento del cerebro).

toda explicación y generalización teórica, poetizando y teatralizando los conflictos sociales superando la visión simplista de la realidad.

Incluso, en el plano cultural, el interés del dramaturgo por la Tradición es evidente, basta pensar en sus montajes de obras de la literatura del Siglo de Oro español y novohispano;¹⁷ en su obra sobre la Revolución Mexicana¹⁸ o sobre personajes como Heraclio Bernal.¹⁹ Por lo tanto no carece de sentido abordar los puntos de convergencia entre el trabajo teatral de Liera y la Tradición como aquí se propone, con la intención de motivar a realizar investigaciones en esta línea, dada la amplitud que este campo tendría en nuestro contexto latinoamericano.

Siguiendo el ejemplo de la mayoría de los creadores teatrales de las últimas décadas, el artista sinaloense destacó, como se ha dicho, por la diversidad de tareas que desempeñó en el ámbito del teatro.

Al reflexionar sobre su obra José Ramón Alcántara lo integra, junto con Hugo Salcedo y Víctor Hugo Rascón Banda, en una triada creativa donde cada uno es “un centro enraizado en el universo mítico de las culturas locales” (2010, 105).

A Liera se le reconoce, además, por sus temas y estilo cuyo lenguaje, de ricos giros populares, se convierte de pronto en poesía, lo cual, según Armando Partida corresponde a su vocación de poeta que le permitió:

recuperar la lírica popular regional, traduciéndola a texto dramático. Aportación, por otra parte muy importante a la dramaturgia mexicana. Vocación de poeta inspirada sin duda alguna por los nocturnos de Xavier Villaurrutia²⁰, como lo atestigua su poemario *Las siete Muertes de Elisa* (1978); además de la poesía y dramaturgia de los siglos de oro, como lo demuestran por igual sus escenificaciones de obras correspondientes a este período y de sus espectáculos poéticos con diversos grupos sinaloenses (2015a).

En cuanto a los personajes de Liera, Víctor Hugo Rascón Banda señala: “se despegan del realismo...y pasan a otros planos de reflexión y símbolos. [Liera] Llega a ser universal cuando habla de barrios y comunidades concretas y reconocibles” (Rascón Banda 1997, 25).

Su teatro ha convivido con diversas generaciones siguiendo un rumbo propio, individual, que va desde una identificación muy clara con el teatro de texto o de autor —al que él mismo señaló como su campo de interés, toda vez que partió de ahí para plasmar las circunstancias dramáticas en que desarrollaría la puesta en escena— hasta sus experimentos en aras de la teatralidad.

17 Liera tuvo como maestro a Héctor Mendoza (1932-2010), destacado director de escena mexicano quien consideraba que, a falta de una tradición teatral propia, nos correspondía sumarnos a la del idioma castellano hablado en México, en particular la del Siglo de Oro. En esa perspectiva el dramaturgo sinaloense realizó diversos montajes como *El lazarillo* basado en *El Lazarillo de Tormes*, así como obras de Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón.

18 *El oro de la Revolución Mexicana* (1984) es una evocación de un revolucionario sinaloense, Rafael Buena (1891-1924), caracterizado por su honestidad.

19 Heraclio Bernal (1855-1888), llamado “El rayo de Sinaloa” fue un bandolero y salteador de caminos en quien Pancho Villa se inspiró al inicio de la Revolución Mexicana. Su figura justiciera ha motivado la realización de varias películas y canciones. Óscar Liera se inspiró en él para escribir *Los caminos solos* (1987).

20 Xavier Villaurrutia, (Ciudad de México, 1903- 1950). Formó parte del grupo llamado “Los contemporáneos”. Fundó, junto a Salvador Novo, “Teatro Ulises” y la revista homónima. Becado en 1935 por la *Fundación Rockefeller*, en la *Universidad de Yale*. Escribió las obras de teatro: *Autos profanos* (1943), *Invitación a la muerte* (1944), *La mulata de Córdoba* (1948), *Tragedia de las equivocaciones* (1951).

Por la época en la que despliega su actividad y por las características de su obra se le podría identificar con la dramaturgia posmoderna cuya ruptura con el paradigma de la modernidad hizo surgir el llamado teatro “postdramático” correspondiente al teatro europeo de fines del siglo XX. En él se trata de pasar de la percepción lineal y sucesiva a la percepción simultánea, alcanzar la autonomía del lenguaje, la teatralidad autónoma y no “la ilusión mimética”. En los textos postdramáticos, según Lehmann la pregunta giraba en torno a “qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son ensayadas para el sujeto humano” (2001, 21).

Si bien esta propuesta muestra una considerable transformación paradigmática con la visión de la Modernidad, mantiene la preeminencia del sujeto sobre el objeto, en tanto que en Liera se aprecia la armonía de ambos elementos. En su estudio sobre Brook, Niculescu afirma que el teatro del maestro inglés se podría representar por un triángulo, con la línea de base para la conciencia del espectador, y los otros dos lados para la vida interna de los actores y sus relaciones con sus asociados (23). En el caso de Liera sería la misma base, ocupando los actores uno de los lados y el otro los personajes de su universo dramático. Se trata de una estructura ternaria, “de tres fuerzas presentes simultáneamente en cada proceso de realidad” (22-23).

El jinete de la divina providencia²¹

El jinete de la divina providencia presenta en dos actos el origen, la vigencia y los mecanismos en que se sostiene un mito popular: Jesús Malverde.²²

La obra se apoya en la capacidad de invención y de representación, de ahí su teatralidad que se hace presente desde el manejo del espacio y del tiempo —dividido, según una primera didascalía en exterior (presente) e interior (pasado)— así como en el discurso de los personajes y en sus acciones.

Las acciones del espacio interior corresponden a los conflictos que dieron origen en el siglo XIX al mito de Malverde como defensor de los humildes (para los pobres) y como bandido (para los ricos): asesinato de campesinos, violaciones, despojos de tierra, etcétera; mientras que las del espacio exterior corresponden a la época actual (en que fue creada la obra, o sea los años 80 del siglo pasado) cuando se hace una consulta por parte de la Iglesia Católica con gente del pueblo para saber si “los milagros” que se cuentan de Malverde justifican que se inicie o no el proceso para su beatificación, pues su misma existencia es puesta en duda por un sector de la Iglesia.

21 Estrenada por el TATUAS (Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa) el 7 de julio de 1984 en el Foro de la Casa de la Cultura de la UAS, en la ciudad de Culiacán, Sinaloa, dirigida por el autor. Ese mismo año participó en la Muestra Nacional de Teatro realizada en la ciudad de Xalapa, Veracruz, al igual que posteriormente en la reanudación del Festival de Manizales, Colombia. Al año siguiente se presentó en el Festival Latino de Nueva York. Fue llevada al cine en 1988 por Óscar Blancarte.

22 A “Jesús Malverde”, uno más de los héroes populares mexicanos legendarios de principios del siglo XX, émulo del Robin Hood de todos los pueblos necesitados de héroes protectores ante la opresión de la clase dominante, lo tomó Oscar Liera como protagonista de su obra *El jinete de la divina Providencia* (1984), una vez devenido en leyenda regional, convirtiendo el narratema arquetípico del héroe, en un vindicador de las causas de los pobres y necesitados de auxilio a través de un constructo narrativo, en el que estableció un paralelismo con el momento social que se vivía a principios del siglo XX con la realidad del momento, cuando Liera escribiera su relato épico romántico. En este constructo narrativo-dramático el escritor sinaloense se convirtió en vocero de la memoria colectiva del mito del bandido generoso culiacanense (Partida 2015b). Cabe aclarar que en la actualidad en la ciudad de Culiacán existe una “Capilla” dedicada a “Malverde” y donde desde la gente más sencilla hasta los más poderosos narcotraficantes van a hacerle ofrendas.

Las secuencias de cada acto son las siguientes:

Primer acto

Espacio exterior

Martha, mujer del pueblo, narra ante el Obispo y dos sacerdotes cómo Malverde sanó a su marido de un cáncer, también de la traición de que éste fue víctima y como murió desangrado porque le cortaron las dos piernas. Que a consecuencia de eso el gobernador Cañedo ordenó que no se le diera sepultura bajo pena de muerte al que lo quisiera enterrar. Pero Malverde seguía haciendo milagros, entonces la gente le llevaba piedras hasta que su cuerpo fue cubierto y de ese modo tuvo sepultura, sin que nadie pudiera ser condenado. Así, concluye la mujer, nació la “tradición” de ponerle una piedra por cada milagro que hacía.

Espacio Interior

Adela —mujer del pueblo que para cumplir su venganza aceptó ser sirvienta del gobernador— baña a Cañedo. Se escucha “El niño perdido”, un son tradicional de la “Tambora sinaolense” que gustaba a Cañedo, por lo que éste pidió se lo tocaran cuando lo enterrarán (será un *leit motiv*). La música inicia entre el público y termina en el foro. El gobernador está asustado. Aparece Hilario, el loco del pueblo —hay otro personaje similar en versión femenina: La cuanina— y dice sus nefandas premoniciones ante la inminencia de un eclipse. Martín, un rico del pueblo, viola a La cuanina y es sorprendido por una procesión religiosa.

Espacio Exterior

2. Martha, quien se supone está narrando lo que acaba de ocurrir en el espacio interior, concluye su testimonio.

Espacio Interior

2. El monaguillo, que fue el primero en descubrir a Martín violando a “La cuanina”, le pide a Hilario que interceda ante una mujer para que Martín la vea.

Espacio exterior

3. El bisnieto de Martín Fernández lo describe como mujeriego, pero noble y desconfiado y dice que Malverde también robó a su familia.

Espacio Interior

3. Se desmiente lo que narró el bisnieto y se muestra la crueldad de Martín que mata a uno de sus peones por no querer entregarle a su hija adolescente. El eclipse de sol está por llegar y Cañedo, a su vez, teme que Malverde llegue a su casa. Adela, por su parte, siente que su venganza está cercana.

Espacio exterior

4. Claudia, otra mujer del pueblo, habla de que Malverde montado a caballo repartía monedas de oro a los pobres y por eso decían que era un jinete enviado por “La Divina providencia”.

Espacio interior

4. Dentro y fuera de la casa de Cañedo todos sus trabajadores y gente del pueblo aparecen con la mano vendada y alguien informa que a Malverde le dieron un balazo en la muñeca.

Espacio Exterior

5. Claudia retoma lo que se mostró en el espacio interior y dice que toda la gente anduvo varios días con la mano vendada. En esta secuencia es donde ocurre la conexión entre los dos mundos. Claudia habla de su aborto mientras “La cuanina” es violada. Otro testigo de los milagros, Beto, explica por qué el nombre de Malverde: “Se vestía con hojas verdes de plátano” y, según los poderosos “hacia el mal”. Este personaje utiliza un lenguaje con expresiones populares que establecen una conexión con toda la humanidad. Por eso el sacerdote dice: “También San Cristobal tenía un lenguaje muy áspero”. Beto afirma que Malverde nunca mató a nadie.

Espacio interior

Cañedo y El chango urden una treta para culpar a Malverde de un crimen: el asesinato de Julián, de quien El chango quiere vengarse. Para ello se valen de un recurso teatral que, naturalmente, resultará ineficaz: El chango “se disfraza” de Malverde.

Espacio Exterior

Beto describe el crimen y se muestra la acción que ocurre en el Espacio interior.

Espacio Interior

6. En la plaza del pueblo un acto de “adivinación” a cargo de El polidor y de Obdulio Pacheco. Se descubre quien mató a Julián cuando otro personaje aparece y dice que Malverde fue a su casa a robarlo en el mismo momento en que Cañedo y el Chango afirmaban que fue el asesinato de Julián. El pueblo se divierte con los juegos de adivinación y Cañedo ofrece monedas de oro a Obdulio si le revela quién es y dónde se esconde Malverde.

Segundo acto

Espacio exterior

1. El obispo da por concluidas las consultas y niega que Malverde haya hecho milagros. Uno de los sacerdotes sostiene que se trata de una realidad “mística, mágica y social”. Se habla de Culiacán como de un pueblo “de locos”.

Espacio Interior

1. Adela se despidió de su hijo Ricardo quien va a trabajar para casarse con Modesta. La madre presente algo fatal.

Espacio Exterior

2. Un personaje habla de Adela y anuncia la muerte del hijo de ésta.

Espacio Interior

2. Adela y Cañedo. Éste le ofrece trabajo y le dice que su casa está en terrenos de su propiedad o que de lo contrario le muestre los títulos de propiedad de los que ella carece.

Espacio exterior

3. El tataranieto de Cañedo habla de la religiosidad de éste y de cómo gracias a él se construyó la nueva catedral. También de su “limpieza” que lo hacía bañarse 7 veces al día. Se muestra el conflicto de intereses entre los ricos (Diego Redo) y los políticos (Cañedo).

Espacio interior

3. La Cuanina lanza su maldición a Juan, capataz de Cañedo, por hacerle daño. Juan manda a matar a Ricardo, hijo de Adela por lo que el objeto de su venganza es el amo. Cañedo sueña que Obdulio es Malverde y que va a matarlo.

Espacio exterior

4. La ciencia (a través del médico que atendió al paciente con cáncer del cual se hablo al inicio de la obra) afirma que Malverde hace milagros.

Espacio interior

4. Adela, transformada en bruja, clama venganza por su hijo. Los fantasmas vienen en su ayuda. Hay un desorden cósmico.

Espacio exterior

5. Continúan narrándose los milagros de Malverde (de cómo una mujer recuperó su argolla matrimonial perdida en el río dentro de un pescado que aquél le llevó para protegerla de la ira del marido).

Se empalman los dos mundos: misma procesión del primer acto pero quien está violando a La Cuanina es el gobernador Cañedo. El cura, para no divulgar lo ocurrido, lo compromete para que construya la nueva catedral.

Continúa Espacio exterior

5. Se revela que la hija de la Cuanina fue hija del gobernador Cañedo

Espacio interior

5. Se repite la última escena del primer acto. El Polidor adivina. Dice que Malverde irá a la casa de Cañedo para investigar sobre el crimen de Julián. Obdulio revela que Cañedo fue quién mando matar a Julián. Aparecen tres galleros enmascarados. Cañedo huye temeroso.

Espacio exterior

El sacerdote que ha estado apoyando la beatificación de Malverde afirma que en esa época todos eran Malverde y ante la pregunta que le hace el sacerdote escéptico sobre ¿cómo explicar los milagros? aquél concluye “el pueblo, cuando quiere hace milagros”.

Espacio interior

6. En la casa de Cañedo, éste toma su baño. Se escuchan voces, entra al escenario la gente de pueblo, comienzan a golpear piedra contra piedra. Salen. Adela toma una piedra grande y le asesta el golpe mortal a Cañedo.

Análisis de *El Jinete de la Divina providencia*

El lugar desde el cual observo la obra de Liera no es el de la epistemología del teatro del siglo XX, caracterizada por la oposición binaria que puso frente a frente: texto vs. escena, presencia vs. ausencia, autenticidad vs. falsedad, forma vs. contenido, realidad vs. ficción, sino como ya indiqué, desde la epistemología transdisciplinaria.

Me pregunto entonces, al realizar la lectura de *El jinete de la divina providencia*, (2012) ¿cómo acercarme a ese texto dramático más allá del estudio teórico, metódico o sistemático y convertir esa experiencia en un acontecimiento donde emerja una calidad de comunicación conectada directamente con la libre circulación de energías? Intuyo, y la transdisciplinaria me ayuda a ello, que requiero hacer un trabajo atento y detallado con mis niveles de *percepción* a fin de atravesar los niveles de realidad del texto.

Así pues, partiendo de la identificación de situaciones *complejas* donde emergen al menos tres fuerzas, analizaré *El jinete de la Divina Providencia* con la atención puesta en la superación de los *contradictorios* “cuya tensión edifica una unidad más amplia que los incluye” (Nicolescu 2009a, 29) y en la dinámica que permite el tránsito por diferentes *niveles de Realidad*.

Para el despliegue de estas situaciones Liera arma una estructura espacio-temporal en la que conviven personajes históricos, míticos y de ficción.

Con respecto al espacio, al tiempo, y a la misma estructura de la obra es posible reconocer cómo se supera el binarismo: en cuanto al espacio no sólo hay una división de interior y exterior, sino que hay momentos en que estos se fusionan, además el espacio teatral (del espectador) es integrado mediante acciones que en él ocurren y además el espacio cósmico se hace presente con las referencias al eclipse, sobre el cual la Tradición de muchos pueblos considera que es productor de calamidades. El tiempo, no es tampoco una confrontación entre pasado histórico y actualidad de la ficción, sino que se involucra el presente del espectador y, del mismo modo el tiempo cósmico marcado por el mencionado eclipse. La obra no hace referencia a sucesos del siglo XIX o del XX, sino que al incorporar al lector/espectador adquiere carácter de acontecimiento.

¿Cómo se manifiesta el principio de Tercero incluido (Ti): *existe un tercer término T que es a la vez A y no-A*? En las tres situaciones que analizaré a continuación intentaré mostrarlo. Pero hay que aclarar que el (Ti) sólo puede aparecer si se introduce la noción de “niveles de realidad”, pues si se permanece en un solo nivel de Realidad toda manifestación aparecerá como una lucha entre dos elementos contradictorios (por ejemplo: rezar oraciones a los santos como pide la iglesia: -A; y ofrecer piedras a Malverde como lo hace el pueblo: no-A). El tercer dinamismo, el del estado T, se ejerce a otro nivel de Realidad donde eso que aparece como desunido (oraciones o piedras), está de hecho unido (culto), y eso que aparece como contradictorio es percibido como no-contradictorio. Esto implica un ensanche de la noción de “verdadero” y “falso” de tal manera que las reglas de implicación lógica conciernen ya no dos términos (A y no-A) sino tres términos (A, no-A y T), coexistiendo en el mismo

momento del tiempo (Nicolescu 2009a, 28).

La emergencia de por lo menos dos niveles de Realidad diferentes, afirma Nicolescu, puede conducirnos a repensar nuestra vida individual y social, a explorar de otra forma el conocimiento de nosotros mismos, aquí y ahora (2009a, 24).

Tres situaciones:

La Iglesia (en la época actual) inicia una consulta con el pueblo para saber si Malverde hizo milagros e inicia el proceso de beatificación, al final desisten.

Padre Javier: No es tan fácil, esto nos llevaría años y años investigando. Hasta el momento ni siquiera puedo precisar si Malverde existió o es un producto de las circunstancias sociales.

Martha: Pues sí, cómo no. Malverde (...)

Padre José: Yo creo que en esa época todos eran Malverde.

Padre Javier: ¿Y cómo explicaríamos los milagros?

Padre José: Es que el pueblo, cuando quiere, hace milagros (Liera 2012, 484-485).

El funcionamiento del Ti sería así:

Nivel de realidad 1 (individual):

A: *Malverde hizo milagros; no-A: Malverde fue un bandido;*

T (que aparece en el nivel de realidad 2 –comunidad social-): *Malverde ayudó a los pobres (A); no-A: Malverde robó a los ricos;*

T (que aparece en el nivel de realidad 3 –planetario-): *Malverde es identificado como el propio pueblo (A); –no A, Malverde no existió;*

T (que aparece en el Nivel de realidad 4 –cósmico-): *Malverde “era un jinete enviado por la providencia Divina” (Liera 2012, 449).*

Cañedo (Gobernador de Sinaloa a fines del Siglo XIX) teme que Malverde lo mate.

Obdulio: Y bien: no sé quién es ese Malverde; puede matarme. Pero sí se quién mandó matar anoche a Julián.

Cañedo: No tienes que decirlo, fui yo. El Chango lo mató por orden mía, ya no tiene que ir Malverde a investigar nada a mi casa; todo Culiacán lo sabe, siempre han sabido lo que hago, pero viven en el miedo y se callan. Voy a indemnizar a su mujer para que no quede desamparada. Quiero decirte una cosa, estúpido: si quiero yo muevo este mundo con mis manos.

Obdulio: Escrito está. Pero no puedes pararlo.

Obdulio se despide complacido...entran tres galleros...ninguno habla pero mantienen una actitud amenazante. Cañedo se desespera, se angustia, se aterroriza, grita, trata de huir, llora.

Cañedo: ¡No, no! ¡No, no! ¡No, no, perdónenme, perdónenme! (Liera 2012, 484).

El funcionamiento del Ti sería así:

Nivel de realidad 1 (individual):

A: Tener poder o dinero (Cañedo, Diego Redo); -no A: Servir al pueblo (Malverde)

T (que aparece en el nivel de realidad 2 –comunidad social, nivel planetario-) Ser justo (con poder o sin él) (A); -no A, ser injusto

T (que aparece en el nivel de realidad 3 –cósmico-): La justicia divina (A); -no A: la injusticia eterna.

Adela (mujer del Siglo XIX, empleada domestica de Cañedo) quiere vengar la muerte de su hijo, matando a Cañedo y con ello venga también a La Cuanina violada.

Dice la didascalia final: “Adela empieza a bañarlo. Hombres y mujeres del pueblo salen y, mirando fijamente al público, empiezan a golpear piedra contra piedra. Cuando todos han salido, Adela toma una piedra grande, se dirige a Cañedo por sus espaldas y, antes de asestarle el golpe mortal, se hace el oscuro. Aunque es posible que él haya muerto anteriormente de miedo en el corazón, contagiado por el miedo de los huesos” (Liera 2012, 485).

El funcionamiento del Ti sería así:

Nivel de realidad 1 (individual):

A: Abusar (Cañedo, Martín, El Chango, Juan); -no A ser víctima (Adela, Cuanina);

T (que aparece en el nivel de realidad 2 –comunidad social, nivel planetario): Ser ecuánime (moderar la pasión) (A); -no A ser desequilibrado.

T (que aparece en el nivel de realidad 3 –cósmico-): Recuperar la armonía

En la estrategia dramaturgica de Óscar Liera encuentro elementos que al ser estudiados desde la metodología transdisciplinaria revelan:

1) Tránsito por diferentes niveles de Percepción y Realidad: Se da precisamente cuando emerge la energía desplegada por la dinámica escénica propuesta por Liera: el Sujeto individual que somos cada uno de quienes asistimos al acto escénico o de lectura; el social, colectivo y/o de comunidad geográfica cuando nos reconocemos como miembros de una sociedad fragmentada y lacerada —que vive hoy uno de los mayores momentos de crueldad e inequidad, similar a la de Culiacán en épocas del gobernador Cañedo. Por citar solo un caso: la desaparición de 43 estudiantes el 26 de septiembre de 2014, sin que hasta la fecha se sepa qué pasó con ellos— y un tercer nivel de carácter cósmico que le otorga su condición supra-humana para aceptar que, más allá de las acciones humanas existe un movimiento que tiende al equilibrio.

2) Superación efectiva y afectiva de la lógica binaria del Tercero excluido donde el bien o el mal, el gobierno o el pueblo, la fe o el pecado, las mujeres o los hombres, los ricos o los pobres, lo falso o lo verdadero, la realidad o la ficción, lo mágico o lo lógico, la santidad o el pecado son, como hemos visto, superados por la lógica del Tercero incluido.

3) Pensamiento complejo basado en el dialogismo, la recursividad y lo hologramático (Morin 2003, 105-109). Diálogo entre presente y pasado, entre opresión y libertad, entre Tradición y actualidad, entre texto y escena; recursividad que elude la linealidad y la causalidad; holismo, en tanto que muestra cómo el individuo está en la sociedad y la sociedad está en el individuo.

Comentario final

En *El jinete de la divina providencia* —como en la mayoría de los textos de Liera— se corrobora una escritura que parte de la pregunta del creador sobre el sentido de su propia obra, así como la de sus contemporáneos, además de cuestionarse sobre el mundo en que vive mostrando la multivalencia de la verdad, donde la injusticia, la arbitrariedad y el juicio unívoco son redimensionados con la intención de comprender y de no identificarse con una visión parcial de la realidad. Por ello la dramaturgia de Liera se coloca más allá del paradigma disciplinar, generando una escritura multidimensional que maneja diferentes planos espacio-temporales, diversas realidades (individual, social y cósmica, así como tangible, lúdica y mítica) entre otras estrategias— con apertura hacia infinitas posibilidades de interpretación escénica.

Óscar Liera dignificó con su obra y con su actitud personal al teatro mexicano rebasando los límites de la escena convencional. Pero lo verdaderamente significativo es como Liera instaura una realidad provisto de su *imprinting* cultural, o sea de su Tradición, y de herramientas creativas que maneja con destreza —como el lenguaje metafórico, la dimensión mítica de sus personajes, el juego entre realidad y ficción, partir de lo local para alcanzar universalidad, entre otras. En su obra Liera se hace presente no como autor omnímodo, sino como Sujeto que se coloca en el centro de su propio mundo para, desde ahí, interactuar con otros sujetos en los cuales se reconoce.

Ni la religión, tampoco la revolución social ni la ciencia positiva determinaron su quehacer, sino el teatro en toda su complejidad. No obstante, encuentro en su labor un deseo por trascender los límites disciplinares, por vivir en conexión con el mundo. Liera fue un creador-investigador transcultural, trans-religioso y transpolítico que reconoció la coexistencia de la pluralidad compleja y la unidad abierta del conocimiento.

Al colocarse más allá del paradigma disciplinar la dramaturgia de Liera puede situarse en la Cosmodernidad, es decir dentro de la nueva era de la *transrealidad* donde cada entidad en el universo se define a partir de su relación con las demás entidades y cuyo fundamento científico y filosófico comprende: percepción cultural, auto-percepción, e intersubjetividad (Cfr. Nicolescu 2013).

La investigación tradicional trata al hombre en su totalidad, poniendo en juego una amplia gama de aspectos; la investigación teatral de la modernidad, en su afán de alcanzar lo artístico, lo redujo a una sola dimensión. Ahora, en cambio, en propuestas como las de Liera y en lo que Erika Fischer-Lichte llama “Estética de lo performativo” (2011) se busca el “reencantamiento del mundo”, aspiración de quienes en la actualidad investigan y hacen teatro y que tienen en Óscar Liera un excelente ejemplo.

Para Fischer-Lichte la Estética de lo Performativo “tiene por objeto de estudio ese arte del rebasamiento de fronteras”, sobre todo las establecidas con la Ilustración y que propiciaron la división entre arte y vida, entre alta cultura y cultura popular, entre el arte

de la cultura occidental y el de aquellas otras culturas para las que es extraño el concepto de la autonomía del arte. También implica la redefinición del concepto mismo de frontera “que no separa dos ámbitos, sino que lo vincula” es decir que se opone al binarismo y “en vez de proceder argumentalmente con un ‘lo uno o lo otro’, lo hace con un ‘tanto lo uno como lo otro’, tal como lo propone la metodología transdisciplinaria (Fischer-Lichte 2011, 404 - 405).

Por último, diré que Liera no hace un discurso sobre la identidad, pues éste ha mostrado su fragilidad en los campos de la memoria y en la confrontación con “el otro”, percibido como una amenaza. Liera va más allá del discurso esencialista que exalta las costumbres y virtudes locales para despertar la conciencia a favor del bien común y mantener viva la memoria. Por eso coincido con Juan Mendoza cuando señala:

Con el autor de *Camino rojo a Sabaiba* se da quizá uno de los momentos emblemáticos de nuestro teatro, un fenómeno podríamos observar en esa época, lo cual merece un análisis más profundo. Habría que mencionar que en su hacer y asistir al teatro de Liera, por parte de esa sociedad particular [la de Culiacán, su ciudad natal] había un sentido de reclamo social, asistir al teatro era una forma de reclamo, un acto de comunidad (2015, 93).

Liera es un ejemplo del teatrista creador-investigador, pues no sólo se dedicó a escribir o dirigir para producir espectáculos escénicos, sino que fundamentó sus trabajos con estudios a profundidad desde una base teórica social, antropológica y literaria; fue además, un portador de esperanza. Su tarea, en mi percepción, consistió en ofrecer a su comunidad un medio para enfrentar la manipulación de conciencias, la destrucción espiritual, las cegueras y el desprecio por la vida promovidas por el poder político y económico.

Desde su actitud vertical, Liera transita por diferentes niveles de Realidad y tiende puentes entre investigación de la tradición e investigación teatral ya que, en ambos casos, convergen lo individual y lo social, lo espiritual y lo material, lo terrenal y lo cósmico. En su labor teatral Óscar Liera, además de establecer puentes entre las diversas actividades que conforman la actividad teatral: actuación, dirección, dramaturgia, gestión y docencia, lo hizo de una manera creativa y vigorosa entre *teatro y comunidad*.

Por eso, al concluir la lectura y/o en su caso la representación de la obra podemos sentir que hemos vivido una experiencia que nos religa, simultáneamente, con nuestra Tradición y con nuestro presente, con nuestros sentimientos más nobles y más oscuros, con nuestro egoísmo y altruismo, pero, sobre todo, con el deseo de transformación. Esa dimensión donde “no hay resistencia” y que corresponde a la “Realidad transdisciplinaria” o *transrealidad* que mediante el “Tercero Oculto” une sujeto y objeto.

Referencias bibliográficas

- Adame, D. (2002). *Teatros y teatralidades en México*. Siglo XX. Xalapa: Asociación Mexicana de Investigación Teatral.
- Alcántara, J. R. (2010). *Textualidad. Textualidad y Teatralidad en México*. México: UIA.
- Carballido, E. (1979). *Rosalba y los llaveros, El relojero de Córdoba, El día que se soltaron los leones*. México: Fondo de Cultura Económica
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA.
- Jiménez, Vicente (5 de octubre de 2014). Peter Brook: El teatro es un cerebro compartido. (Entrevista). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/10/04/actualidad/1412421885_218346.html
- Lehmann, H. T. (2001). *Le théâtre postdramatique*, Paris: L'Arche.
- Liera, Ó. (2012). El jinete de la divina providencia. En Leñero, Vicente (Sel. e Intr.). *La nueva dramaturgia mexicana* (2da Ed., pp. 423-489). México: El Milagro.
- Le Petit Robert (1970) Paris: S.N.L.*
- Magaña, S. (1981) Los Signos del Zodiaco en *Teatro Mexicano del Siglo XX. III*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, J. (2015). Vuelos y raíces: por una memoria escénica regional. En D. Adame, (Coord.). *Artes Escénicas y Universidad en el Siglo XXI*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Morin, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Nicolescu, B. (2009a). *El manifiesto de la transdisciplinariedad*. En M. Vallejo (Trad.). Hermosillo. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Nicolescu, B. (2009b). *Qu'est-ce que la réalité?*. Montréal: Liber.
- Nicolescu, B. (2011a). Peter Brook y el pensamiento tradicional en *Investigación Teatral*, 1(2), 1-34. Recuperado de <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1042/2042>
- Nicolescu, B. (2011b). La idea de niveles de realidad y su relevancia en el no-reduccionismo y lo relativo a la persona. En C. Núñez, I. Rehaag, A. Sánchez y E. Vargas (Comp.). *Transdisciplinariedad y sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Xalapa: Universidad Veracruzana-Ediciones de la Nada, A.C.
- Nicolescu, B. (2013). *Science, Culture and Spirituality – from Modernity to Cosmodernity*. New York: SUNY Press.
- Partida, A. (2015a, noviembre). *Óscar Liera: De la farsa amigable al imaginario patrimonial regional*. Conferencia Magistral presentada en el 21vo. Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa en Culiacán, Sinaloa.
- Partida, A. (2015b, noviembre). *Malverde o la caída del héroe*. Ponencia presentada en el 21vo. Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa en Culiacán, Sinaloa.
- Rascón Banda, V. H. (1997). *El nuevo teatro*. México: El Milagro/Conaculta.
- Salcedo, H. (1995). *Bárbara Gandiaga: crimen y condena en La Misión de Santo Tomás*. Xalapa: Tramoya, Universidad Veracruzana.
- Usigli, R. (1979). *Teatro completo, (V.3)*. México: Fondo de Cultura Económica.