



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00314

Matrícula: 2143801381

LA CONFIGURACIÓN DEL BANDIDO SOCIAL EN *EL JINETE DE LA DIVINA PROVIDENCIA* DE ÓSCAR LIERA: UNA LECTURA ACTANCIAL

En la Ciudad de México, se presentaron a las 16:00 horas del día 25 del mes de noviembre del año 2016 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. JUAN MENDOZA ZAZUETA
MTRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:


MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: YILLETZI VIEYRA VAZQUEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:


Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.




YILLETZI VIEYRA VAZQUEZ
ALUMNA

REVISÓ



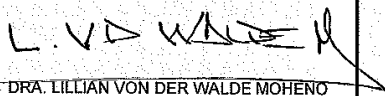
LIC. JULIO CÉSAR DE LARA SASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVSIÓN DE CSH




DRA. GEORGINA LÓPEZ GONZALEZ

PRESIDENTA




DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL



DR. JUAN MENDOZA ZAZUETA

SECRETARIA



MTRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LA CONFIGURACIÓN DEL BANDIDO SOCIAL EN *EL JINETE DE LA DIVINA PROVIDENCIA* DE ÓSCAR LIERA:
UNA LECTURA ACTANCIAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRA EN HUMANIDADES

(TEORÍA LITERARIA)

P R E S E N T A:

LIC. YILLETZI VIEYRA VÁZQUEZ



DIRECTORA DE TESIS: MTRA. ADRIANA
MARÍA HERNÁNDEZ SANDOVAL

LECTORES: DRA. LILLIAN VON DER WALDE
MOHENO

DR. JUAN MENDOZA ZAZUETA

NOVIEMBRE, 2016

Y en este mundo donde es fácil que se
apague toda fe.

Corrido popular “El niño perdido”

[...] Ahora Bernal está muerto; acaban de traer su cadáver, lo mató Crispín García por diez mil pesos que le pagaron. Por allí a la vuelta lo están velando no más un rato, porque se lo van a llevar para que lo vean por todas partes. Las mujeres lo están llorando, y también los hombres lo lloramos. Ahora ya no tiene sentido la vida en estos pueblos. Ya no hay nada que esperar, nada. Seguirán las injusticias. Ya están los caminos solos, no tendrán nada que temer; pueden repartirse la patria, hijos de su perra madre.

ÓSCAR LIERA, *Los caminos solos*

Agradecimientos

Hubo un hombre con el cual pasé años maravillosos e ingeniosos que marcaron mi vida, con él viví un sinfín de veces la emoción de alcanzar sitios aparentemente inalcanzables con una bicicleta. Entre sus diversas enseñanzas, le gustaba repetirme una: “Hija, si podemos alcanzar ese tráiler con una bicicleta estando tan lejos, tú puedes alcanzar todo lo que quieras.” Esa es la metáfora de mi vida, desde entonces he alcanzado todo lo que me he propuesto.

Cuando ese hombre, Gerardo, “el güero”, partió inesperadamente de esta tierra donde aprendió cosas tan valiosas como amar, sonreír, conversar, cantar y enseñarme a tocar el teclado, casi todo el mundo creyó que su familia estaba impedida a seguir avanzando. Se equivocaron.

Apareció entonces mi madre, con la fortaleza exacta para darle la cara a la vida y a sus cinco hijos. Se levantó del dolor y desde entonces siempre me impulsó a luchar por mis convicciones con una extraña combinación de exigencia y ternura. Gracias, Arita por todo nuestro tiempo juntas, por los valores que introyectaste en mí y por la confianza en mis decisiones: te debo mi independencia y te pertenece el amor más grande que pueda existir en mí: ¡Eres la madre más mala del mundo, Te amo!

Itzel, Angie, Itza e Iván representan en mi vida cuatro columnas de acero para apoyarme en toda suerte de etapas. Admiro y respeto cada una de sus disparatadas personalidades. Me enorgullece hablar de todos ellos porque poseen inteligencias muy singulares. Mis hermanos son esos amados carnales que conforman el muégano de la familia Vieyra Vázquez, única e irrepetible, maravillosa, carajo.

A Alex Ortega, mi cuñado, le debo un agradecimiento fundamental en esta etapa de mi vida, gracias por aparecer en la vida de Itzel y, juntos, regalarme una joya de inspiración: mi Cami, la teatrera de los ojos más hermosos y brillosos. Mi sobrina es un impulso total en mi existencia, sin duda, el ser más pequeño que contiene grandes bellezas y me vuelve loca.

Para Fer, todo mi amor, mi fuerza y mi ternura, que jamás serán suficientes para agradecerle todo lo que él ha hecho por mí. Es el hombre más aventurero y “fantástico” que conozco por lograr la hazaña de quedarse a mi lado y apostarle a comprender y amar mi extraño ser a pesar de todos mis cambios. Fer, mi amigo, mi novio, mi cómplice, mi compañero, mi editor, mi psicólogo, mi compañero de vida: Te amo, mon amour.

A mi tío Héctor, por ser la figura paterna de mi vida, por sus inigualables consejos y bromas venenosas, por su bondad y su vanidad heredadas. Por ayudarme a construir mi sueño paso a paso con su trabajo y el sudor de su frente. Por recordarme las palabras de un hombre loco que ambos amamos y extrañamos: ¡Sólo haz lo que tú sabes hacer! Paco: ¡Te quiero de una manera indescriptible! Gracias a la familia Vieyra López por todo.

Gracias a todos los integrantes de la familia Murrieta, mi familia. Por llevarme a sitios que cambiaron mi visión de mundo, por la convivencia y los inolvidables tragos. De manera particular a mis primos: Wilie, León, Cande y Javier, que siempre han apoyado a mi familia nuclear de múltiples maneras.

A mi tía Lupita, por ser el lazo más cercano de mi amada Florita, por abrirme las puertas de su casa y su corazón para formular el anteproyecto de esta ICR.

Es momento de agradecer a los amigos del alma. Por derecho de antigüedad, infinitas gracias a Fabián y Ángel, casi hermanos, con quienes compartí momentos de extrema creatividad en la música y en las letras. Probablemente ellos conocen a la Yilletzi más auténtica; sin frecuentarnos, sé que estamos y nos pertenecemos de algún modo. Las historias de la secundaria, nuestros momentos en las jardineras de la prepa con guitarra en mano, las charlas en nuestro jardín de Texcoco e incluso algunos tragos compartidos tiempo después siempre están en mi memoria.

En mi querida UAM conocí al nuevo ejército que acompañaría mi vida en toda suerte de guerras, gracias desadaptados. Seguiré el orden alfabético de sus nombres: Ayoc, por tu ingenio, nuestras maravillosas charlas y lecturas, las comidas, los viajes en la camioneta; Édgar, por todas las noches de bohemia que hemos compartido y por cantar, entre otras canciones, “El jinete” que tanto me fascina; Mario, por tu amor a la música, por tu ser risueño y juguetón, Marco, por tu toque de

humor malvado y deslumbrante memoria; Nora, por ser una amiga incondicional y un ejemplo de valentía; Xavivi, por las charlas, por apostarle a nuestra amistad y por tu sinceridad. Gracias, amigos míos.

El Teatro del Fuego Nuevo merece una mención especial, aquí descubrí mi vocación: el amor al TEATRO, así, con mayúsculas. Gracias a Sylvia Corona, la nenita más loca que conozco. Gracias a todos los Tatuamis, especialmente a mis maestros de actuación: Pao, Ale, Ángel e Iván. Gracias a mis amigos más viejos de escena: May, Jhon, Artur y Hono. Gracias a un amigo reciente: Riqui. En las tablas, y fuera de ellas, aprendí con ustedes la magia de la actuación. Les debo sonrisas y llantos.

En el área académica, gracias a mi entrañable profe Jesús Eduardo, por confiar en mi intuición, por hacerme sentir su amiga y colega, por su compañía en el teatro, por ser mi guía intelectual. Gracias a la familia García Castillo por mostrarnos, a mí y a Fer, su apoyo en todo momento y por dejarnos compartir momentos tan íntimos.

Para lograr que mi grado académico sea legítimo, debo agradecer a tres personas que formaron parte del proceso: Adriana, por apoyarme a concluir el viaje como mi asesora, por tu lectura y sugerencias; querida Lillian, por tu apoyo y asesorías desde hace ya ocho años, cuando decidí ser parte de los alumnos que disfrutan y aprenden de la mala vida; Juan, por tu disposición, las charlas y tu amabilidad en todo momento desde hace un año que nos conocimos.

Gracias también a Hernán Silva y a César Núñez, profesores que combinan el aprendizaje intelectual y de vida en sus larguísimas charlas y soliloquios. Soy privilegiada por compartir momentos críticos de mi vida con ellos y a prender a sortearlos con sus reflexiones.

Finalmente, gracias al Posgrado en Humanidades (Teoría Literaria) de la UAM Iztapalapa y al Conacyt por su apoyo para la conclusión de mi Idónea Comunicación de Resultados.

Los abrazo a todos, invitándolos a contagiarse de la metáfora de la bicicleta y subirse a ella.

Yilletzi

Introducción

Una lectura actancial permite conocer la estructura profunda de un texto para clasificar y comprender las diversas motivaciones y orientaciones de la acción desarrolladas en él. Una obra dramática tan compleja como *El jinete de la Divina Providencia* exigía un método sistemático que no perdiera de vista lo ideológico, por eso decidí tomar como marco teórico las propuestas de Anne Ubersfeld, quien apuesta por la movilidad del modelo actancial y no a la rigidez acostumbrada cuando uno visita las páginas de Vladimir Propp, Étienne Souriau o Julien Algirdas Greimas.

En el transcurso de mi investigación demuestro que la esquematización de los actantes permite *a)* configurar el carácter del bandido social y *b)* comprender la persistencia del mito por medio de la palabra, incluida la voz ajena. En *El jinete de la Divina Providencia* distingo dos modelos actanciales que conviven de principio a fin; cada uno corresponde a un tiempo y a un espacio determinados tanto en el texto como en la virtual puesta en escena del texto: el mundo actual (o exterior en la obra) y el mundo mágico (también llamado interior).

Para una organización efectiva y concreta, decidí dividir esta Idónea Comunicación de Resultados en cuatro capítulos. En el primer capítulo ofrezco al lector un panorama general del campo cultural de Óscar Liera: hago referencia al grupo de la Nueva Dramaturgia Mexicana, originado con el tiraje de una colección de dramaturgos relativamente nuevos en la cual fue encasillado para incluirlo en la historia del teatro. Una breve semblanza de su vida permitirá comprender los temas que conflictuaron la mente de Óscar Liera como: las

relaciones personales, la injusticia social, la religión y la mentira, los buenos modales, las figuras míticas, el autoritarismo, etc.

Todos sus intereses serían desarrollados desde sus primeras creaciones literarias; aunque su veta como dramaturgo fue la más reconocida, es conveniente rastrear sus pininos en la lírica y en la narrativa. Quiero resaltar el trabajo intelectual de Liera como estudiante insaciable, lector voraz y viajero constante, sin estos elementos su trabajo como director no hubiera alcanzado el éxito documentado del Tatuas; su equipo de trabajo no era novato, Liera supo trabajar en una tierra fértil sembrada con anterioridad. Es decir, el dramaturgo sinaloense no era un hombre de cualquier provincia, él dialogizó con su contexto nativo y con el mundo que conoció más allá de las fronteras.

Sólo la observación cautelosa, el oído agudo y, por qué no, cierto ritual en la escritura y en la escena fueron las causantes de la incipiente dramaturgia regional del norte que Óscar Liera inauguró sin sospechar los alcances de su trabajo en los futuros actores y dramaturgos de lo que Enrique Mijares llamó la “virtual república del teatro”.

En el segundo capítulo expongo, apenas, los antecedentes de la teoría actancial para familiarizar al lector con el concepto de actante y justificar por qué Anne Ubersfeld me parece la teórica más conveniente para mi lectura actancial. Posteriormente, comienzo con la relación medular de cualquier modelo actancial: la relación Sujeto-Objeto de ambos mundos dramáticos.

El tercer capítulo quizá sea el más complejo de todos porque identificar a los Ayudantes y a los Oponentes causar dilemas por la diversidad de posibilidades, es decir, el

apoyo o la obstaculización puede ser con relación en: *a)* el Sujeto; *b)* el Objeto; o *c)* ambos. Si bien existen duplas de personajes con funciones actanciales, no debe perderse de vista el carácter colectivo de los actantes.

En el capítulo cuarto redondeo la explicación de las motivaciones y los destinatarios de la acción con la finalidad de distinguir la ideología de cada mundo, aquí presto atención al contexto y a los intereses particulares para configurar y asegurar la permanencia del bandido social. Finalmente, incluyo un apéndice donde el lector puede encontrar las letras de algunas canciones que forman parte de la acción y algunas fotografías correspondientes a la casa de Óscar Liera (actualmente funge como Café-teatro) y a la Capilla real de Malverde.

Aclaro que este trabajo presenta una lectura actancial eficaz para comprender la dimensión social del bandido, lo cual no descarta la validez de otras lecturas, siempre y cuando existan argumentos que las respalden. Sin más, invito al lector a perderse en una obra dramática repleta de versiones, recuerdos y confusiones que revela la necesidad del ser humano por apoyar su angustia existencial en un mito sólido y con un historial muy respetable pues rebasa ya los cien años.

Capítulo 1. Nueva Dramaturgia Mexicana

Carlos Montemayor, primer coordinador de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, impulsó en la década de 1980 un proyecto con miras a promover el talento de dramaturgos mexicanos que deambulaban sin pertenecer a un grupo en particular. La Nueva Dramaturgia Mexicana fue el membrete que acuñó Guillermo Serret (Jefe del Departamento de Actividades Culturales en ese entonces) para la colección de libros que los acogería, sin embargo, no existió una intención por reunir una generación específica, una estilística determinada, preocupaciones escénicas, ni nada por el estilo, todos los integrantes manifestaban intereses o estructuras dramáticas variados.

Quizá el único rasgo compartido entre la mayoría de los “nuevos dramaturgos mexicanos” fue su compromiso por formar o formarse dentro de los talleres que se consolidaban a partir de la década de 1970: “Y es que los talleres de dramaturgia no son para aprender literatura dramática; son para aprender –desde la óptica de la escritura– lo que se dice teatro, a cabalidad. Eso es lo que afirman los responsables de los talleres que vieron surgir, en las décadas de los setenta y los ochenta, a algunos de los principales representantes de la Nueva Dramaturgia”.¹

A partir del sello editorial de la “Casa Abierta al Tiempo”, se dieron a conocer obras tanto de artistas sin renombre hasta ese momento, así como de los más populares; los primeros conocieron la luz de los reflectores, los segundos no desaprovecharon la

¹ Vicente Leñero, “Introducción”, en *La nueva dramaturgia mexicana*, El Milagro-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp. 12-13.

oportunidad y reafirmaron su valor simbólico. A la par de las publicaciones, la UAM brindó espacios para la realización de lecturas dramatizadas o puestas en escena destacadas por el buen recibimiento de un público fundamentalmente estudiantil.

Entre los autores de este catálogo se encontraron: Tomás Urtusástegui (1933), Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008), Jesús González Dávila (1940-2000), Sabina Berman (1955), Leonor Azcárate (1955), Estela Leñero (1960), Carlos Olmos (1947-2003), Miguel Ángel Tenorio (1954), Gerardo Velásquez (1949-2002), Luis Eduardo Retes (1958) y Óscar Liera (1946-1990).

Guillermo Schmidhuber también formó parte del grupo y lo definió así en 1984: “La Nueva Dramaturgia Mexicana requiere hoy de una férrea voluntad de querer ser dramaturgo y de una generosa vocación para llenar plenamente su lugar histórico, y también de una brillante y concienzuda disposición”.² En efecto, los jóvenes estaban dispuestos a escribir, actuar y acercar el teatro a la población mexicana porque, según Schmidhuber, aquéllos no contaban ni siquiera con el apoyo o la credibilidad de los directores mexicanos más reconocidos.

Fernando de Ita respalda la opinión de Schmidhuber al afirmar que “esta generación no está marcada por la edad de nacimiento sino por la soledad en la que escriben y por el escaso reconocimiento que tienen sus textos, comparado con el *boom* de los años 50”.³ Sin embargo, cabe aclarar que como toda regla, hay excepciones: tal es el caso del prolífico

² Guillermo Schmidhuber, “Nueva dramaturgia mexicana”. *Latin American Theatre Review* XVIII: 1 (1984), p. 16.

³ Fernando de Ita, “Las plumas del gallinero mexicano”, en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 2004, p. 14.

escritor Tomás Urtusástegui, un hombre entregado al teatro que contó con la fortuna de ver auditorios con igual correspondencia de entrega.

Jesús Óscar Cabanillas Flores, mejor conocido como Óscar Liera, también fue uno de los máximos exponentes de la “Nueva Dramaturgia Mexicana” y, con el tiempo, se convertiría en el precursor del teatro regional y en un ejemplo de imitación para muchos dramaturgos, pero ¿quién fue y cuáles fueron sus logros?

1.1 Óscar Liera

Jesús Óscar Cabanillas Flores (1946-1990) nació y murió en Culiacán de Rosales, Sinaloa. Dramaturgo de ideas y actos deslumbrantes, recibió ovaciones por las puestas en escena de sus obras, incluso por aquellas que le sucedieron a su muerte y fue, al mismo tiempo, sustancialmente desvalorizado u olvidado por la crítica literaria durante algunos años, no obstante el tiempo ha cobrado justicia y 2015 fue nombrado el “Año de Óscar Liera” por el Instituto Sinaloense de Cultura con el afán de promover su producción teatral y conmemorar su aniversario luctuoso.

A continuación haré un breve repaso de su vida, no con un fin meramente descriptivo, sino para comprender cómo logró insertarse en un campo cultural muy hostil, marcas ineludiblemente por el peso de la política.

Sus años de infancia transcurrieron en un ambiente sumamente hogareño: convivió de cerca con la religiosidad y con los buenos modales, especialmente con la supervisión de su

madre Adelina Flores, mientras que su padre, don Óscar Cabanillas, buscaba inculcarle el amor al trabajo del campo.

La familia de Óscar Liera contaba con una tienda de abarrotes, en dicho establecimiento interactuaba con clientes que más adelante le servirían de modelos para construir sus personajes dramáticos o simplemente aludir a ellos en sus obras, entre ellos puedes citarse a Hilario de *El jinete de la Divina Providencia* y a Diego Moraila dentro de una didascalia propia de *Los caminos solos*.

Justo en frente del negocio de abarrotes instalaban con cierta frecuencia carpas de circos, escenarios de titiriteros y otra suerte de espectáculos que despertaron, tanto en Óscar como en su hermana Adelina, una fascinación por aprender a manipular el uso de instalaciones con la ayuda de cortinas, focos, recortes de revistas y títeres. En el libro *Óscar Liera. El niño perdido*,⁴ Rafael Torres Sánchez describe con sumo detalle la organización que existía entre los hermanos Cabanillas para hacer las veces de pregoneros, taquilleros, guionistas y administradores de un juego creativo sumamente apasionante.

La impresión de los espectáculos durante la infancia de Óscar Liera lo marcó de por vida.⁵ Gracias a su observación comprendió que montar una historia no es una labor sencilla, sino el fruto de un arduo trabajo en equipo y consolidado con el esfuerzo de agentes encargados de funciones específicas. A esto se sumaron las enseñanzas de la profesora más cercana a él: su madre; gracias a ella la lectura de poemas, los cuentos fantasmagóricos antes

⁴ Véase: Rafael Torres Sánchez, *Óscar Liera. El niño perdido*, Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2000.

⁵ Los trucos de adivinación de *El jinete de la Divina Providencia* son un ejemplo muy claro del interés de Óscar Liera por los espectáculos de carpa. En *Los caminos solos* aparece Ursébiri Quiábiri “El Secúbiri”, personaje poseedor de remedios para curar males físicos o del alma y consejos útiles, por ejemplo, para el arte de amar; es un tipo de sabio popular.

de dormir y los ensayos para ejercer la declamación fueron los instrumentos detonantes de su imaginación.

Es evidente que esa atmósfera literaria lo empapó de conocimientos afines a la construcción de historias, al juego de palabras, al uso correcto de la dicción, así como de la entonación y el aprovechamiento de la corporeidad.

Durante la adolescencia de Óscar Liera sus enfrentamientos con las instituciones, especialmente con la eclesiástica, fueron evidentes, notó que las oraciones y el camino recto no modificaban su vida, descubrió los engaños y las máscaras características de la Iglesia: la doble moral, el exceso de poder, su amplia red de abusos e injusticias emparentados con los del gobierno, etcétera. Estas ideas tomaron forma en una de sus obras más polémicas: *Cícara y Máscara*.

En su juventud surgieron tensiones familiares pues Óscar se negaba a seguir el ejemplo de su padre y trabajar en el campo, su futuro estaba en otra parte; Liera pretendía representar en la escena los asuntos que más le preocupaban. Pese a las consecuentes riñas familiares, tomó la decisión de viajar hasta la ciudad de México y así profesionalizarse de una vez por todas; para lograr el cometido se inscribió al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), de 1969 a 1972 cursó las materias correspondientes para obtener la Licenciatura de Actuación. De regresó en Culiacán, fundó en 1972 su primer grupo de teatro independiente llamado Apolo.

De 1974 a 1976, Liera realizó un viaje a Europa y se quedó a vivir en París. La estancia resulta provechosa para su formación pues asiste a cursos de Teatro en la Universidad de

Vincennes y de Lengua y civilización francesas en La Sorbona. Posteriormente, viaja a Italia con el apoyo de una beca que obtiene del gobierno de dicho país. En Siena estudia Lengua y cultura italianas en la Universidad Degli Studi. En Europa Óscar Liera modifica su visión de mundo, refuerza sus conocimientos adquiridos en México en pro de la actuación, y no sólo eso, aprende y domina el francés a tal grado que lo utiliza en *Los negros pájaros del adiós* para generar verosimilitud en la trama.

De regreso a México, el Licenciado en Actuación opta por añadir una carrera más a su formación para darle solidez a su creación artística y se matricula en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de donde obtiene, en 1978, el título de Licenciado en Letras Hispánicas con la tesis: “Técnicas Narrativas en las Memorias de Fray Servando Teresa de Mier” y en 1983 su grado de maestría. En adelante, Óscar Liera se constituye como un verdadero dramaturgo por medio de la escritura, la publicación y la escenificación de sus textos.

Un par de años más son claves para comprender el valor simbólico de Óscar Liera: *a)* Aunque para 1982 el dramaturgo ya había puesto en escena algunas de sus obras en el centro de México, tomó la determinación de volver a Sinaloa; ahí fundó el Tatuas (Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa), grupo que sobrevivió a su inesperada muerte y con el cual llevó representaciones a diversos estados del país e incluso al extranjero;⁶ y *b)* en 1984 Liera decidió organizar una Muestra Regional de Teatro del Noroeste para darle el merecido reconocimiento a la producción teatral alejada del centro de México, a partir de aquélla

⁶ Con la exitosa presentación de *El jinete de la Divina Providencia*, invitaron al Tatuas al Festival de Manizales, Colombia y a Nueva York.

ocasión se construyó una red de personas con intereses en común: la dirección, la actuación, la escenografía o la difusión cultural.

Para entender el contexto en que surgió el Tatuas, deben considerarse otros elementos del campo cultural, por ejemplo, el precedente que Socorro Astol y su esposo habían marcado con el germen de un teatro universitario experimental en Sinaloa:

Justamente cuando doña Socorro Astol estaba por jubilarse y cumplir con un largo y extenuante periodo teatral en la Universidad, era imperioso el relevo generacional en la dirección del teatro universitario, de esta forma, y con la sensibilidad y visión que caracteriza a Miguel Tamayo (quien fungía como director de Difusión Cultural de las UAS en el año de 1982), invita a Óscar Liera a impartir un taller de actuación, el cual contó con la asistencia de miembros de los principales grupos de teatro que en aquellos años ya tenían tiempo trabajando: Teatro Universitario Sinaloense (que dirigía Socorro Astol); Grupo Apolo; Grupo José Revueltas y Grupo Bufón, entre otros.⁷

Destaco la importancia de reunir integrantes de diversos talleres actorales –con experiencia profesional– para trabajar bajo la dirección del dramaturgo sinaloense, éste fue un factor medular en el éxito del Tatuas: Óscar Liera no partió de la nada, él “sembró garzas” (como bien apunta en unas de sus obras) con las tablas de sus actores, con sus textos y sus celebrados montajes. A sus cuarenta y cuatro años, el dramaturgo sinaloense había realizado su máximo sueño: “Partía de la premisa de hacer un teatro que tuviera que ver con nuestro acontecer cotidiano, con mitos y tradiciones, leyendas y personajes de nuestro entorno: ‘Tenemos que hacer un teatro –decía– que nos identifique y nos defina’. Y es así que empieza

⁷ Rodolfo Arriaga, *TATUAS. Veinte años de vida escénica (1982-2002)*, Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional, Culiacán, 2002, p. 10.

a crear un teatro enraizado a su tierra, contando para ello con un grupo para el que escribió *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos*".⁸

La obra dramática de este autor es muestra del trabajo y la constancia, de la lucha en contra de una sociedad desordenada que patrocina la existencia de los sumisos y castiga a quienes se atreven a alzar la voz de modo inteligente. Óscar Liera, sin lugar a dudas, fue un intelectual conformador de un grupo de élite que dejó huella. Para desgracia del lector y del espectador mexicano: "La muerte prematura de Liera nos privó de un hombre de teatro fuera de serie, que logró, en sólo una década, darnos la certeza de que el teatro es la fuerza armada de la imaginación".⁹ La historia del teatro mexicano cierra un capítulo en 1990 con el deceso de Jesús Óscar Cabanillas Flores y abre uno más: el de su inagotable y merecido homenaje.

1.2 La obra del dramaturgo

El repertorio del sinaloense es variado: desde muy joven incursionó en la escritura para mejorar su redacción y probó su pluma en el género narrativo, en el lírico y culminó con el dramático. La Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS) editó en 2011 el libro *Extraña urdimbre*, cuenta con doce de sus cuentos inéditos, escritos alrededor de sus 22 años. En cada uno de ellos muestra el afán por encontrar un estilo y por explorar sus posibilidades expresivas en los temas más crudos, en los existenciales; en palabras de Fernando de Ita: "No es raro, entonces, que la soledad de sus protagonistas, el dolor existencial, la incertidumbre, la fantasía de

⁸ *Ibid.*, p.13.

⁹ Fernando de Ita, *op. cit.*, p. 16.

imaginar otras realidades y el rechazo a la desigualdad y a la injusticia sociales sean el eje temático de los primeros relatos de Liera, varios de ellos escritos en París”.¹⁰

La misma UAS imprimió en 1990 la antología *Pez en el agua* con la obra dramática más relevante de Óscar Liera, después de un largo silencio, realizaron en 2015 una segunda edición con aciertos importantes: 1) inclusión de las obras dramáticas *El jinete de la Divina Providencia*, *El camino rojo a Sabaiba* y *Los camaleones*; 2) un anexo con fotografías de Óscar Liera en diversas etapas de su vida (desde la infancia hasta sus reclamos políticos así como algunas de sus exitosas representaciones);¹¹ y 3) añadieron los poemas inéditos (mismos que hasta entonces no se encontraban fácilmente) agrupados en *Para la muerte de Elisa*, dedicados a la hermana mayor fallecida a causa de complicaciones renales.

Si bien sus cuentos y sus poemas no son obras literarias que alcanzan a redondear su forma, su estilo o incluso el remate esperado, representan para cualquier lector avisado en su obra una oportunidad inigualable de seguirle el paso desde su comienzo hasta su sólida preparación intelectual que logró dialogar con el hombre de provincia.

Finalmente, vale enfatizar que Óscar Liera destacó en el género dramático; el autor sinaloense aprovechó su espíritu crítico y su experiencia en la creación literaria para dotar a sus textos dramáticos de momentos cercanos a la narración, sobre todo en sus extraordinarias acotaciones y didascalias, pues dan la impresión de la presencia de un narrador para contar al

¹⁰ Fernando de Ita, “El primer Liera”, en Óscar Liera, *Extraña urdimbre*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2011 (*Angular*, 1), p. 9.

¹¹ Estos retratos de entrañable valor los donó Adelina Flores, hermana del dramaturgo, quien cuenta con los derechos de autor.

oído las especificidades del argumento y su desarrollo. En la voz de sus personajes puede encontrarse una poesía color sepia, de antaño, propia de un pueblo capaz de metaforizar las alegrías y los dolores con los elementos más cotidianos de la naturaleza. En total, su producción dramática consiste de 36 obras que varían tanto en extensión como en calidad; incluso sus piezas en un acto, concebidas como meros ejercicios nocturnos, resultaron el comienzo de un viaje a la excelencia sin retorno.

En 1979 Óscar Liera consigue la publicación de sus primeras obras de teatro: *La piña y la manzana, siete obras en un acto* publicadas en la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana (UV) gracias al apoyo de Emilio Carballido; en esa misma revista le sucederían *La gudogoda* en 1980 y *Los negros pájaros del adiós* en 1991.

El 6 de junio de ese mismo año escenifica su adaptación dramática de *El Lazarillo*¹² en las instalaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco; esta versión incluye el papel de un pícaro mexicano que trabajaba en el mercado, diversos actores lo interpretan en el transcurso de la obra, con la intención de reproducir cierta forma de juego gracias al recurso del metateatro; fue publicada por la UAM en 1983 con el número 15 de la serie *Molinos de viento*: “En eso, sucedió que la UAM me invitó a un ciclo de lecturas y me pidieron una obra. Le dije a Serret que le llevaría algo ya escrito, que ya había leído en otra parte, y él contestó que no, que quería algo nuevo, y eso me obligó a sentarme a escribir”.¹³

¹² El éxito en la representación de esta obra en la UAM Azcapotzalco le valió a Óscar Liera su ingreso a la Nueva Dramaturgia Mexicana y la atención de un público universitario y de críticos culturales, sin embargo, creo que no funciona con la misma calidad como texto pues reduce la complejidad de los niños en tanto personajes.

¹³ Pedro Pablo Martínez, “La vida es un juego (pero político) [Entrevista a Óscar Liera]”. *Novedades* 103 (1983), p.3.

1980 fue un parteaguas en la historia del dramaturgo y en la del teatro mexicano en general. La Compañía de Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana presenta en el teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM la obra *Cúcara y Mácara*, una obra compleja y contestataria que hace alusión al supuesto engaño de la Iglesia Católica e incluye las demás instituciones intocables de México hasta ese momento. En plena puesta en escena un grupo de fanáticos religiosos agrede y deja con significantes heridas a los actores y al director Enrique Pineda. La violencia física se hizo patente después de una serie de amenazas, cantos y consignas religiosas que ya habían proferido algunos espectadores en anteriores puestas escena, específicamente en Xalapa, Veracruz, durante el estreno y su primera temporada de 50 representaciones.

De acuerdo con la lectura de Armando Partida Tayzan, sus obras pueden clasificarse dentro de cuatro rubros: 1) las farsas¹⁴ u obras primordialmente humorísticas; 2) obras con influencia brechtiana en búsqueda de un estilo definido; 3) obras con profundidad psicológica, sumamente introspectivas; y 4) obras de aliento épico y tono regional, es decir, con un discurso primordialmente narrativo que busca crear distancia con el espectador para hacerlo consciente del presente a partir de la alusión a momentos o personajes históricos.

¹⁴ “La farsa es un género bufo y eso sugiere burlas y escarnio. Lo grotesco debe hacer reír exactamente de aquello que está más prohibido hacer escarnio; la farsa lo hará volviendo cómplice al espectador del acto o pensamiento ilícitos cuando logra hacerlo reír. Pero, para que se produjera la risa, el espectador tuvo que traducir el signo a su equivalente en la realidad objetiva”. Véase: Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, Gaceta, México, 1999 (*Escenología*, 4), p. 116.

1.3 Dramaturgia regional

En *El jinete de la Divina Providencia* (1985),¹⁵ obra de mi interés para este trabajo y correspondientes a la última faceta épica de Liera, puede leerse una predilección por el tono regional. El teatro regional, concepto que la crítica teatral creó recientemente, no debe entenderse como un género aparte, sino como un tipo de tratamiento singular dentro de lo dramático.

La dramaturgia regional sugiere una multiplicidad de versiones respecto a un mismo hecho, por ende, cada uno de los personajes plantea su visión de mundo a partir de su lenguaje que, la mayoría de las veces, mantiene el decoro: “que consiste en la armónica concordancia de todos los elementos del discurso, incluidos los pragmáticos (orador y público), es el que debe orientar y regir el análisis del diálogo, poniéndolo en relación con los demás componentes de la dramaturgia”¹⁶. Liera logra, con este artificio, que los pobladores de sus obras constituyan su acción dramática a partir de sus creencias, sus conjuros y sus refranes: “Sin incurrir en el uso de regionalismos tipificados o a formas sintácticas superficiales, pero coloridas, evitando así darle al lenguaje y al carácter de los personajes de su texto dramático el tono costumbrista”¹⁷.

¹⁵ Óscar Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, en *Teatro escogido*, pról. de Armando Partida Tayzan, Fondo de Cultura Económica-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, México, 2008, pp. 359-401. A partir de aquí me limitaré a colocar solamente el número de página entre paréntesis cuando haga alusión a esta obra.

¹⁶ Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2007 (*Teoría de la literatura y literatura comparada*, 24), p. 55.

¹⁷ Armando Partida Tayzan, “Introducción”, en *Teatro completo*, notas de Sergio López, t. II, Gobierno del Estado de Sinaloa-Secretaría de Educación Pública-Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional, México, 1998, p. 27.

Por ende, el teatro regional no debe confundirse con el costumbrismo puesto que su intención no es generar sólo una estampa de la sociedad, ni representar de manera general a los personajes, sino adentrarse en ellos para comprender su funcionamiento:

Es pues teatro alimentado por la narrativa oral, por las experiencias regionales, por los conflictos sociales, por las historias personales que los autores y las autoras tejen con los hilos invisibles del tiempo y del espacio, entramando vidas, creando un territorio que contiene y rebasa lo geográfico, y que penetra en una forma de presentar la realidad universal desde la perspectiva regional.¹⁸

En adelante presentaré algunas características propias del teatro regional presentes en la obra de Óscar Liera: personajes de la localidad, crítica social y oralidad.

En *El jinete de la Divina Providencia*, Liera recoge la leyenda del bandido Malverde. Este personaje se convirtió en un verdadero santón para el norte del país y, con el tiempo, aumentó su lista de creyentes en el resto de México e incluso el extranjero por resultar milagroso ante las circunstancias difíciles. Esta obra literaria es, seguramente, de las primeras en fijar su atención en un personaje que adquirió fama en el siglo XX, empero, en ésta no aparece como un protector de narcotraficantes —dista mucho de eso—, sino como un símbolo de esperanza, un bandido que ejerce actos delictivos en favor de los pobres y huye de la justicia con la protección de los habitantes de Culiacán.

Heraclio Bernal, por su parte, fue un intento de caudillo histórico real, padeció los abusos de la autoridad al ser acusado injustamente de robarse un par de barras de plata; a partir de ese momento, emprendió la huida para no caer en la cárcel y burlar a sus

¹⁸ José Ramón Alcántara Mejía, “Presentación”, en *Dramaturgia en contexto I. Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, México, 2007, p. 20.

perseguidores. Bernal inició así una larga lista de asaltos que culminaba en repartir su generosidad con los desprotegidos, esto lo hizo merecedor del título de “El Rayo de Sinaloa” y un lugar como protagonista en *Los caminos solos*.

Liera, con amplio conocimiento del valor simbólico de estas leyendas, escribió obras con bandidos que representan personajes valientes y perspicaces; por su mezcla de valores, eran queridos por algunos y odiados por otros. Dichos protagonistas, famosos por su carácter histórico y mítico, intentan restituir un orden perdido que trasciende a la ficción:

el norte ha sido durante siglos un espacio abierto a la fantasía. Quizá por ello encontramos distintas figuras heroicas o religiosas que encontraron terreno fértil en el desierto y la frontera. El caso de los santos populares es particularmente interesante, puesto que aun sin el reconocimiento de la iglesia católica, su culto no sólo ha permanecido sino que se ha extendido, tales son los casos de Jesús Malverde y Heraclio Bernal a dos figuras imprescindibles del imaginario colectivo de la región. El impacto de estos héroes de los vencidos abrió paso a considerar como objeto de explotación de la cultura patrimonial regional.¹⁹

Los grupos eclesiásticos representan, desde hace años, personajes poderosos que conviven perfectamente con las instancias gubernamentales para cumplir su principal objetivo: mantener el control de una sociedad determinada. El dramaturgo sinaloense consideraba fundamental ejercer la crítica de sus coterráneos, evidenciar el uso y el abuso de sus cargos institucionales; para este efecto, los personajes de los estratos sociales más bajos denuncian constantemente las humillaciones padecidas, aunque, los gobernadores, curas y dueños de minas manipulen la acción de los subordinados.

¹⁹ Rocío Galicia, “Estudio introductorio”, en *Dramaturgia en contexto I. Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, México, 2007, p. 59.

El teatro regional implica un esfuerzo por satisfacer las exigencias de un público amplio; los niños y los ancianos, los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, los que obran dentro y fuera de la ley, pueden reconocerse y plantearse respuestas a sus preocupaciones sociales: aquí sus miedos, frustraciones y esperanzas perdidas hallen un medio de expresión.

Se sabe que el género dramático cuenta con una característica distintiva: sus personajes hablan todo el tiempo ubicados en un aquí y ahora. Liera ambienta sus obras en un momento histórico específico, sus puestas en escena crean atmósferas del pasado que pueden distinguirse claramente del tiempo actual. Pero, ¿cómo logra la verosimilitud deseada en sus obras? Con un recurso de primera mano: la oralidad.

La fuerza de sus personajes recae, en gran medida, en la elección de su léxico; en cada uno de ellos hay un estilo distinto: “no sólo la entonación, sino toda la estructura formal del discurso en una considerable medida depende de la relación que contrae el enunciado con las supuestas valoraciones compartidas de aquel medio social hacia el cual está orientada la palabra”.²⁰ Los dichos, los refranes e incluso los conjuros de la región se transforman en palancas de acción y en preámbulos para el suspenso.

Los personajes más ancianos, por ejemplo, no son accesorios, todo lo contrario, son símbolos de sabiduría popular por dos razones: observan con sumo cuidado el acontecer de

²⁰ Valentín Voloshinov (Mijaíl Bajtín), “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en *Mijaíl Bajtín, Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, trad. de Tatiana Bubnova, Iris M. Zavala y Augusto Ponzio (eds.), Anthropos-Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1997 (*Estudios culturales. Pensamiento crítico/Pensamiento utópico*, 100), p. 119.

una región determinada y tienen la capacidad de comunicarse con la naturaleza, es decir, comprenden sus presagios.

Liera exploró su región e hizo de la dimensión geográfica de Sinaloa el espacio idóneo para desarrollar escenas que configuraran la radiografía de una sociedad teñida de violencia. Los diálogos y los monólogos de los personajes evidencian una visión de mundo distinta con relación a la del centro del país.

Con la revaloración de los personajes locales, la consistente crítica social y el rescate de la tradición oral fue posible la consolidación de un tipo de teatro que comulgara con la consciencia y con la memoria colectiva de las regiones cercanas al norte.

El oro de la Revolución mexicana, El jinete de la Divina Providencia y Los caminos solos, son ejemplos de obras teatrales representadas con un éxito rotundo en el ámbito local, para el cual se realizaron desde el plan original. Su sello de identidad también obtuvo valoración por parte del público extranjero. La recepción favorable de los espectadores influyó sobremanera para que el nombre del dramaturgo sinaloense cruzara las fronteras de su estado y de su país.

Aquellos dramaturgos que temían escribir sobre sus regiones o incluso volver a sus ciudades de origen después de estudiar en el Distrito Federal, vieron en Óscar Liera un verdadero ejemplo a seguir. Por esta razón, actualmente Liera es considerado un exponente de la dramaturgia regional mexicana y, sin saberlo, posterior a su muerte nutrió la formación de lo que han llamado una dramaturgia del norte o teatro de frontera. Fernando de Ita escribe al respecto:

Con *El jinete de la divina providencia, Fábulas perversas y El camino rojo a Sabaiba*, entre muchas otras piezas, Óscar puso en jaque la corrupción del partido en el poder, sin recurrir al panfleto o al

teatro de denuncia, sino poniendo en juego la fuerza dramática de la ficción, como un poeta del escenario, porque no sólo fue autor sino director de la etapa más rica de nuestro teatro regional, aquél, que, como las obras de Juan Rulfo, logra ser universal gracias a su particularidad.²¹

Para explicar cómo fue que Óscar Liera influyó en los dramaturgos del norte vale la pena recurrir a Rocío Galicia, investigadora del Citru, quien afirma que es posible identificar al menos uno de los siguientes temas en sus obras: *a)* la frontera; *b)* la denuncia de lo que acontece en el entorno; y *c)* la cultura patrimonial regional.²² Liera refleja en sus obras un profundo interés por los últimos dos. Por su parte, el investigador Juan Mendoza argumenta:

El teatro fronterizo toma los elementos culturales que le son propios y los convierte en signos escénicos que reflejan un sentido estético particular de entender el teatro, un teatro regional como mezcla de leyendas, pueblos indígenas, seres marginales, familias anquilosadas, tesoros perdidos, fantasmas, identidad perdida, narcotráfico, pandillas y sueños, muchos sueños estrellados contra el muro de la indiferencia social y el muro de los gringos.²³

En obras como *El jinete de la Divina Providencia*, *Los caminos solos* y *El camino rojo a Sabaiba* muestra un afán por concientizar, a partir de la singularización y la poesía, a los pobladores de Sinaloa respecto a las vejaciones que padecieron durante el gobierno priista de Antonio Toledo Corro (1981-1986): “Liera inició en 1984 un ciclo particular de obras con el que alcanzó el dominio de una estilística propia en su dramaturgia. Piezas en las que los mitos, la fantasía y el imaginario regional se desdoblaron en el presente para hablarnos de lo que en su

²¹ Fernando de Ita, “Las plumas del gallinero mexicano”, *op. cit.*, p. 16.

²² Rocío Galicia, *op. cit.*, p. 49.

²³ Juan Mendoza, “Un análisis sobre las fronteras en *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad II*: 3 (2012), p. 26.

momento le preocupó”.²⁴ Asuntos como el de la explotación laboral y el de la exorbitante cantidad de muertes por abuso de poder son puestos en primer plano sin hacer una alusión directa. El dramaturgo recurre a tiempos y espacios posrevolucionarios que evocan el germen de las injusticias sociales.

El movimiento dramático del norte comprende, según Rocío Galicia, los estados de Chihuahua, Baja California, Coahuila, Durango, Nuevo León, Sonora y Tamaulipas, no obstante, por su cercanía geográfica se ha incluido a Sinaloa.²⁵ Es evidente que su primer criterio de distinción tiene como referencia el lugar de nacimiento de los escritores.

El concepto de dramaturgia del norte no surgió de forma espontánea, intervinieron distintos factores dentro del campo cultural para que un grupo considerable de críticos pusiera su atención en los dramaturgos del norte, como: *a)* la realización de la Primera Muestra de Teatro Regional del Noroeste, en Culiacán, Sin., en 1984 y, de manera simultánea, un simposio en donde se compartieron las experiencias de cada taller teatral; *b)* la creación del Consejo Regional de la Zona Norte, en Aguascalientes, Ags., en 1991; *c)* la publicación, a partir de 1996, de la Colección Teatro de Frontera a cargo de Enrique Mijares; *d)* la edición, en 1998, de la primera antología de *Teatro del Norte* por Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo; *e)* la revista *Tramoya* como difusora de dramaturgos que, con el tiempo, cobraron relevancia; y *f)* la

²⁴ Armando Partida Tayzan, “Prólogo”, en *Teatro escogido*, Fondo de Cultura Económica-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, México, 2008, p. 21.

²⁵ *Cfr.* Rocío Galicia, *op. cit.*, p. 38.

organización, por parte de la Asociación Civil Teatro del Norte, de coloquios binacionales intitulados *Frontera Norte/South Border*.²⁶

Los miembros de los talleres del norte comenzaron su carrera como actores y terminaron por convertirse en dramaturgos y directores de sus propias obras, gracias a esta tarea multidisciplinaria configuraron espacios culturales sin perder de vista el acontecer teatral de su alrededor. Desde 1984, hasta la fecha, permanece el interés por corroborar su identidad en sus obras teatrales a partir de lo ajeno: lo centralizado.

La ciudad de México resultaba lejana por cuestiones geográficas; en la capital del país contaban con teatros y recursos económicos para los montajes; además existía un público seguro y los temas de sus representaciones no correspondían a los que interesaban en el norte del país.

Me parece relevante considerar todos estos elementos porque, en palabras de Lázaro Carreter, “se trata de trazar áreas diacrónicas y sincrónicas en las que los grupos humanos diversos, por acción de determinados artistas, han sintonizado sus gustos y sus ideales estéticos por encima o a pesar de sus fronteras nacionales”.²⁷ En la dramaturgia del norte es evidente que el lugar de enunciación importa en tanto lugar de re-presentación y como frontera geográfica. Al mismo tiempo, la industria editorial impulsó la difusión de los dramaturgos con intereses afines.

²⁶ *Ibid.*, pp. 44-46.

²⁷ Fernando Lázaro Carreter, “Sobre el género literario”, en *Estudios de Poética (La obra en sí)*, Taurus, Madrid, 1979, p. 114.

Entre los dramaturgos que siguieron la línea regional de Óscar Liera para configurar una dramaturgia del norte, o se vieron influenciados por él, podemos citar al sonorese Sergio Galindo, quien reconoce su figura como: “Fundamental. Como autor, como gente de lucha a favor de causas sociales justas, como intelectual comprometido y activo con la rebelión ante el abuso del poder”.²⁸ En palabras del dramaturgo sinaloense Ángel Norzagaray:

Hay muchos autores a los que admiro y respeto, pero por supuesto el primero es Óscar Liera, que fue mi amigo. Definitivamente Óscar está dentro de mis influencias. [...] Óscar es un gran poeta y aspiro a la poesía dentro de lo que escribo y de lo que hago en escena. No siempre lo logro, pero Óscar lo lograba casi siempre. Tiene momentos prodigiosos en su dramaturgia, la cual parte del realismo y lo regional para elevarse a niveles grandiosos de poesía. La poesía está ahí, es cuestión de escuchar a la gente de la familia, de Sinaloa y después trabajar. Esto traté de hacerlo en *Cartas al pie de un árbol*, por ejemplo.²⁹

A propósito, en el análisis de *Cartas al pie de un árbol* que realiza Juan Mendoza, encontramos la intención de Norzagaray por alcanzar un efecto similar al de las obras de Liera, respecto al distanciamiento con su público para generar una crítica aguda:

Cartas al pie de un árbol se vuelve el tiempo/espacio del recuerdo, el espacio/tiempo de la posibilidad. Nos genera distancia. La intención es que sepamos que es teatro, de allí que el decoro poético del lenguaje permee a todos los personajes en diferentes grados, pero, manteniendo una unidad. El público, desde la distancia, se vuelve juez de lo que mira; la intención es que lo juzgue a partir del extrañamiento, en esta metadiégesis imbricada *in abismo*.³⁰

²⁸ Rocío Galicia, “Sergio Galindo [entrevista]” en *Dramaturgia en contexto 2. Diálogo con dieciséis dramaturgos del noroeste mexicano*, Libros de Godot-Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-Universidad Juárez del Estado de Durango-Programa de Fortalecimiento de la Calidad en Instituciones Educativas, México, 2015, pp. 137-138.

²⁹ *Ibid.*, “Ángel Norzagaray [entrevista]”, pp. 233-234.

³⁰ Juan Mendoza, *art. cit.*, p. 51.

Esta cita, bien podría explicar cómo funciona la estructura de *El jinete de la Divina Providencia*, lo cual demuestra la cercanía entre ambos textos dramáticos, es decir, la influencia de Óscar Liera en la producción dramática de Ángel Norzagaray.

Cutberto López Reyes, dramaturgo nacido en Sonora, comenta: “Dicen que tengo [influencia] de Óscar Liera, seguro que sí porque es un teatro que me fascina”.³¹ Algunos otros escritores que confiesan sentirse influenciados por la lectura de la obra de Óscar Liera son: el dramaturgo sonoreense Roberto Corella, la dramaturga Virginia Hernández, nacida en Nayarit y actual profesora y directora de teatro en la Universidad de Baja California y los dramaturgos sinaloenses Élmer Mendoza y Ramón Perea, por mencionar algunos.

El teatro regional, aprovechado al máximo en los textos y en las representaciones de Óscar Liera expandió su alcance, después de su muerte, hasta consolidar lo que actualmente se conoce como dramaturgia del norte o de la frontera, a la cual pertenecen los dramaturgos que he citado.

³¹ Rocío Galicia, *op. cit.*, “Cutberto López Reyes [entrevista]”, p. 185.

Capítulo 2. Antecedentes sobre la teoría actancial

Para el estudio de mi *corpus*, elegí retomar la teoría actancial porque las combinatorias actanciales amplían las perspectivas, las interpretaciones y me permitirán comprobar que *a)* el personaje de Malverde se configura paulatinamente y *b)* la persistencia de su mito se explica a partir de la multiplicidad de voces orientadas a diversos objetos. Este bandido social parte de dos esquemas actanciales, es decir, dos objetos de deseo distintos. Estos antecedentes, aunque escuetos, permiten comprender los orígenes y la transición del concepto “actante”.

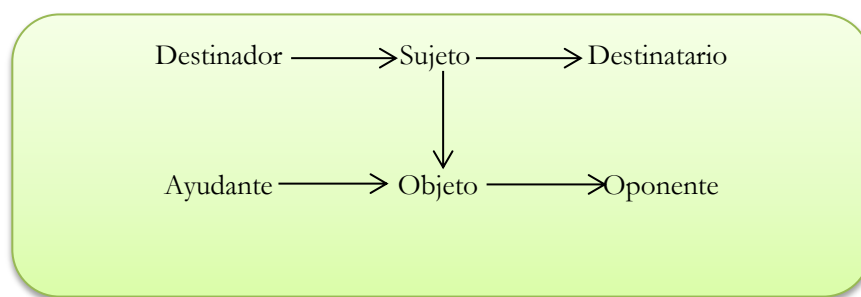
Con el auge del estructuralismo, los críticos y teóricos literarios trabajaron a partir de una idea: el texto literario (narrativo, poético, dramático, etc.) podía analizarse y comprenderse sin ninguna clase de información relacionada con el autor del texto o a partir del contexto de su producción. Su intención consistía en erradicar toda interpretación psicologista: se trataba de estudiar el texto por el texto.

En este panorama Vladimir Propp publica *La morfología del cuento* (1928).³² Su tesis consistía en demostrar que en su *corpus* –los cuentos maravillosos rusos–, había una estructura profunda, común a todos, delimitada por siete esferas de acción: 1) el héroe; 2) el bien amado o deseado; 3) el donador o proveedor; 4) el mandador; 5) el ayudante; 6) el villano o agresor; y 7) el traidor o falso héroe. Qué hacían los personajes y no quién y cómo lo realizaban era más significativo para comprender la dinámica del cuento, de ahí su planteamiento del término “función” del personaje.

³² Vladimir Propp, *La morfología del cuento*, trad. de F. Díez del Corral, Akal, Madrid, 2009, (*Básica de bolsillo*, 31), 4ª reimpr. de la 1ª ed.

El filósofo francés Étienne Souriau, en *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950),³³ sigue un método similar al de Vladimir Propp y concluye que sólo existen seis “funciones actanciales”, de acuerdo con su combinación, darán como resultado un sistema de fuerzas sobre el cual recaerá la situación dramática. Las funciones establecidas son: 1) la fuerza temática orientada; 2) el representante del bien deseado; 3) el detentor virtual de ese bien; 4) el oponente; 5) el árbitro que atribuye el bien; y 6) el ayudante, desdoblamiento de una de las fuerzas precedentes. Nuevamente se impone el interés sobre el quehacer del personaje.

Estas investigaciones alcanzaron cohesión con la aportación de Julien Algirdas Greimas en *Semántica estructural* (1966).³⁴ Las seis categorías actanciales del lingüista francés se caracterizan por un evidente binarismo: sujeto-objeto; destinador-destinatario; ayudante-oponente. Su representación gráfica se formularía así:



³³ Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, París, 1950, ap. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. y adap. de Francisco Torres Monreal, 3ª. ed., Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989 (*Signo e imagen*, 18), p. 216.

³⁴ Julien Algirdas Greimas, *Semántique structurale*, Larousse, París, 1966, ap. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 214.

A partir de este modelo, Algirdas Greimas, legitima el concepto de actante:

La noción de *actante*, acuñada por Greimas, es una función (actancial) que no puede ser confundida con el personaje por ser éste siempre individualizado por rasgos distintivos que los diferencian. A su vez el actante tiene una cualidad totalizadora: un actante puede ser un personaje, un grupo de personajes, un personaje colectivo, un ser inanimado o simplemente una abstracción, como la Justicia, la Libertad, Dios, etc. Dentro de una obra dramática, un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente diferentes funciones actanciales.³⁵

El interés por las estructuras profundas de acción se focalizaron primordialmente en la narrativa, pero en 1977 Anne Ubersfeld publica *Lire le Théâtre* en el cual propone aprovechar la teoría actancial en el estudio del teatro y así construir un puente entre el texto dramático y su representación. La crítica francesa parte del modelo actancial de Greimas, sin embargo, evita caer en una rigidez binaria, cree pertinente abrir las posibilidades direccionales de acción entre los actantes, además cree posible la existencia de más de un modelo actancial en una sola obra dramática: “Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el *sujeto* y el *objeto*, el *destinatario*, el *oponente* y el *ayudante* cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el *destinador* o remitente tiene una función gramatical menos visible”.³⁶

Grosso modo, un actante cumple con una función particular en el texto literario: sus acciones nos permiten comprender qué rol juegan en el desarrollo de la trama; con el análisis

³⁵ Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, pref. de José Ramón Alcántara, ed. rev. y aum., Paso de Gato-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Instituto de Cultura del Estado de Durango-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí-Instituto Sonorense de Cultura, México, 2014 (*Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica*), p. 206.

³⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 48-49.

actancial el lector o virtual espectador puede alejarse de la perspectiva psicologista y acercarse a las manifestaciones ideológicas que construyen la trama. No dejaré de mencionar al lector algunas especificidades actanciales que se encuentran tanto en Greimas como en Ubersfeld, quien menciona: *a)* el actante no debe confundirse con el personaje; *b)* un actante puede ser una abstracción, un personaje colectivo o una agrupación de personajes; *c)* un personaje puede fungir a la par diversas funciones actanciales; y *d)* es posible encontrar actantes ausentes en la escena.

2.1 Configuración y canonización de Malverde a partir del pueblo (*Sujeto-Objeto del mundo actual*)

Los bandidos no sólo son gente, son también símbolos, y el hecho de que se les recuerde más en la fantasía que en la realidad sólo sustenta y realza su capacidad de provocar sentimientos.

PAUL J. VANDERWOOD

Partiré de una definición precisa del texto dramático para, posteriormente, detenerme en los aspectos que lo componen desde mi lectura actancial. Entiendo con García Barrientos que el texto dramático: “basa su estructuración en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales)”.³⁷ La combinación de éstos configura el universo ficticio del teatro.

Por un lado, el diálogo es la forma de comunicación por excelencia entre los personajes: “con él, el efecto de realidad es más fuerte puesto que el espectador [o lector] tiene la impresión de asistir a una forma familiar de comunicación entre personas”.³⁸ Por el otro, las acotaciones refieren al texto que no pronuncian los actores, su función es dotar al lector, al director o al virtual espectador, de las indicaciones pertinentes para el montaje de la obra: descripción de escenarios, épocas, personajes (actitudes, vestuario, maquillaje, movimientos, etc.), elementos sonoros o cualquier otro elemento que oriente una adecuada escenificación.

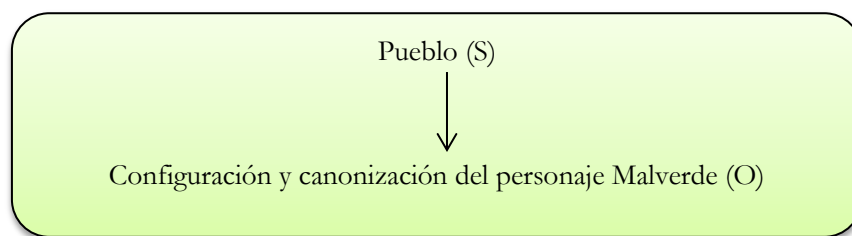
³⁷ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2007 (*Teoría de la literatura y literatura comparada*, 24), p. 33.

³⁸ Véase: Patrice Pavise, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres, Paidós, Barcelona, 1998 (*Paidós Comunicación*, 10).

Dicho lo cual, comenzaré con la relación actancial Sujeto-Objeto de *El jinete de la Divina Providencia*, pues es la parte medular del modelo de acción. En dicho texto dramático es posible identificar un Sujeto en movimiento dispuesto a cumplir su deseo de obtener “algo” o “alguien”, por esta razón es imposible la existencia de un Sujeto abstracto, en cambio sí es probable que no sea individual, sino colectivo.

El argumento de la macrosecuencia de la obra es: un grupo de sacerdotes, incluido el obispo, decide entrevistar a los pobladores de Culiacán con el afán de escuchar los milagros hechos por Malverde para decidir si es posible canonizar al bandido social. En el transcurso de las charlas, que tienen como objetivo la documentación de milagros, los entrevistados relatan sus historias de vida y retoman las versiones de generaciones anteriores. Se entiende que los sacerdotes indagan sobre el origen del famoso bandolero con la finalidad de comprobar la eficacia de tal santón con base en los prodigios encarnados por los propios enunciadores.

Parto del argumento de la obra y planteo que el Sujeto actancial de este texto dramático corresponde al pueblo³⁹ y el Objeto deseado es configurar la generosa personalidad de Malverde para lograr su canonización.



³⁹ Considero como pueblo a los personajes incluidos en el reparto del espacio interior de *El jinete de la Divina Providencia*, excepto: el Obispo, el padre Jaime, el padre Javier y el padre José.

Las acotaciones que aparecen en *El jinete de la Divina Providencia* resultan de gran utilidad para la comprensión y escenificación de la obra. En la primera de ellas, el dramaturgo advierte la temporalidad de las acciones, éstas ocurren en dos épocas distintas y pueden distinguirse perfectamente por su disposición en el espacio escénico; por un lado, el mundo del centro alude a finales del siglo XIX y, por otro, el de los pasillos, representa la época actual:

La obra maneja dos realidades temporales. Una a finales del siglo XIX y otra en la época actual. Por esta razón sugiero que la escenografía delimite muy bien estos dos mundos. Un mundo mágico, contenido en un cuadro concéntrico al escenario y que esté lleno de grava o piedra de río y escasas piedras grandes, limitado por un marco de madera. [...] Y el espacio entre el marco y las piernas del foro, que serán como una serie de largos pasillos y que estará destinado al mundo contemporáneo, contendrá sillas para los curas y bancos para los informantes, en los cuatro lados. El colorido en este mundo debe ser total (361-362).⁴⁰

El procedimiento del metadrama⁴¹ acentúa la idea del recuerdo, la cual nos obliga a lograr un objetivo específico en esta obra: poner en jaque las versiones de ambos espacios y dudar sobre el planteamiento de la verdad. El mundo contemporáneo se reactualiza en cada lectura o puesta en escena, por eso no es necesario fijar un año en particular. Los personajes que guían la acción de esta realidad temporal son menos en comparación con los del mundo mágico. Los sacerdotes Jaime, Javier y José realizan las entrevistas que parecen juicios, acompañados, la mayoría de las veces, del Obispo. La utilería solicitada no es gratuita, expresa ya una jerarquía social: los curas ocuparán las sillas grandes y portentosas, mientras tanto, los

⁴⁰ A partir de aquí me limitaré a colocar solamente el número de página entre paréntesis cuando haga alusión a la obra de *El jinete de la Divina Providencia*.

⁴¹ El metadrama es: “un concepto más amplio, que incluye el anterior [el metateatro], pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’, etc.”, José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 232.

entrevistados encontrarán su lugar en simples bancos. Esto ya plantea el nivel de comunicación que entablarán por medio del diálogo.

Los entrevistados son ocho personajes, ellos fungen como los representantes de la voz del pueblo actual, es decir, son el Sujeto de la acción (recuérdese que el Sujeto puede ser colectivo). A continuación, glosaré sus nombres para tener una idea general del reparto que configurará, a partir de sus enunciados, el carácter de Malverde y la relevancia de su canonización: 1) Martha, ama de casa y esposa de Lupe, personaje curado de cáncer; 2) Miguel, bisnieto del mujeriego de Martín, quien fuera contemporáneo de Malverde; 3) Claudia, mujer que trabajó en un burdel durante su adolescencia; 4) Beto, hombre de la calle; 5) Lázaro, habitante educado desde su infancia con culto a Malverde; 6) Fernando, tataranieta de Cañedo quien fuera gobernador de Culiacán y enemigo de Malverde; 7) Médico, éste corrobora el milagro de Lupe a partir de radiografías; y 8) Víctor, poblador que admite la idealización de Malverde por medio de la fantasía y la imaginación de la gente.

Si bien, en cada uno de estos casos, el estilo es diferente al de los eclesiásticos: “no sólo la entonación, sino toda la estructura formal del discurso en una considerable medida depende de la relación que contrae el enunciado con las supuestas valoraciones compartidas de aquel medio social hacia el cual está orientada la palabra”.⁴² La complejidad del pueblo como Sujeto de la acción consiste en su pluralidad de versiones, no en su unidad.

⁴² Valentín Voloshinov, *op. cit.*, p. 119.

La información de cada entrevistado corroborará que “Todo enunciado es un eslabón de la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados”.⁴³ Los informantes que no han vivido, conocido, visto o hablado con Malverde imaginan su personalidad: sus datos devienen del conocimiento oral, de oídas, por medio de padres, abuelos, tatarabuelos, bisabuelos o de la sociedad en conjunto.

Creo pertinente hablar del mito de Malverde a partir de la categoría del bandido social para comprender, ulteriormente, el eje Sujeto-Objeto que he planteado. Eric J. Hobsbawm sustenta: “Lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces, incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar”.⁴⁴

La dicotomía es clara, la presencia del bandido plantea una bifurcación de perspectivas sociales: para los trabajadores del campo, de la mina, etc., será el símbolo de esperanza; para los representantes del estado, un criminal que reta y burla constantemente a la ley. Mi concepción de bandido implica a un sujeto que huye de la justicia por cometer asaltos recurrentes en favor de sí mismo y, generalmente, del pueblo ya que, sólo con su ayuda puede permanecer fugitivo y repetir sus hazañas. Es una suerte de héroe que admiran su valentía y temen su perspicacia.

⁴³ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos” [1953-1954], en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, México, 1982, p. 258.

⁴⁴ Eric. J. Hobsbawm, *Bandidos* [1969], trad. de Ma. Dolors Folch y Joaquim Sempere, Barcelona, Ariel, 1976, p. 10.

Respecto al referente real del bandido sinaloense del que se sirve Liera, existen discordancias, para algunos pobladores su nombre de pila fue Jesús del Mazo y ubican su año de nacimiento en 1870; sin embargo, Sergio López (ex integrante del Tatuas) refiere que en 2004 fue hallada un acta de nacimiento en el Archivo Histórico de Sinaloa que responde al nombre de Jesús Malverde fechada en 1888. Algunos pobladores creen que la fecha de su deceso fue el 3 de mayo de 1909, día que coincide con una festividad litúrgica del catolicismo: el día de la Santa Cruz.⁴⁵ Según la fecha de nacimiento que uno prefiera considerar, el famoso bandido habría muerto a la edad de 39 o de 21 años, el suficiente para anclarse en la memoria colectiva de toda una región y hacer de él un mito.⁴⁶

Los creyentes reales de Malverde afirman que sus padres murieron por la explotación de los hacendados y este hecho detonó la actividad del ladrón generoso, eso explicaría su búsqueda por la justicia: “Pareciera que estas ánimas y santones funcionan para señalar la miseria, ser una opción para la colectivización y, finalmente, fungir como contenedores de estallidos sociales”.⁴⁷ Un bandido social no nace, se hace.

A partir de ello, será más sencillo comprender el alcance del referente literario del bandido en *El jinete de la Divina Providencia*, a continuación mostraré algunos ejemplos donde el

⁴⁵ Ver: Rocío Galicia, “Introducción”, en Rocío Galicia (comp.), *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Antología dramática*, Libros de Godot-Centro de Investigación Nacional Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2008 (*Teatro Ex-Céntrico*), pp. 15-32.

⁴⁶ Tomo de la RAE, un par de definiciones de mito: “Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico” y “Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene”.

⁴⁷ Rocío Galicia, “Introducción”, *op. cit.*, p. 21.

actante pueblo decide lograr su objeto: hacer una selección de historias orales que hablen de Malverde para conseguir su canonización. La ronda de entrevistas se inaugura con las exclamaciones de una mujer:

MARTHA: ¡Pues sí, cómo no! ¡Malverde! Yo siempre que puedo hablar de sus milagros lo hago porque tengo mucho que agradecerle. Yo no lo conocí personalmente, por supuesto; él murió a fines del siglo pasado; pero cuando yo estaba joven conocí a una viejita que me contó la historia [...] Me sanó a mi marido de cáncer [...] (362-363).

Martha habla de Malverde en forma dispuesta y entusiasmada, como quien recomienda un santo muy efectivo, admite que su devoción viene por medio de la tradición oral, sin embargo, reafirma su creencia por un milagro encarnado en su marido y su inesperada sanación, el asombro de los médicos sirve como prueba fehaciente para solicitar la canonización del bandido generoso. Claudia se suma al pueblo para colaborar con una beatificación aparentemente esperada desde hacía tiempo:

CLAUDIA: Por allá llegó la Chenchá con un escándalo; que ya lo iban a hacer santo, que tenía uno que venir a contar los milagros que le ha hecho y como allá por Tacuichamona no hay ninguno mejor que Malverde... (374).

La habitante de Tacuichamona aprovecha, en el transcurso de su entrevista, la oportunidad de evidenciar la primacía de Malverde en toda su comunidad con respecto a los santos que reconoce la iglesia católica. Considera la posibilidad de haber escuchado mentiras sobre el bandido pero equipara éstas con las de la Iglesia a partir de una premisa: ¿cómo asegurar la verdad de lo que uno no ve, por ejemplo, la vida de los otros hombres y mujeres que son santificados? El tiempo se plantea como un problema ante lo verídico y como un espacio abierto a la poderosa eficacia del mito. Enseguida plantearé algunos ejemplos de cómo

el Sujeto pueblo configura la dimensión del Objeto Malverde a partir de una lista de rasgos propios del bandido social.

1. El nombre. Luz Aurora Pimentel, en sus reflexiones respecto a la descripción, observa: “Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial”.⁴⁸ En este sentido vale la pena atender las descripciones de Malverde en boca de Beto y Claudia:

BETO: [...] Le decían Malverde porque se vestía con unas hojas verdes de plátano para esconderse entre los matorros y los chiribitales (378).

CLAUDIA: Entonces Malverde robaba a los ricos y corría con su caballo y se iba aventando las monedas cerca de las casas de los pobres. Por eso la gente decía que era un jinete enviado por la Providencia Divina [...] (375).

Los testimonios de estos personajes permiten comprender diversas situaciones de Malverde: *a)* debe estar oculto; *b)* es tan milagroso que sus beneficios no corresponden a un espacio particular, éstos pertenecen a diversas poblaciones; *c)* el bandido no se adjetiva en relación con elementos malignos, al contrario, tiene un lugar como intercesor entre la Divina Providencia y los desprotegidos; y *d)* el título de la obra dramática cobra sentido, se decodifica el paratexto.

2. El ocultamiento. Las acciones del bandido social son posibles gracias a que: “La población casi nunca ayuda a las autoridades a capturar al ‘bandolero campesino’, sino que le

⁴⁸ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 29.

protege contra ellas”.⁴⁹ Tal ocultamiento puede realizarse de diversas formas, en *El jinete de la Divina Providencia*: la comunidad campesina borra cualquier pista que prevea el arresto de su héroe para seguir mantener los beneficios de sus hazañas:

CLAUDIA: Y toda la gente anduvo varios días con la mano vendada. Otra vez don Clemente de la Vega aseguró que a Malverde, al ir a robarle a él, lo agarró de una pata una trampa pa' coyotes y al día siguiente toda la gente andaba renguiando de una pata. ¿Coincidencia o milagro? (377)

La pregunta final de Claudia exhorta a sus alocutarios a fijar una postura ante su historia: ¿Malverde era una persona o más bien todas las personas eran Malverde? Si se sigue la idea del pueblo como protector, es razonable la captura del bandido por fuerza de traición. Si su final no concluye con su muerte o el encarcelamiento, la única salida es ceder al bando legal y reivindicarse por medio del indulto, para perder así toda la admiración conseguida hasta el momento.

3. La traición. Como fuere, el traidor que decida entregar al bandolero generoso debe ser muy cercano a él, sin embargo, no puede vanagloriarse de su arriesgada decisión porque conseguiría el repudio de todos los devotos –en sentido estricto– del bandido social. La derrota del bandido es el triunfo del gobierno, por ende, éste se adjudicará la caída del héroe y buscará la manera de hacerle llegar la noticia al pueblo en distintas versiones.

La historia que elija cada entrevistado para explicar el deceso de su Objeto de devoción reflejará su postura ante los hechos porque: “Una visión del mundo, una tendencia, un punto

⁴⁹ Eric. J. Hobsbawn, *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Crítica, Madrid, 2008, p. 28.

de vista, una opinión, siempre poseen una expresión verbal”:⁵⁰ Los pobladores decidirán centrar su atención en aspectos distintos, por ejemplo: la traición a Malverde, la aprobación o reprobación de su muerte y la descomposición del cuerpo.

MARTHA: [...] “Usted había de ser, compadre”, le dijo Malverde levantando la cabeza y retorciéndose del dolor. Cuando llegaron los rurales no lo encontraron en el sitio que lo dejó el compadre, se había ido arrastrando hasta el caballo pero no alcanzó a llegar; murió como a cien metros desangrado (364).

BETO: Veinte años duró robando el Malverde ése, hasta que un día lo acorralaron los federales y se lo tronaron por allí, por el camino a Navolato y allí lo dejaron que se pudriera sobre la tierra [...] (378).

Martha exalta la valentía del bandolero y su carácter tenaz hasta el último aliento, en cambio las palabras de Beto revelan esa vuelta de tuerca donde los federales triunfan y consiguen el restablecimiento del poder del gobernador. La narración de Beto plantea la exposición de un cuerpo en proceso de putrefacción como símbolo de venganza y advertencia enérgica hacia el pueblo. Fernando, otro entrevistado, dará cuenta de la muerte de Malverde por causas naturales, de “alguna enfermedad contagiosa y mala” (389), como una suerte de castigo y señal de tremenda vulnerabilidad.

4. La muerte. El momento de la muerte es crucial para el bandolero social, a partir de ésta, el pueblo encontrará innovadoras maneras para mantener la presencia del amable bandolero: “Porque la derrota y la muerte del bandido es la derrota de su gente; y, lo que es peor, de su esperanza. Los hombres pueden vivir sin justicia, y en general se ven obligados a

⁵⁰ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 284.

ello pero no pueden vivir sin esperanza”.⁵¹ Los entrevistados plantearán dos alternativas para no dejar morir a su héroe: *a)* explicar el origen de su reconocimiento como bandido, es decir, justificar las razones que lo orillaron a cometer delitos en vida; y *b)* atribuirle el poder de los milagros:

LÁZARO: Nos contaba mi abuelo historias maravillosas de Malverde. Los ricos eran muy malos con los pobres, los hacían trabajar de sol a sol durante meses y no les pagaban; luego los acusaban de robo o los mataban [...] Malverde conocía esto porque había sido peón; había sido albañil durante muchos años, por lo cual conocía por dentro casi todas las casas de los ricos, porque él había trabajado en la construcción (385).

Las historias de Malverde poseen un ingrediente particular: la añadidura. Con los años, los abuelos transmiten la historia del bandido, pero con más cualidades, poderes divinos y una personalidad honorable que infunde respeto y admiración, por lo tanto, los hijos y nietos heredan una clara ideología: defendió a las víctimas de la explotación y de la injusticia, en ese tenor la mayoría del pueblo puede reconocerse y agradecerle con sus ofrendas y devoción.

5. El espacio de adoración: A partir del primer milagro –ocurrido en el mundo mágico–, la fama del ánima de Malverde corre como pólvora entre sus contemporáneos y el pueblo va hacia el espacio de la tragedia para expresar sus peticiones y hacer de éste un montículo de piedras. En la época del mundo actual esa lápida de piedras ahora es una Capilla, en: “el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato”.⁵² La Capilla de Malverde es erigida como refugio de los desprotegidos, pero también como sitio de algarabía a la hora de los agradecimientos recibidos:

⁵¹ Eric. J. Hobsbawn, *Bandidos, op. cit.*, pp. 58-59.

⁵² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 10-11.

MARTHA: Le llevamos veladoras y música, le gusta mucho la tambora y que uno vaya a echarse sus cervecitas allí (365).

LÁZARO: Todos los jueves nos llevaba mi abuelo a la nieve y a la tumba de Malverde; a veces le llevábamos flores, veladoras y cuando él tuvo el accidente y sanó, le llevó su foto (385).

El pueblo convierte a Malverde en un santón muy lejano al de los santos católicos. Sin embargo, comparten ciertos símbolos de fe como las ofrendas de veladoras, flores e incluso fotografías para armar un inventario de milagros. Las fotografías ayudan a dotar de credibilidad un espacio de historias hasta entonces intangibles. El testimonio de Lázaro confirma el desplazamiento de ritos, por ejemplo, ahora no importa ir cada domingo a misa, sino cada jueves a la tumba de Malverde. Los creyentes asisten a un monumento particular en el cual no existen restricciones de conductas, por ejemplo, no está instaurado el silencio como norma. Es posible bailar, cantar y tomar. No hay que fingir ser otro, al final del día Malverde es uno de ellos, existe un reconocimiento.

6. La diversidad de los milagros. Los milagros varían de dimensión, desde el asunto baladí hasta una enfermedad aparentemente incurable, Malverde se encuentra al servicio de cualquier necesidad:

MARTHA: A uno de los lecheros que pasaba todos los días por ese lugar, una vez se le perdió una vaca y se acordó del ánima de Malverde, de aquel cadáver que todavía se caía a pedazos y prometió llevarle una piedra para ayudar a cubrir su cuerpo, pues estaba prohibido enterrarlo. En ese momento recogió la piedra y al levantar la cabeza tenía frente a él la vaca que desde hacía días andaba buscando. [...] (364).

LÁZARO: [...] al abrir el pescado se encontró dentro el anillo que había perdido y salió inmediatamente a ver quién era el hombre que le había pedido de cenar; pero ya no estaba. Terminó de freír el pescado y se lo llevó a Malverde, a su tumba, junto con la piedra, segura de que había sido él quien le pidió de cenar (394).

MÉDICO: [...] Yo le pediría que no trataran de institucionalizar a Malverde, es un santón y un héroe del pueblo, no traten de arrebátárselo de las manos, la realidad es que está allí, la gente lo quiere, le tiene fe, y lo más maravilloso es que (*muestra las radiografías*) hace milagros (391).

No importa si la cuestión más trivial, como la pérdida de un anillo, causa angustia a algún personaje, Malverde actuará en su favor. Cualquier tipo de agradecimiento es bienvenido, no hay limitaciones, incluso la comida puede permear de calidez su Capilla. El espacio se vuelve cada vez más simbólico: luces de veladoras, aromas de flores y de comida, destilaciones de alcohol y un *collage* de fotografías como para devolverle un sitio a la memoria de una colectividad desvalorizada.

El discurso del médico se diferencia del resto de los pobladores porque hace un reclamo explícito a las instituciones corrompidas, de manera particular la eclesiástica, además, solicita dejar intacta la figura de un santo sin necesidad de canonización, sin un “San” antes de su nombre que sabe responder con inmediatez y eficiencia a la solicitud o al clamor de un pueblo que en algún momento fungió como su protector.

7. La soledad. Malverde puede y debe tener un círculo de camaradería especial: no debe involucrar integrantes de su familia para no afectarlos con sus delitos. Ningún entrevistado del pueblo hace referencia a su esposa, a sus hijos o simplemente a sus ideales de conformación de una familia.

8. El anonimato. El pueblo jamás emite alguna descripción meramente física del protagonista, esta circunstancia permite ampliar la fantasía y crear, a título personal, su propio Malverde. En ese sentido, Paul J. Vanderwood, admite: “Ciertamente, tanto los bandidos del

mito como los de la realidad excitan la imaginación. Pueden provocar un anhelo romántico de fuga de los trabajos penosos, pero raramente mueven a grandes grupos de personas a una acción militante, al menos con intenciones revolucionarias”.⁵³ Y así sucede en *El jinete de la Divina Providencia*, el único Objeto del pueblo es proporcionar las evidencias necesarias para la canonización de Malverde, nadie busca seguir su ejemplo u ocupar su lugar. El activismo social sólo se plasma en el poder de la enunciación, en el discurso que reactualiza los hechos pretéritos expresa los beneficios obtenidos en el presente para asegurar los ulteriores prodigios de un bandido construido con base en la imaginaria:

VÍCTOR: (*Con la mirada perdida*) No sé, la gente quizá imagine cosas y se las crea, las inventa; en el mundo hay más fantasía que cosas reales, creemos y no creemos, pero sí creemos. Todo es tan cierto, tan falso, tan frágil. El mundo, quién sabe, el hombre... (394-395).

9. La reprobación. De los ocho entrevistados, Fernando es el único que no empata con las opiniones del resto, desde su perspectiva Malverde es catalogado como un ser de conductas reprobables, nótese que acompaña su enunciado con un tono irónico porque “*La entonación siempre se encuentra en el límite entre lo verbal y lo extraverbal, entre lo dicho y lo no dicho*. Mediante la entonación la palabra se relaciona directamente con la vida. Y ante todo, justamente en la entonación el hablante se relaciona con los oyentes: la entonación es social por excelencia”.⁵⁴

FERNANDO: Malverde era un ladrón de siete suelas, un ladrón vulgar al que le celebran que les aventara el dinero a los pobres. (*Irónico*.) Claro que es muy fácil ir a tirar el dinero que ha sido ganado por otros (389).

⁵³ Paul J. Vanderwood, “Prefacio”, en *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, trad. de Félix Blanco, Siglo XXI, México, 1986, p. 12.

⁵⁴ Valentín Voloshinov, *op. cit.*, p. 118.

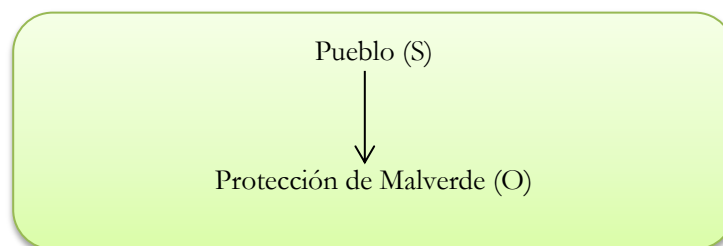
La riqueza discursiva en *El jinete de la Divina Providencia* radica en la multiplicidad de versiones; todas las entrevistas son presentadas de manera lineal y son indispensables para predisponer la lectura de las acciones ejecutadas en el centro del escenario –remitidas a finales del siglo XIX–, empero, la gran mayoría tiene como sustento la palabra misma: “Ubicar el mito fundacional sería imposible, ya que constantemente se transforma al ser recreado en el imaginario colectivo. Los transmisores del culto al hacerlo suyo le adicionan especificidades: otros personajes, circunstancias paralelas, otras geografías”.⁵⁵

2.2 *El pueblo como protector de Malverde (Sujeto-Objeto del mundo mágico)*

Se me reprochará que hasta este punto he dejado a un lado el mundo mágico de finales del siglo XIX, pues bien, hay una justificación para el aparente olvido. Sugiero otra macrosecuencia y otro modelo actancial para aquél; el Sujeto corresponde nuevamente al pueblo⁵⁶, sin embargo, incluye otros personajes y su Objeto es otro: proteger la identidad de Malverde. En este punto no es necesario hablar de canonización pues las acciones suceden durante la vida del bandolero y los favores recibidos no requieren de un agradecimiento u ofrendas de corte católico como se ha visto, sino del encubrimiento.

⁵⁵ Rocío Galicia, “Introducción”, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Aquí me refiero al pueblo conformado por los personajes incluidos en el reparto del espacio interior, exceptuando a: Francisco Cañedo, Juan Martínez de Castro, Martín Fernández y el Chango.



Las escenas del mundo actual envolverán a las escenas que ocurren dentro del mundo mágico, la lectura del primero nos predispone a la interpretación del segundo, éste evoca los recuerdos. El mismo pueblo del mundo mágico evita reconocer explícitamente la ayuda que le proporciona al bandido social. Campesinos, trabajadores del gobierno, locos del pueblo, mujeres víctimas del poder y magos conforman un Sujeto actante complejo por representar un juego de apariencias; sus lealtades y sus traiciones se verán con detenimiento en el eje Ayudantes-Oponentes, mientras tanto basten las siguientes líneas.

Se ha visto que en el mundo actual el personaje de Claudia hace referencia a casos extraños en donde gran parte del pueblo padecía los mismos males de su bandido social cuando estaba en aprietos. Por ejemplo, si le habían dado un balazo y se vendaba la mano, al día siguiente algunos transeúntes llevaban la mano vendada. Esta escena forma parte del mundo mágico:

JUAN: ¿Qué le pasó al Chango en la mano?

CAÑEDO: Ahorita se acaba de caer y se cortó con algo (375).

CANDELARIO: Me lastimé la muñeca hoy en la mañana cuando fui a tocar las campanas; brinqué y caí con la mano doblada, pero ya me sobaron y estoy bien, gracias (376).

ADELA: Es sangre seca porque estaba sucio el trapo. (*Pasa Hilario y algunos campesinos y gente del pueblo con una mano vendada y con sangre*) (379).

Juan, Candelario y Adela colaboran con Cañedo, el gobernador empeñado en capturar a Malverde, y a pesar de no ser sospechosos en un primer momento –ya que no se trata de campesinos explotados en busca de justicia–, sus acciones dejan un espacio abierto a la perspicacia. Con el tiempo, el miedo de Cañedo ante la amenaza de muerte por parte de Malverde detona un momento crítico donde reina la desconfianza:

CAÑEDO: Yo no creo en las ánimas, creo en los que inventan ánimas para chingar. Ustedes están metidos en este jueguito, uno de ustedes o todos son esa ánima que han inventado (379).

¿Se trata de un Malverde o de muchos? ¿Sólo una parte del pueblo pretende ocultarlo o en realidad todos cumplen con ese objetivo? Los ayudantes y los oponentes son menos evidentes en el mundo mágico, sus intenciones no suelen ser claras a primeras luces en oposición a los entrevistados de la época actual. La pareja de personajes Hilario-Adela mantendrá en repetidas ocasiones conversaciones que giran en torno al salteador de caminos:

HILARIO: El sol no camina, Adela. Lleva muchas horas parado. No mires lo que quieres, sino lo que pasa; esta noche vendrá el diablo verde por aquí por la casa (367).

ADELA: “Oh, espíritu purificado de don Pedrito Jaramillo, ven en estos momentos tan angustiosos, cuidame del mal verde y no dejes que se aproxime a esta casa” (368).

El viejo Hilario advierte de los malos augurios comunicados por la naturaleza y llama al bandido “diablo verde” por sus presuntos poderes o alianzas malignas –no se le atribuyen adjetivos divinos como en la época actual–, mientras tanto, Adela contesta con una suerte de oración con la finalidad de protegerse de un mal singular, el de coloración verde. Lo cierto es que ninguno de estos personajes corre peligro con relación al bandido social, son parte del Sujeto pueblo y también tendrán la función de ocultadores. Sin embargo, realizan adjetivaciones de este tipo porque: “aunque el adjetivo por sí mismo no tenga referente, en

relación con el nombre cumple una importante función calificativa, y por lo tanto particularizante, que intensifica la ilusión de realidad”.⁵⁷ Con tal verosimilitud conseguirán infundirle miedo al principal actante Oponente del Sujeto: Cañedo.

Incluso en los momentos críticos, el pueblo opta por el silencio para perpetuar el anonimato de su bandido:

CAÑEDO: (*Pisa las manos del Polidor y saca una pistola y apunta a Obdulio.*) Y si no me lo dice por la buena, me lo dice por la mala.

OBDULIO: Y bien: no sé quién es Malverde, puede matarme. Pero sí sé quién mandó matar anoche a Julián (397).

A manera de serpiente que se muerde la cola, Óscar Liera plantea la división del espacio y del tiempo (finales del siglo XIX y época actual) para esclarecer una premisa ineludible: el desorden sigue vigente, se echó a andar un mecanismo que no consigue parar, éste posibilita e incentiva la aparición de bandidos, por ejemplo, Malverde. Armando Partida Tayzan sostiene: en *El jinete de la Divina Providencia*

La intención de Liera no fue la de revalorar la figura del bandido generoso, sino el de hablar del presente, del gobernador Toledo Corro a través de la metaforización del entonces estado de cosas, efectuando un paralelismo con los tiempos contemporáneos y las formas de gobernar, por una parte; en tanto por otra, se muestra la necesidad de nuevos héroes, de nuevos santones defensores del pueblo.⁵⁸

A partir de estas observaciones puedo concluir que esta obra me permite plantear dos modelos actanciales, uno correspondiente a la época actual y otro al mundo mágico. En

⁵⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ Armando Partida Tayzan, “Malverde: de Santo familiar a protector de narcotraficantes”. *Latin American Theatre Review* XLIV: 2 (2011), p. 39.

ambos casos el Sujeto actante coincide con el pueblo, sin embargo, se trata de Sujetos colectivos distintos personajes.

El Objeto del pueblo actual consiste en configurar la personalidad de Malverde y apoyar su canonización, existe una necesidad de recuperarlo por medio de alusiones, gracias a éstas el bandido hace acto de presencia sin hablar: su leyenda habla por sí sola. En otras palabras, de acuerdo a la clasificación propuesta por José Luis García Barrientos, aquí Malverde representa un personaje completamente ausente que pertenece a un espacio autónomo, es decir, un sitio del pasado al cual podemos acceder sólo verbalmente.

Por su parte, el mundo mágico tiene como Objeto proteger a Malverde, evitar que sea descubierto por los federales para mantener los frutos de su generosidad. En este caso, el bandido es un personaje latente, es decir: “Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son ‘meramente’ pues están ahí y podemos ‘sentir’ su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.)”.⁵⁹ En este sentido, Malverde desarrolla su acción en un espacio latente o contiguo, aquel fuera de la vista del lector o espectador, tras bambalinas.

Daniel Sada considera que: “Ningún historiador que se respete está dispuesto a basarse sólo en la tradición oral, lo que deja traslucir que la leyenda es un mero correlato expuesto a mil y una tergiversaciones que, sin embargo, no deben alterar lo esencial: Malverde fue un ratero prodigioso que tuvo la fortuna de convertirse en un ánima favorecedora, y se

⁵⁹ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 162.

diga lo que se diga su milagrería ya rebasa un siglo”.⁶⁰ Por fortuna, este análisis no es meramente histórico sino literario y aquí la tradición oral, aunque crea conflictos dentro del mismo drama, es revalorada en otro sentido: la relación del pueblo con Malverde genera una dinámica actancial con distintas funciones como agradecimiento, admiración y devoción, dicha relación que ya no cabe en la historia real, trasciende a la historia de los santones y ocupa un sitio nada despreciable en los textos literarios.

⁶⁰ Daniel Sada, “Cada piedra es un deseo”. *Guaragua* 25 (2007), p. 94.

Capítulo 3. Sobre ayudantes y oponentes en *El jinete de la Divina Providencia*

Construir un personaje: Proceso por el que se descubre, siguiendo el trazado de la escritura, el cuerpo. Con el penetrante bisturí de la pluma, llegar a su alma para mostrar, jalando la piel hacia afuera, sus entrañas.

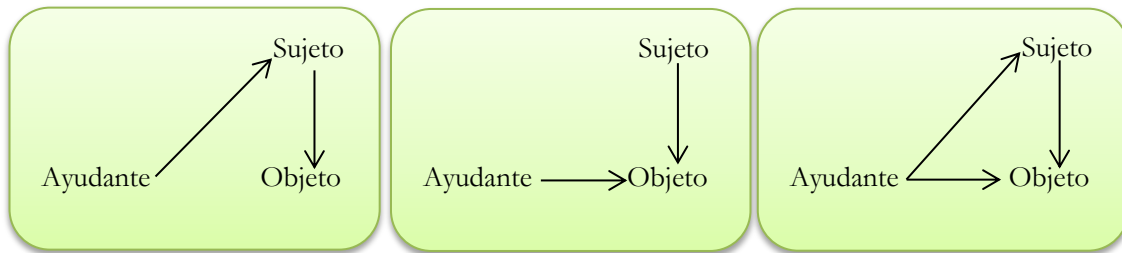
JOSÉ RAMÓN ALCÁNTARA MEJÍA

Una vez planteadas las relaciones actanciales Sujeto-Objeto en el mundo actual y en el mundo mágico de *El jinete de la Divina Providencia*, encuentro necesario distinguir los actantes que cumplen la función de ayudantes y cuáles representan a los oponentes. Esta clasificación, en apariencia sencilla, adquiere un carácter “esencialmente móvil; el ayudante puede, en ciertas etapas del proceso, convertirse de repente en oponente, o convertirse, por una ruptura de su funcionamiento, en ayudante y oponente a un tiempo...”⁶¹

No sólo eso, Anne Ubersfeld trasciende el binarismo actancial al considerar la posibilidad de ser ayudante: *a)* del Sujeto y no de su deseo por el Objeto; *b)* del Objeto en relación con el Sujeto o, según Fernando de Toro;⁶² y *c)* de ambos. De acuerdo a estas funciones actanciales pueden elaborarse diferentes triángulos activos para el análisis de la obra:

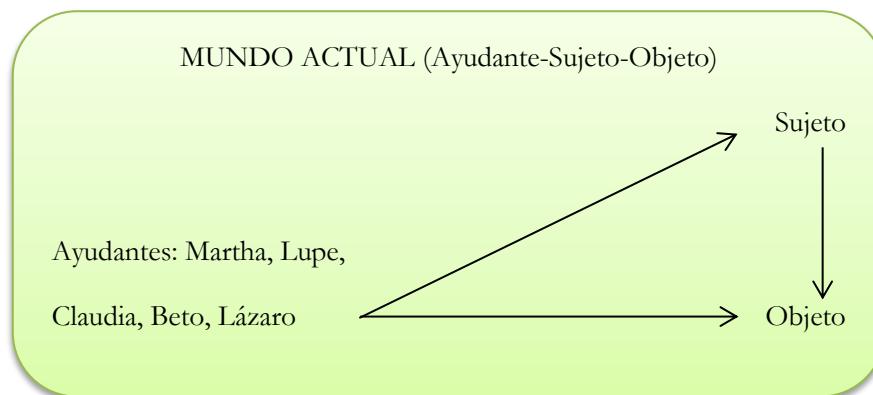
⁶¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 51.

⁶² Véanse los diagramas de triángulos activos que plantea Fernando de Toro en *op. cit.*, pp. 210-212.



3.1 *Los ayudantes en el mundo actual*

En el caso del mundo actual, el pueblo (Sujeto) busca configurar a su héroe Malverde a partir de sus historias –como se ha especificado en el primer capítulo– y hacer efectiva su canonización (Objeto); respecto a los ayudantes de este fin planteo dos triángulos activos. El primero dirige su acción del siguiente modo:



Estos cinco ayudantes están identificados como parte del actante Sujeto y muestran su apoyo a la colectividad para lograr el Objeto de su deseo. Por ende, se forma un triángulo activo que orienta su ayuda tanto al Sujeto como al Objeto. Recordemos que Martha lleva a su esposo Lupe para corroborar la intervención de Malverde en la desaparición de la metástasis,

pues el bandido lo ha curado de cáncer. Aunque Lupe evita emitir cualquier tipo de opinión, su presencia y su óptimo estado de salud representan una muestra concreta del milagro:

MARTHA: Allí están los médicos del Seguro y de la Clínica Humaya que se les salían los ojos y allí está mi marido. (*Lo busca y le grita entre el público. Le grita.*) ¡Lupe, Lupe! (*Al cura.*) Allí está el muy cimarrón, él no quería que viniéramos. “Vamos Lupe”, le dije yo, “es capaz de que Malverde se enoje y te salgan otra vez las (*lee*) metástasis ésas”, ¡Ay Lupe! (*Baja del escenario por él y lo sube a empellones mientras discuten.*) Aquí lo tienen, sanito y hasta engordó porque no crean que esta panza es postiza. A ver hijo, enséñales la panza para que vean los padres que es auténtica (*Lupe se niega con timidez.*) Ay, te estás portando como el primer día de casados, a ver hijo, sólo la panza... (363)

Además de la evidente dosis de humor que representa esta escena, no sólo para el lector, sino para el virtual espectador respecto al tema del cuerpo y el pudor, hay énfasis en la noción del castigo. Los milagros de los santos exigen la lealtad de sus veneradores como recompensa, de lo contrario, las bendiciones se convierten en escarmientos. Si en un primer momento Lupe rechaza la oportunidad de colaborar con su testimonio, el recordatorio de una posible venganza por parte de Malverde en respuesta a su falta de agradecimiento lo hace acudir con los padres para convertirse así –aunque forzado– en un ayudante más. Como puede apreciarse, la casilla actancial de los ayudantes es compleja, la motivación puede ser por factores contrarios: agradecimiento-miedo.

Malverde es una extensión del pueblo, cercano a las cuitas cotidianas de la población, por eso Claudia alude a él como una suerte de divinidad con las cualidades protectoras para ocupar el sitio de un ángel de la guarda que jamás estuvo presente en su vida. Su reclamo hacia las instituciones se une a las del bandido. La exposición de Claudia respecto a temas como la venta de blancas en la frontera, la prostitución y los abortos resulta imprudente e

incómoda para sus oídos poco acostumbrados a los problemas de los bajos fondos, por eso los interpela:

CLAUDIA: ¿Qué? ¿Les horroriza? Pero eso existe, está allí en cada ciudad, es muy fácil no mirar. Están ustedes como lo hacen muchos cuando se les presentan las cochinas feas, voltean los ojos al cielo y piensan en las vírgenes vestidas de la iglesia llenas de joyas, pero así no se remedia nada (377).

Las santas a las que se refiere Claudia, legitimadas por la iglesia católica, cumplen con el modelo de belleza incluso en el sufrimiento, son vestidas con telas elegantes y emperifolladas con diversas joyas y accesorios que exaltan su equilibrio estético. En oposición, Malverde, asociado al campo y a su destreza como jinete, se adivina en movimiento: adornado con hojas de plátano y tierra, en comunión con la oscuridad, la noche, y el trabajo de “lo prohibido”. El testimonio del personaje femenino pretende ayudar a la canonización de su bandolero a partir de un recordatorio: Malverde es inmediato, puede encontrarse en un plano espacial terrenal, sin escandalizarse por los padecimientos humanos, en cambio, el resto de los santos plantean *per se* una jerarquía espacial en la cual el devoto debe encontrarse muy por debajo de la vista celestial.

En opinión del ayudante Beto, Malverde fue un bandolero generoso y justo, incapaz de cometer acciones viscerales en un arranque de pasión, por ejemplo, asesinar a causa de los celos. Aunque la construcción de su Malverde raya en una tajante idealización moralista, su argumento le parece válido para hacer efectiva la canonización de un hombre único en su especie:

BETO: Pero yo como hombre me sentí muy pa' la chin...tegua y no me iba a quedar allí con los brazos cruzados, ni sabía con cual bato para ir a romperle la madre. Pues agarré una piedra

y me fui con Malverde, se la llevé porque yo quería que ella se muriera; pero allí me encontré con un compa que me dijo que no le podía pedir eso a Malverde.

OBISPO: ¿Por qué?

BETO: Porque él no hizo cosas malas, ni mató nunca a ningún cabrón (378).

Los pobladores creyentes del mundo actual, así como del mágico, justificarían los asesinatos de Malverde sólo si fueran en defensa propia y para evitar ser encarcelado o asesinado, de otro modo les resultaría inconcebible suponer que Malverde matara sin razón a un poblador capaz de proporcionarle un escondite en cualquier momento; este planteamiento dota de valores éticos a Malverde, opuestos a su bandolerismo, es así como lo convierten en el santón generoso que no concede malas intenciones.

El léxico del personaje Beto corresponde a la esfera de la calle, por ende, la comunicación con el Obispo –aunque en esta cita no se aprecia tanto– es tortuosa y la credibilidad de su testimonio está en aprietos: “La posición social, el rango y la importancia del destinatario se reflejan sobre todo en los enunciados que pertenecen a la esfera cotidiana y a la esfera oficial”.⁶³ Las constantes groserías en el transcurso de la narración intentan generar un decoro verosímil en este copartícipe de la canonización de Malverde.

La desigualdad social heredada desde el mundo mágico hasta el mundo actual se hace patente en el testimonio de Lázaro quien alude a las historias de su abuelo, testigo de las injusticias laborales de su época:

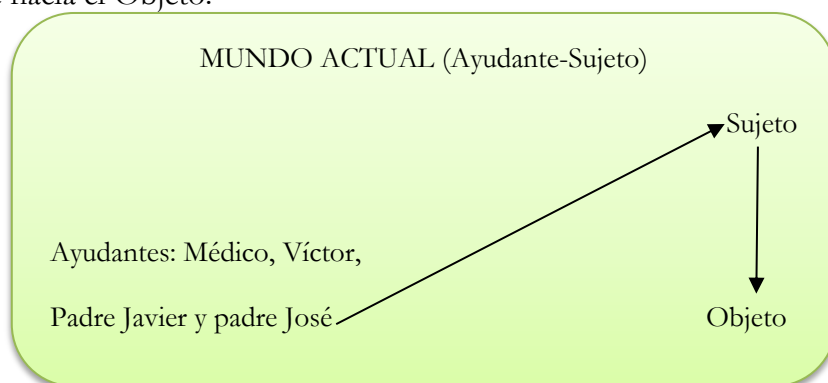
LÁZARO: [...] contaba que don Facundo Cerecero, un viejo muy sanguinario que le decían el tigre por asesino, hacía que los peones trabajaran meses sin pagarles, luego los mandaba cavar una noria y cuando ya estaban dentro del hoyo, ordenaba a sus guardaespaldas que

⁶³ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 286.

les echaran tierra y luego declaraba a las autoridades que tales y cuales hombres le habían robado y que habían huido. Pues según ellos, los ricos, todos los peones eran ladrones (385).⁶⁴

La bipolaridad ricos-pobres es similar a explotadores-explotados. Los primeros fungen como portadores del poder y, por ende, de la violencia brutal para abusar del trabajo y la dignidad de los peones, incluso en el umbral de la muerte. El personaje de Lázaro ayuda a la colectividad con su denuncia dirigida a los hombres con privilegios y a las instituciones encubridoras, es decir, hacia los ladrones más experimentados.

Es así como funciona el primer triángulo actancial de los ayudantes del mundo actual. Los personajes: Martha, Lupe, Claudia, Beto y Lázaro son parte de una colectividad dispuesta a devolverle su voz al pueblo y a empoderarlo a partir de la canonización de Malverde. En el segundo triángulo actancial del mundo actual se aprecia la ayuda hacia el Sujeto de la acción y no exactamente hacia el Objeto:



⁶⁴ En esta denuncia literaria se plantea una denuncia política verídica con nombre y apellido: Antonio Toledo Corro, gobernador de Sinaloa durante el periodo 1981-1986. Su apodo era “El Tigre”, en su mandato mandó construir la carretera del Mar de Cortés, misma que costó la vida de muchas personas, así como millones de pesos. Durante su gobierno el narcotráfico y la represión proliferaron exponencialmente. Para más información *cfr.* Óscar Liera, *Carta al tigre*, presentación de Armando Partida Tayzan, Paso de Gato, 2011 (*Cuadernos de Dramaturgia Mexicana*, 41) y Jesús Eduardo García Castillo, “El discurso del poder y el discurso popular: para una lectura de *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera”. *Signos Literarios* XI: 21 (2015), pp. 120-144.

Para continuar con la denuncia colectiva, el Médico hace acto de presencia y charla con el sacerdote Jaime, éste cuestiona el presunto milagro de Lupe –personaje curado de metástasis–, ante lo cual el hombre de ciencia arremete:

MÉDICO: ¿Sabe qué, señor cura? Hay dos cosas que le quiero decir: en primer lugar, no soy el único médico que conoció este caso; somos muchos y fueron muchas las radiografías que se le tomaron al señor, pero sí tuve el error de ser el único médico que aceptó venir, y acepté por una sencilla razón: porque quiero decirle que en nuestro país las instituciones no funcionan, son un asco, están corrompidas. No sé si esté de acuerdo. (391).

La construcción del mito de Malverde es un tejido de historias que enlaza diversas generaciones, sin embargo, en el testimonio del médico no existen referencias a relatos orales familiares que antecedan su postura en relación al bandido generoso. El argumento de su testimonio en favor de la relación pueblo-bandido generoso consiste en las pruebas científicas que corroboran sus colegas, además de una memoria histórica en la cual las instituciones son el disfraz ideal para la corrupción, los abusos y la mentira. Aunque el médico respalda la voz del pueblo, solicita no canonizar a Malverde, por lo tanto, no es parte del actante en favor del Objeto.

Víctor, el nieto de una mujer devota de Malverde por salvarla de un crimen pasional, sabe que toda verdad es digna de ser sospechosa. Cuando el padre Jaime le solicita datos verosímiles, el entrevistado explica que en todos los relatos de las generaciones anteriores pueden colarse “mentiras que tienen apariencia de verdad” (395), en ese sentido su testimonio puede ser verosímil sin llegar a ser verdadero e incluso puede modificar una y otra vez la primera versión. Víctor es consciente de que en la oralidad nada puede hallarse fijo, toda palabra fluctúa según las circunstancias y la intención del emisor para con el destinatario:

VÍCTOR: No, mi abuela siempre mezclaba sus historias con cosas jaladas de los pelos y a veces las contaba de un modo y a veces de otro (394).

La imaginación, la fantasía, los inventos, las mentiras, etc., actúan como ingredientes seductores en cada historia referida a Malverde respecto a sus prodigios. Víctor es un portavoz del imaginario colectivo, colabora con el pueblo al transmitir sus conocimientos, empero, se abstiene de afirmar la existencia del bandido generoso, no ratifica la veracidad de sus palabras, ni expone haber recibido un favor a título personal. Con este personaje asistimos a la puesta en escena de un poblador crítico, dubitativo y creyente de una sola cosa: la fragilidad humana. No ayuda directamente a la canonización de Malverde (Objeto), pero sí se solidariza con el pueblo (Sujeto).

Los sacerdotes, por su parte, no conforman un grupo de creencias firmes e igualitarias. En este triángulo actancial centraré mi atención en el padre Javier y en el padre José; ambos procuran inducir sus conversaciones hacia el tema de su investigación: los milagros de Malverde. En el transcurso de sus entrevistas cambian sus actitudes, orientan su interés y su credibilidad hacia quienes se manifiestan devotos del bandido generoso e incluso difieren del obispo, representante de la autoridad eclesiástica.

Al principio, el padre Javier intenta controlar las digresiones de los pobladores por medio de comentarios sutiles y falsos agradecimientos, cuestiona a los entrevistados con la intención de hacerlos dudar con respecto de sus creencias y de los relatos orales:

PADRE JAVIER: Es, señora, y lo cual le agradecemos, muy interesante su conversación; pero nosotros, en nuestro procedimiento, quisiéramos oír primero los milagros que le ha obrado el ánima de Malverde y luego, sí, claro, conocer lo que usted sabe de su historia (363).

¿Y no tiene miedo usted que le hayan contado mentiras? (374).

A pesar de sus propósitos socráticos en búsqueda de la verdad con los devotos, el padre Javier no consigue desestabilizar la fe en el bandido Malverde, al contrario, la palabra de los otros resulta tan eficiente que consigue penetrar en su conciencia y le afecta en gran medida, por esta razón es el único personaje capaz de encontrarse por un momento dentro del mundo actual y del mundo mágico; esta información se encuentra en una larga acotación de la cual recupero apenas un fragmento:

“[...] *El padre Javier, con un pie puesto en cada uno de los mundos, mira la escena con horror [...]*” (377).

En adelante, su percepción del pueblo con relación al bandido generoso se transforma, podría decirse que comprende la importancia de la relación entre los padecimientos sociales y Malverde: éstos no pueden desligarse, el germen del santón se encuentra en las injusticias cotidianas que plantean los entrevistados; las convicciones del padre Javier se tambalean al propinarle una terrible confusión por orillarlo a sostener la causa del pueblo.

El padre José, por su parte, es el único interesado en escuchar con cautela todos los datos que los ocho entrevistados consideran relevantes, no limita su atención a los milagros recibidos, cree indispensable registrar cualquier detalle para darle imagen y carácter al bandido social, por eso forma parte del actante Ayudante del Sujeto.

PADRE JOSÉ: Nosotros queremos saber de algunos milagros que se puedan probar y que nos cuente lo que sabe de la vida de Malverde (374).

En su afán por evaluar el curso de la investigación, el padre José debate con el Obispo sobre el tema de la verosimilitud de la información de los pobladores, esto da pauta a la formulación de una analogía entre esos testimonios y los textos sagrados; cuestiona el

monismo, la exaltación del dogmatismo de la institución eclesiástica y la existencia de los sujetos de veneración. Este personaje decide colocar al bandido en igualdad de condiciones con Jesucristo y llega a una conclusión: Malverde existió y su mito será eterno porque su efectividad es real, expone sus razones:

PADRE JOSÉ: Cada uno de los evangelistas cuenta distintos aspectos, y con puntos de vista diferentes, la vida del Señor; ¡y convivieron con él! ¿Qué pretende, padre? ¿Que vengan todos y nos cuenten la misma historia? Entonces no habría nada que investigar (385).

Yo creo que en esa época todos eran Malverde (398).

Es que el pueblo, cuando quiere, hace milagros (398).

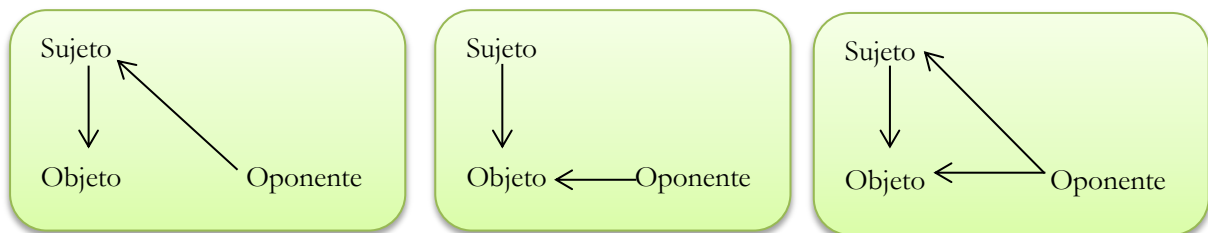
Si en el mundo mágico cada poblador podía ser Malverde, ¿por qué no sucedería lo mismo en el mundo actual? La vigencia del bandido generoso afirma la existencia de las injusticias sociales y la necesidad de un pueblo por hallar su esperanza en un Malverde construido por versiones de distinta naturaleza, incluidas las de un sacerdote.

3.2 Los oponentes del mundo actual

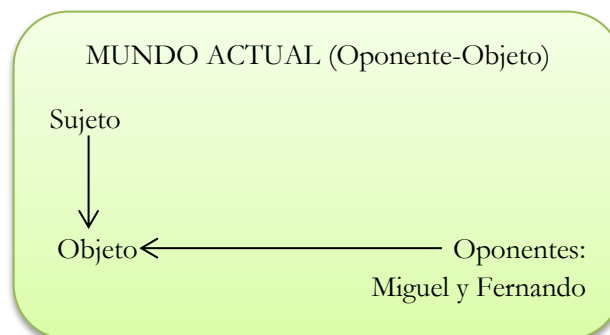
En el mundo actual no todas las opiniones de los personajes giran en torno a la admiración, la veneración o el agradecimiento hacia Malverde, este hecho dota de complejidad dramática la figura del bandido generoso. La multiplicidad de puntos de vista en *El jinete de la Divina Providencia* busca poner en jaque todas las visiones de mundo para generar reflexiones a partir de la duda. Por tratarse de una obra del género dramático, no existe ningún narrador

corroborador de la verdad o la mentira en cada uno de los diálogos, por tanto, cada lector o virtual espectador puede elegirse el Malverde a su medida.

De forma similar con los ayudantes, es posible encontrar tres tipos distintos de triángulos de acción a partir del oponente que busca interrumpir la acción: *a)* del Sujeto y no de su deseo por el Objeto; *b)* del Objeto con relación al Sujeto; o *c)* de ambos. A continuación planteo una explicación gráfica:



Dicho lo cual, explicaré los dos tipos de triángulos que encuentro en el mundo actual. El primero de ellos evidencia la oposición actancial sólo en relación al Objeto, es decir, a la configuración y canonización de Malverde. Estos oponentes no están interesados en pelear con el pueblo, sencillamente procuran evitar la trascendencia del bandido, no admiten su canonización pues eso sería legitimarlo, así que prefieren reafirmar su rol de ladrón:



Miguel apenas tiene un breve diálogo en la obra en el cual exalta la riqueza, el machismo y la nobleza de su bisabuelo Martín Fernández (esta última característica se opone a la figura de explotador que los personajes del mundo mágico tienen de él) quien padeció, junto con su familia, los robos del afamado Malverde:

MIGUEL: [...] Era un chamaco y ya administraba la hacienda, muy ricos los Fernández en esa época, también a ellos les robó Malverde. Cuentan que mi bisabuelo era un hombre muy noble, trataba muy bien a sus trabajadores y en verdad todos querían trabajar con él porque siempre ayudaba a sus trabajadores [...] (372)

Fernando, por su parte, realiza una participación similar a la de Miguel, opta por describir en primer lugar la personalidad de Francisco Cañedo, su tatarabuelo; en su opinión, la existencia del “ladrón de siete suelas” sólo fue posible gracias a la protección de su pariente, un ferviente religioso que impulsó la construcción de la catedral (en el mundo mágico Cañedo es el personaje dotado de las peores características humanas: machista, explotador, asesino, violador, etc.):

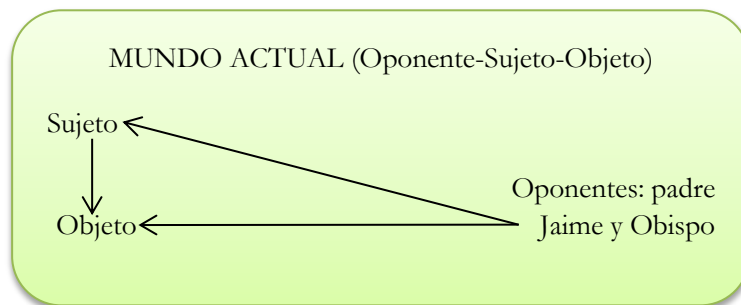
FERNANDO: Cañedo, este, bueno, Cañedo... yo desciendo por línea directa de él, es como mi tatarabuelo. Un gran hombre forjador de esta ciudad de Culiacán; gracias a su religiosidad y a su fuerte caridad cristiana se iniciaron los trabajos de la nueva catedral. Eso ustedes deben saberlo perfectamente (388).

Si bien, en algún momento el Médico se niega a la canonización de Malverde por considerarla innecesaria, Fernando secunda esa petición a partir de otras razones: el bandido es un mal ejemplo para una sociedad ignorante que cae fácilmente en la trampa:

FERNANDO: [...] Hacen mal en tolerar que la gente venere a un ladrón, como si robar fuera algo bueno. Eso que la gente llama milagros no han de ser más que coincidencias y la gente les llama milagros por la zafia [...] (389)

Ni Miguel, ni Fernando, buscan configurar la imagen de Malverde como un bandido social, mucho menos pretenden colaborar con su canonización, sus diálogos con los padres se encaminan a la reprobación de Malverde como figura de autoridad, niegan la veracidad de sus poderes divinos, por lo tanto, se oponen al deseo del pueblo (Sujeto) y se ocupan de enarbolar a sus familiares empoderados.

El segundo triángulo de acción incluye al padre Jaime y al Obispo como actantes Oponentes del Sujeto (Pueblo) y del Objeto (Configuración y canonización de Malverde):



Contrario al caso del padre Javier, el padre Jaime no deja que las charlas de los pobladores penetren su conciencia para turbar sus creencias, su razón no aprueba la información recabada, éste religioso da prioridad a la existencia de pruebas con el potencial para demostrar los milagros referidos. Adquiere la misión de sustentar la investigación, se cuida de no acercarse plenamente a la comunicación con el pueblo y evita la canonización de un santón difuminado de la realidad:

PADRE JAIME: Todo lo que he oído me parece estúpido. Nadie se pone de acuerdo; todos cuentan diferentes cosas de un mismo suceso (385).

Quizá cambiaron las radiografías y en uno u otro caso pudieron haber pertenecido a otro paciente (391).

La iglesia necesita datos más concretos, verosímiles. Me choca la palabra pero sería científicos, por llamarlo de algún modo (394).

Aunque el padre Jaime desea abandonar su puesto como miembro dictaminador del jurado, el Obispo decide obligarlo a quedarse porque es el más objetivo de todos en el tema. En este tenor, el sacerdote debe acompañar la investigación a pesar de: considerar inválidas las opiniones del pueblo y estar en contra de canonizar a un sujeto semejante a un fantasma (sin cuerpo ni identidad propia en cada una de las historias).

Después de escuchar tan sólo dos testimonios, el Obispo determina ausentarse definitivamente de los encuentros con los devotos de Malverde por distintos motivos: *a)* cualquier versión de los hechos le parece insostenible; *b)* le resulta complicado comunicarse con personajes de la esfera de la calle como Beto; y *c)* considera que Culiacán “no ha sido más que un pueblo de locos” (384) que no merece su atención:

OBISPO: Espero que con lo que hemos oído les resulte suficiente y sirva para que no me digan autoritario, impositivo y quién sabe cuántas cosas más. Ya les cumplí el caprichito de estar en estas reuniones. Creo que se han convencido de que no es tan fácil iniciar un proceso de beatificación. ¿Se imaginan ustedes si presentamos el material recopilado hasta ahora? La congregación de ritos en Roma nos destituye a todos de nuestros cargos por ineptos (384).

Hasta aquí puedo demostrar la complejidad actancial de los ayudantes y oponentes del mundo actual, no todos suelen dirigir su acción hacia el Sujeto en relación al Objeto, como pudiera pensarse, sino a una casilla actancial particular. Gracias al análisis con los triángulos activos puede traerse a la superficie la estructura profunda de acción para observar la articulación entre distintas visiones de mundo expuestas en el texto y dispuestas a crear tensión con el mundo mágico.

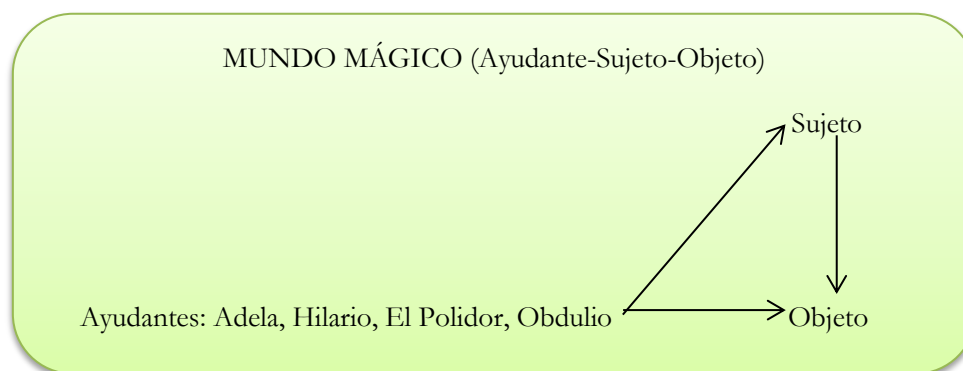
3.3 *Los ayudantes del mundo mágico*

El mundo mágico, espacio fundamental para activar el funcionamiento del metadrama en *El jinete de la Divina Providencia*, marca una frontera espacial y temporal, imita y representa recuerdos viejos e imprecisos de hechos acontecidos a finales del siglo XIX; este lugar se encuentra poblado de personajes profundamente complejos en comparación con los del mundo actual. En ocasiones, algunos personajes del mundo mágico emprenden, por medio de alusiones, un viaje hasta el mundo actual para evidenciar las transformaciones y las tensiones de los esquemas actanciales. Anne Ubersfeld elabora una metáfora de los espacios y sus estructuras ideológicas con el tablero de ajedrez:

Se puede así mostrar escénicamente la evolución de los peones actanciales, sobre todo si tenemos en cuenta que lo competitivo o concurrente en un texto dramático no reside en el funcionamiento de un único modelo actancial sino en una multiplicidad de modelos actanciales cuya polivalencia y simultaneidad espacial permiten asegurar su presencia actual. El conflicto dramático podría ser espacializado por comparación, no con una sino con varias partidas simultáneas de ajedrez.⁶⁵

Desde mi lectura he propuesto la coexistencia de dos esquemas actanciales, cada uno corresponde a una época. En el mundo mágico el pueblo corresponde al actante Sujeto y el actante Objeto consiste en brindarle protección a Malverde para evitar su encarcelamiento o su muerte. Este ocultamiento incluye el siguiente razonamiento: si el pueblo protege a Malverde, el bandolero podrá cuidar de ellos, es un círculo recíproco de solidaridad. Parto de esta idea para elaborar la casilla actancial de Ayudantes:

⁶⁵ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 124.



El texto dramático del mundo mágico tiene como característica la inclusión de múltiples acotaciones para garantizar la caracterización de los personajes: “los rasgos físicos – la apariencia (guapo/feo), el estado (enfermo/sano), la edad (viejo/joven) o la constitución (fuerte/débil)– del personaje [...]; su calidad moral [...]; y su condición social [...]”.⁶⁶ Pondré mi atención en los indicios del tono y del estilo: dulce, serio, amable, divertido, enojado, desesperado, asustado, vengativo, triunfal, etc., porque todas las variedades son fuente de información para determinar qué sitio ocupa cada personaje y cuál es su función respecto a Malverde.

Adela, por ejemplo, es el personaje femenino más fuerte, se distingue por hablar “(*Muy grave. Este personaje habla con voz grave*)” (365) y con actitud “(*Siempre seca*)” (391); recurre constantemente a las plegarias para restaurar la estabilidad de su vida. Suele mostrarse amorosa con su hijo sin dejar de ser silenciosa y triste al mismo tiempo, sabe que sus circunstancias económicas la predestinan al sufrimiento; su carácter es interesante porque se asemeja a una caja de secretos acumulados donde los sentimientos de amor, angustia, soledad,

⁶⁶ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 165.

impotencia y venganza son mezclados: “(*Pausa larga, llanto, ríe*)” (374); “(*Lo mira con gran odio, vergüenza, tristeza e ironía*)” (387); “(*Alarmada*)” (393).

Adela entra constantemente en diálogo con otro personaje peculiar, en apariencia ingenuo y con golpes que le propina su mujer: Hilario, un hombre pobre y viejo que “(*Siempre trae un paraguas rojo abierto y habla con voz de espanto*)” (366). Aunque su paraguas es parte de la utilería para hacerlo ver como un loco, él es portador de la sabiduría popular: sabe leer los presagios del acontecer diario en las señales de la naturaleza y expresa los reclamos de una población desamparada.

Un hecho trágico detona la extraña alianza entre Adela e Hilario para evitar la captura de Malverde y cobrar venganza respecto a Cañedo (el gobernador tirano del estado de Sinaloa): Ricardo, el hijo de Adela, denuncia la explotación de los trabajadores y defiende a un enfermo, pero lo matan. La muerte del muchacho y el destierro de Adela dan pie a un juego de máscaras; esta mujer seca y callada acepta vivir con agrado en la casa de Cañedo para cuidar de él y hacer las tareas del hogar, sin embargo finge: su interés radica en mantenerse cerca de los movimientos de su enemigo.

ADELA: Oh Dios de infinita bondad y misericordia, yo os suplico la gracia de que el espíritu purificado del que fue en el plano terrenal don Pedrito Jaramillo⁶⁷, venga en estos

⁶⁷ Don Pedrito Jaramillo (Jalisco, 1829-Los Olmos, 1907) fue un indio tarasco pobre que trabajó como peón y pastor. Se le atribuyeron poderes curativos, por lo tanto, era auxiliar para muchos mexicoestadounidenses pobres. En el libro *Bandoleros santificados: Las devociones a Jesús Malverde y Pancho Villa*, El Colegio de Michoacán-El Colegio de San Luis-El Colegio de la Frontera Norte, México, 2014, p. 41, Kristín Gudrún abunda: “Jaramillo nació en Guadalajara, Jalisco, donde pasó su infancia. Su historia narra que sufrió un accidente en la nariz mientras estaba trabajando en un rancho. El dolor era tan intenso que metió su nariz en un charco y luego la hundió en lodo de la orilla. Poco después se sintió mejorado y oyó la voz de Dios anunciándole su decisión de darle poderes curativos. Alrededor de 1881 llegó al sur de

momentos angustiosos a prestarme auxilio y el consuelo que necesito. (*Aprieta los dientes como en un rezo enfermo.*) Quiero venganza. Quiero la venganza (393).

La reiteración de la plegaria a Pedrito Jaramillo en forma de súplica, durante todas las apariciones de Adela en la obra, está vinculada a la cantidad de variables que resiste, es decir, siempre resulta pertinente ante cada necesidad de Adela: protección, consuelo, venganza, etc. Estos momentos de oración coinciden con la visita nada fortuita de Hilario. En apariencia, el viejo acude a la casa de Cañedo para mendigar un poco de queso pues ha quedado prendado de su exquisito sabor, éste es el pretexto ideal para charlar con Adela, degustar el alimento y emitir una suerte de presagios con la intención de asustar a Cañedo.

HILARIO: (*Siempre trae un paraguas rojo abierto y habla con una voz de espanto.*) Adela, Adela.

ADELA: Ya te dije Hilario, que no me andes hablando por las ventanas del señor, lo asustas.

HILARIO: Un miserito de queso y me voy, Adela.

CAÑEDO: ¡Queso, queso! No sabe pedir más que cosas buenas, no se conforma con las tortillas, como si el queso estuviera tan barato.

ADELA: (*A Hilario*) Vete por allá por la ventana de la cocina, allá espérame, Hilario.

HILARIO: Por allá andaba la Mirruña bebiéndose la leche.

ADELA: ¿Y la espantaste?

HILARIO: Dicen que los gatos de los ricos deben beber mucha leche para que se les blanqueen los sesos y puedan ver a la muerte.

CAÑEDO: (*Asustado*) Todos hablan de la muerte por mis ventanas.

ADELA: ¡Que te vayas a la cocina! ¿No me oíste?

HILARIO: Dame un miserito de queso, Adela (366).

Texas donde se asentó en el rancho Los Olmos, en el actual Brooks County. Allí vivió y trabajó como curandero hasta su muerte”.

No debe perderse de vista el queso, a pesar de ser un elemento aparentemente insignificante, puede considerársele como un formante semántico; éste se define como:

formas sensibles que eventualmente significan cuando están en el escenario y se integran a través de ese significado adquirido en el sentido general de la escena, en el signo global escénico. El formante podría definirse como una unidad del plano de la expresión que mediante un proceso sémico se integra en un campo semántico, sin alcanzar estabilidad y permanencia, es decir, sin alcanzar la naturaleza de un signo convencional.⁶⁸

Ya sea en escena o sólo a partir del texto de *El jinete de la Divina Providencia*, el queso adquiere una función sémica especial, su pura mención indica el advenimiento de malos augurios, la llegada de Hilario implica la desestabilización emocional de Cañedo. Ahora bien: “Los formantes son unidades sémicas circunstanciales que resultan en cada caso como efecto de un proceso de semiosis específicamente literario, artístico, teatral y el código en el que se integran se constituye y desaparece también en la misma obra”.⁶⁹ Es decir, el queso es un conductor de temor específicamente en esta obra, este uso no será una regla general para otras obras dramáticas.

Entendido este formante sémico, me detendré en un diálogo de Adela para advertir una serie de elementos populares: *a)* alusión al famoso corrido “El niño perdido”;⁷⁰ *b)* uso de la grosería con un fin negativo, para mostrar enojo con alguien; *c)* expresión del conjuro para hacer efectiva una limpia; *d)* aditamentos purificadores según la creencia popular: sal, pirul, albáhacar y ruda; y *e)* plegaria a Pedrito Jaramillo aludida con anterioridad.

⁶⁸ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987 (*Teoría y Crítica Literaria. Perfiles*, 180), p. 81.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁰ Ver la letra de “El niño perdido” en el apéndice.

ADELA: (*Muy grave. Este personaje habla con voz grave.*) Ya andan acercando otra vez “El niño perdido”; desde que dijo que quería que con esa pieza lo enterraran se la echan cada noche por la ventana. (*Al hombre que salió.*) ¡Ya cabrones, que todo lo que buscan les salga al revés! (*Se dirige hacia los cuatro puntos cardinales arrojando sal. Después de una invocación y con un ramo de pirul, albácar y ruda le hace una limpia a Cañedo, más para infundirle miedo que para ayudarlo.*) “Con dos te mido, con tres te ato, la sangre te chupo, y con esta sal, te mato”. “Oh, Dios de infinita bondad y misericordia, yo os suplico la gracia de que el espíritu purificado de quien fue en el plano terrenal don Pedrito Jaramillo, venga en estos momentos angustiosos a prestarme el auxilio y el consuelo que necesito para que nos ayude con su fuerza a desterrar de mis ventanas a ese Malverde hijo del diablo y a todos esos galleros con sus trompetas malditas, amén. (*A Cañedo*) No se preocupe, don Francisco, todo va a salir bien, esta sal está bendita” (366).

El corrido citado tiene tono fúnebre por los instrumentos de viento con que se acompaña la canción, aunque su letra es poco conocida, manifiesta tristeza e incertidumbre; la metáfora es evidente: Cañedo es un niño perdido, el miedo lo ha turbado. La serie de información que Adela emite incluye una intencionalidad retórica: amedrentar, el propósito es que la escuche su patrón y reiterarle la cercanía de su muerte.

Con la inclusión de las hierbas solicitadas en la acotación, el conjuro está inmerso en una atmósfera muy sensorial, con olores diversos, las imágenes de la sangre y el corazón impactan cuando Adela da el remate con la palabra “mato”. Cañedo presta mucha atención a las palabras singularizadas de Adela, éstas propician una tensión ambiental:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un

fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto; lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.*⁷¹

Durante las diversas escenas en donde Adela e Hilario dialogan, queda de manifiesto un pacto de complicidad: sus tonos deben ser casi como susurros para poner de relieve la importancia de los saberes populares como formas de conocimiento. Todas sus frases de comienzo y cierre donde aparentemente se rechazan, se enojan o se hacen diversas súplicas buscan conectar la palabra con su entorno social.

El poder de las palabras de Adela e Hilario está organizado para desautomatizar la personalidad autoritaria de Cañedo y generar una inversión de poder: él, que era violento, queda minimizado a un fantecho muerto de miedo, mientras tanto, los representantes de la voz del pueblo, elevan sus personajes a la categoría de héroes, cumplen con una misión sigilosa para que la sensación de terror perdure y llegue a su clímax en la última escena. Adela e Hilario corresponden al triángulo de Ayudantes que protege a Malverde y colabora con el pueblo al mantenerse, de cerca, vigilantes de los pasos de Cañedo.

Los siguientes ayudantes del Sujeto y del Objeto en el mundo mágico también operan en pareja, se trata del Polidor y Obdulio Pacheco. Los dos personajes se asientan temporalmente en la plaza del pueblo para deleitar a los habitantes con maravillosos trucos. Aparecen justo en la última escena del primer acto para generar tensión y distensión en el lector o virtual espectador, tan sólo aquí tienen lugar seis de sus adivinaciones. Creo justo recordar que: “El acto se define como una unidad temporal y narrativa, en función de sus

⁷¹ Viktor Shklovski, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, 2ª. ed., Siglo XXI editores, México, 2010, p. 60.

límites más que por sus contenidos: acaba cuando han salido todos los personajes o cuando hay un cambio notable en la continuidad espacio-temporal; en tal caso, la fábula queda fragmentada en grandes momentos”.⁷²

El Polidor es un personaje de carpa excepcional que hace recordar a Ursébiri Quiábiri “El Secúbiri” de *Los caminos solos* –de la autoría de Óscar Liera– o incluso a Melquíades de *Cien años de soledad*; en una acotación advertimos que “*es un hombre maravilloso, viejo, de barbas y pelo largo, viste estrafalariamente, usa un largo embudo a manera de megáfono. Es un tipo encantador y simpatiquísimo, gordito y de ojos parlanchines*” (380-381); tanto su edad como su apariencia avalan la calidad de un espectáculo capaz de irrumpir las cuitas diarias. El Polidor, en conjunto con su amigo Obdulio Pacheco, el extraordinario adivinador mental, sorprenderá a todos los asistentes de la plaza con el vaivén de preguntas y respuestas adivinatorias respecto a la información exacta de cantidades, objetos y colores de vestimenta o accesorios.

Tras una breve demostración, el Polidor invita a los pobladores a obtener cualquier tipo de información a cambio de una suma asequible, en ese preciso momento Cañedo cree tener una oportunidad irrepetible: se dirige al sabio Obdulio con una cantidad descomunal de dinero y demanda la identidad y el escondite de Malverde para encontrarlo y matarlo, con esta escena concluye el primer acto.

Esto corrobora el fin de un gran momento, la respuesta de Obdulio bastaría para aniquilar la existencia de Malverde, sin embargo, el telón anuncia el debido suspenso. El

⁷² Véase: Patrice Pavise, *op. cit.*

segundo acto comienza, con lo que Armando Partida ha llamado “flash-backs”,⁷³ entre realidad-fantasia y presente-pasado, es en la última mitad de este acto cuando reaparece la escena final del primer acto y la respuesta de Obdulio es “Malverde no se esconde; ustedes no quieren verlo [...] Soy yo” (390). Cuando por fin la identidad del bandido parece ser develada, Adela despierta a Cañedo y nadie sabe nada.

Dos escenas más adelante, el Polidor escucha las plegarias de Adela, el suspenso es más largo, no puede afirmarse si Obdulio delató en la realidad a Malverde, empero ¿cuál es la realidad en un mundo mágico de recuerdos imprecisos? Ni siquiera Adela lo sabe pues confunde al Polidor con su efectivo santón Pedrito Jaramillo; en el transcurso de su diálogo parece reconocerlo y lo exhorta:

ADELA: [...] ¿Por qué te ocultas en el Polidor y no te muestras? (*El Polidor empieza a inquietarse, voltea hacia todas partes como si temiera ser descubierto por extraños.*) ¿Por qué tratas de engañarme? Tú también como yo eres un fantasma. Te mataron los gañanes en Sanalona. Recuerdo cuando hacías aquellos malabares y estalló la dinamita (393).

¿Quién es el Polidor y por qué tiene tanto miedo? En este momento Malverde no es nadie y al mismo tiempo parece ser todos (de manera similar al mundo actual de las entrevistas), su configuración es imprecisa, pero efectiva. Cuando Adela confiesa su plan de mantenerse callada y cerca de su enemigo Cañedo, el Polidor la aconseja a partir de su oficio, de su experiencia, de su postura ante el indispensable mundo de las apariencias:

POLIDOR: No, juega a que te callas pero mantente hablando. (*El Polidor desaparece. Adela sale afirmando muy notablemente que sí con la cabeza. Cesan el polvo y el viento*) (394).

⁷³ Véase *Ibid.*: “Término inglés para designar una escena o un *motivo* en una obra (originariamente en una película) que remite a un episodio anterior al que acaba de ser evocado. En retórica, esta figura se denomina analepsia. Esta técnica narrativa recuerda la apertura en *media res* que remite inmediatamente a los antecedentes de la acción”.

Ulterior a la aparición de Obdulio en los sueños de Cañedo y del Polidor en el angustioso ruego de Adela, se repite la última escena del primer acto. Los elementos cómicos y trágicos conviven en estos personajes, por ende, sus espectadores pasarán de la risa a la sorpresa cuando el mismo Obdulio encara a Cañedo:

OBDULIO: Y bien: no sé quién es Malverde, puede matarme. Pero sí sé quién mandó matar anoche a Julián (394).

Este breve parlamento invita al pueblo a reaccionar y señalar con la mirada a Cañedo como asesino, ante el hecho, el gobernador asume, prepotente, su culpa sin inmutarse, hasta que Obdulio lo despedaza nuevamente con sus palabras y logra que los galleros lo intimiden.

OBDULIO: Escrito está; pero no puedes pararlo. (*Obdulio se despide complacido y con múltiples adioses con sus manos. La gente de la plaza va desapareciendo. Cañedo se queda solo y aparecen tres galleros por un lado del escenario y otros tres por el otro. Los galleros son seres vestidos con pantalones, faldas cortas y máscaras primitivas; cada uno de ellos trae un gallo de plumas brillantes. Ninguno habla, pero mantiene una actitud amenazante. Cañedo se desespera, se angustia, se aterroriza, grita, trata de huir, llora*) (397).

La existencia de “*¡ese maravilloso número de circo que tanto hemos visto y tanto disfrutamos!*” (381) acompañado de su instructivo al finalizar la obra (para saber cómo representarlo con todo y ejemplos), demuestra una idea: la adivinación no existe, se trata sencillamente de un truco para cubrir lo evidente. El Polidor y Obdulio Pacheco no buscan escapar de la realidad, sino exponerla en vivo y en directo con la crudeza necesaria. Si estas escenas inocentes logran burlar al lector o al espectador virtual, ¿qué tan engañados pueden estar con relación a temas contundentemente serios? ¿Hasta dónde puede llegar la ingenuidad de una colectividad entera?

En los ejemplos citados de quienes conforman el actante de los Ayudantes podemos corroborar que: “La descripción de los personajes en su apariencia: vestuario, movimiento, distancias, modos de sentarse o de estar, sus formas de mirar, sus risas, hasta el color del pelo, todo se convierte en signos convergentes en la oposición y contraste que definen la vida de dos estamentos sociales”.⁷⁴ Estos cuatro personajes que actúan regularmente en parejas ayudan al pueblo a buscar venganza y hundir a Cañedo en un miedo profundo, como consecuencia, Malverde —quien quiera que sea— podrá repartir sus botines con tranquilidad.

3.4 Los oponentes del mundo mágico

El bandido social tiene su origen en un contexto posrevolucionario, en éste, el poder corresponde a una pequeña parte de la población y el resto se hunde en la miseria. Las necesidades colectivas son muchas y las oportunidades de satisfacerlas casi inexistentes. En esa atmósfera de injusticia, enfermedad y hambre es posible el surgimiento de un líder prófugo de la justicia que roba para el bienestar de su pueblo. Los admiradores del salteador de caminos se multiplican y, al mismo tiempo, lo hacen sus contrincantes: en general, representantes de las instituciones gubernamentales o eclesiásticas. Para este mundo mágico propongo el siguiente triángulo activo:

⁷⁴ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 107.



Los personajes señalados confieren su desdén al pueblo y a su propósito de proteger a Malverde. El bandido representa, para la mayoría de los oponentes, un ciudadano inconforme con la inteligencia exacta para burlarlos y caricaturizar la nula eficiencia del poder ante una sociedad desprotegida.

Francisco Cañedo es el personaje más fuerte después de Adela dentro del mundo mágico, él es el gobernador de Sinaloa, de alta jerarquía social, sin embargo, posee un aspecto grotesco pues al ser bañado por Adela es: *“como si estuviera puliendo la piel opaca y ceniza de una inmensa tortuga rubia, desbordada en pliegues que ha dejado el carapacho”* (365). Para él, toda la población debe estar sujeta a sus órdenes y a su explotación con la mayor sumisión posible, en este sentido va en contra de ella. Sus palabras y sus acciones lo califican como el personaje más poderoso, corrupto, prepotente, mentiroso y solitario del mundo mágico.

El abuso de Cañedo con la población queda registrado en la escena de violación a la Cuanina, una loca que aparece *“asustada, cargando sus muñecas, llena de muñecas, envuelta en muñecas”* (368). Su estado mental la coloca en una posición de suma vulnerabilidad pues no cuenta con la protección de nadie, por eso resulta una víctima inmediata.

La Cuanina no sólo padece el abuso de autoridad por parte de Cañedo, el cura aprovecha esa situación para verse beneficiado al coincidir en su camino cuando ocurre la escena de violación durante una procesión (este momento, por cierto, aunque incluye personajes del mundo mágico aparece en el linde con el mundo actual). El representante eclesiástico es cómplice de los delitos y orilla a la población a guardar silencio o asumir la excomunión, es decir, va en contra de la justicia y la defensa del pueblo:

CURA: Es una vergüenza, si esto se llega a saber en Culiacán... usted, como gobernador... (*A los feligreses*) Hermanos, no podemos poner en peligro la paz de la ciudad... el señor gobernador seguramente podrá ser indulgente con todos ustedes y nosotros, a cambio podemos guardar este secreto. ¿Se imagina usted si las gentes todas supieran lo que acabamos de ver?

CAÑEDO: Yo entiendo, yo entiendo...

CURA: Me gustaría que se iniciaran ya los trabajos de la nueva catedral; todas las ciudades tienen hermosas catedrales, pero nosotros no, la que actualmente tenemos... (395)

El chantaje económico y las mentiras son la salida rápida para ocultar las vejaciones recurrentes. El cura pedirá a los fieles contar otra versión de los hechos: Martín, el mujeriego del pueblo será señalado como el violador, no el señor gobernador, quien acepta solventar los gastos de una catedral. La Cuanina es una víctima silenciada por las instituciones de doble moral: una muñeca más obligada a entrar en el juego abusivo de los encargados de mantener el orden social.

Juan Martínez, “[...] *un hombre muy guapo y muy elegantemente vestido*” (375), es el jefe de la acordada⁷⁵ que tiene como misión la detención del bandido generoso (como he apuntado, las acotaciones que caracterizan a los personajes en este espacio son relevantes para distinguir los estratos sociales y su visión de mundo). A pesar de su bella apariencia, es un experto en ejercer torturas físicas hacia sus empleados:

JUAN: (*Le da una patada al hombre que está tirado.*) ¿Crees que estoy aquí pintado o qué? ¡Levántate, güevón!

MOZO 1: ¡No puede, patrón, le picó el mosco de las calenturas y desde hace días que no come nada!

MOZO 2: Se pone tan caliente que parece que se llena de lumbre.

JUAN: ¿Quién les ha hablado a ustedes? Aquí si no les pica el mosco del trabajo se van a la chingada. ¡Todos son iguales! ¡No les gusta para nada el trabajo! ¡Se llevarían echados todo el día! ¡Levántate, güevón! (*Lo pateo*) (389-390).

Francisco Cañedo y Juan Martínez, líderes políticos y hombres aparentemente inseparables, actúan para impedir el continuo éxito de Malverde y la propagación de su fama alrededor de Culiacán.

JUAN: Ah, sí, anoche Epifanio Amezcua sorprendió a Malverde robando en su casa y dice que le dio un balazo en una muñeca, que vio muy clarito que se la jodió.

CAÑEDO: ¡Ah, pues con un balazo en la muñeca se va a morir muy pronto!

JUAN: No estoy bromeando.

CAÑEDO: Pues así parece.

JUAN: ¿Qué pensaría usted si hoy viéramos a un hombre con la muñeca vendada y con sangre?

CAÑEDO: Genial, genial, genial (376).

⁷⁵ La RAE define el término “acordada” como: Cuerpo policial establecido en México en el siglo XVIII para aprehender y juzgar a los salteadores.

Ambos suelen reunirse para darle seguimiento a los pasos del bandolero, empero, fracasan en cada intento de aproximación y reconocen que un solo hombre puede burlarlos de día y de noche con todo un grupo de policías armados (atento de cualquier movimiento extraño dentro de la población). Su lógica indica que la única manera de sobrevivencia del bandido es gracias a la complicidad de la población:

CAÑEDO: Entonces en cada casa o en cada hacienda hay varios Malverdes.

TRABAJADOR 1: Eso es lo que debería ser.

CAÑEDO: ¿Qué dijiste?

TRABAJADOR 1: Dije que a lo mejor eso es lo que debe ser, por eso no lo sienten los perros. Pero sí le digo una cosa, patrón, si yo me robara el dinero, no andaría de pendejo aventándolo; yo me chingaba en él y me iba a Guadalajara a gastarlo (379).

Esta dupla obstaculiza el Objeto de la población; ante la incertidumbre de la identidad del salteador de caminos y el reclamo indirecto de sus propios trabajadores, pretenden encontrar la ubicación de Malverde para asesinarlo, reivindicar su autoridad y su prestigio perdido.

La desazón y las sospechas de Cañedo lo llevan a probar la lealtad de su empleado de confianza: “El Chango”. Sin contarle nada a Juan Martínez, planea una trampa con el fin de enjaretarle un muerto al bandido y propiciar el temor y el repudio de la población en general. Cañedo ordena al Chango disfrazarse con hojas de plátano al estilo de Malverde y aventar una moneda de oro en la casa de algún enemigo para que, cuando éste la recoja, un disparo lo deje tendido con el dinero en la mano. El Chango acepta gustoso pues no sólo recibirá ocho pesos

como recompensa, sino que aprovechará para vengarse de Julián (Beto, en el mundo actual, cuenta que Julián había puesto en ridículo al Chango con una mujer).

Cuando la treta parece lista, con un sitio y una hora definidos, surge una eventualidad, Juan Martínez aparece al día siguiente con una versión distinta de los hechos, la hora coincide, pero no el espacio de acción:

CAÑEDO: ¿Ponen ustedes en duda mis palabras?

JUAN: ¡Cómo! ¿Qué, qué enredo traen?, ¿a quién mataron?

CHANGO: Nosotros vimos a Malverde a las dos de la mañana por La Vaquita cuando mató a Julián. Aquí está don Francisco de Testigo.

JUAN: Pues yo tengo de testigos al jefe de la acordada, a los rurales, a mi familia y a don Diego Redo (383).

Todas estas contradicciones suceden en la plaza del pueblo, sitio de singular concentración pues el Polidor y Obdulio entretienen a los pobladores con fantásticos actos de adivinación que generan suspenso durante las réplicas. Los dos hombres más poderosos del estado dejan de actuar en conjunto, proceden por separado. Hombres y mujeres del pueblo sospechan y preguntan. El lector o virtual espectador lo harán a su modo: ¿Quién dice la verdad? ¿El Chango le contó en secreto a Juan Martínez el plan de Cañedo? ¿Juan Martínez concretó un plan personal para presentarse cerca de la victoria? ¿Por qué nadie sabe cómo es Malverde?

Como mencioné en el primer capítulo, la supervivencia del bandido social necesita del ocultamiento: no retratos, no exposiciones públicas, no relaciones familiares, etc., sin embargo, ¿qué sucede si todos son Malverde y todo está expuesto? Sin duda es absurdo

señalar una sociedad entera como culpable de los asaltos y disturbios del pueblo, peor aún, resulta imposible encarcelar a todos. La desesperación de Cañedo lo convierte en un “Niño perdido”, canción que funciona como *leitmotiv*⁷⁶ en la mayoría de sus apariciones en escena para manifestar un personaje con los huesos roídos por el miedo hasta su muerte.

El final de Juan Martínez tampoco es muy alentador, la maldición de Cuanina (quien también experimentó sus maltratos físicos) es cumplida:

JUAN: Yo soy el que te va a llevar con la coyota por andar de coscolina.

CUANINA: No, Juan, yo no te he hecho nada, tú también te escondes en los chiribitales. (*Como una terrible maldición.*) Te vas a morir ciego y te vas a caer y no vas a tener quien te levante, sin ojos, sin luz, sin nadie. (*Juan le golpea la barriga a la Cuanina con el fute y ésta sale doblada por el dolor*) (389).

Si bien la muerte de Juan no aparece en escena dentro del mundo mágico, el personaje de Fernando –entrevistado del mundo actual– corrobora las condiciones de esta muerte a partir de las historias que cuenta su nana. Para Fernando, creer en Malverde es como creer en la loca Cuanina y la efectividad de sus maldiciones. La importancia de la palabra como conjuro y maldición cobra factura por la boca de los personajes aparentemente más inofensivos del pueblo: Adela, Hilario y la Cuanina. La casualidad y la causalidad del efecto de dichos juegos de palabras toman forma de un espacio a otro para confrontar las verdades.

Martín Fernández forma parte de la triada de hombres sanguinarios (junto a Cañedo y Juan) del mundo mágico. Para efectos del análisis de la configuración del bandido social,

⁷⁶ “En la literatura, el *Leitmotiv* es un grupo de palabras, una imagen o una forma [en este caso una canción] que reaparece periódicamente para anunciar un tema [el temor de Cañedo ante la muerte], señalar una repetición formal e incluso una obsesión. El procedimiento es musical puesto que lo esencial es sobre todo el efecto de repetición y de familiarización, y el sentido de la expresión repetida es secundario”. Véase: Patrice Pavise, *op. cit.*

puede adivinarse que si aquél forma parte del actante oponente, sus condiciones corresponden a una posición económica privilegiada. Aunque el nombre de Martín Fernández resuena en los diálogos entre Candelario e Hilario, apenas tiene dos apariciones en escena que bastan para conflictuar la verosimilitud del mundo mágico:

MARTÍN: (*Está muy excitado.*) Nadie va a vernos, la coyota no sale de día; ven, vamos, mira, tiéntame aquí, Cuanina.

CUANINA: ¡¡¡No, Martín, no, Martín, me van a dar las ñañaras!!! [...] *Entonces él le toca los pechos y le recorre el cuerpo con una mano, luego le levanta la falda, se desabrocha los pantalones, se los baja y se monta sobre ella. Mientras le hace el amor se escuchan desde lejos los cánticos de una procesión [...] El cura sorprendidísimo gime: “¡Martín!” [...] (369-370).*

Apenas unas páginas atrás cité el pasaje –aún dentro del mundo actual– en el cual el Cura ordena a los feligreses convertirse en cómplices de la violación de Cañedo a la Cuanina, no obstante, aquí, dentro de los límites del mundo mágico, aparece otra versión de los hechos. Este mundo está repleto de recuerdos imprecisos, pero la época actual tampoco asegura la veracidad de las acciones, así que ¿Martín es el mujeriego violador o realmente fue un chivo expiatorio para salvar la imagen de Cañedo?

Durante esta escena, los feligreses descuidan la imagen de la virgen por la escena de abuso sexual, la figura cae y revienta en pedacitos que resuenan con las piedras. El paralelismo es claro, La Cuanina, como la virgen, símbolos de pureza, belleza y juventud acaban tiradas sobre las rocas, profanadas ante los ojos de una población que no se atreve a esclarecer los hechos por medio de la justicia, pues la saben ausente.

La segunda aparición de Martín Fernández representa el autoritarismo con los campesinos, el abuso es similar al que Juan ejerce con sus mozos:

MARTÍN: (*Con unos campesinos. A uno de ellos*) Dicen que la Conchita, tu hija mayor, ya cumplió catorce años, a ver si luego me la traes a presentar. Se la sacas a su madre de entre las faldas y me la traes; quiero regalarle unos vestiditos para cuando cumpla sus quince. ¡¿Qué no oíste?!

CAMPESINO 1: ¿Sabe, patrón, cuál es la maldición que le echo? Que no conozca a sus hijos y que muera viejo, achacoso y enfermo. (*Martín lo golpea duro con el fuate.*)

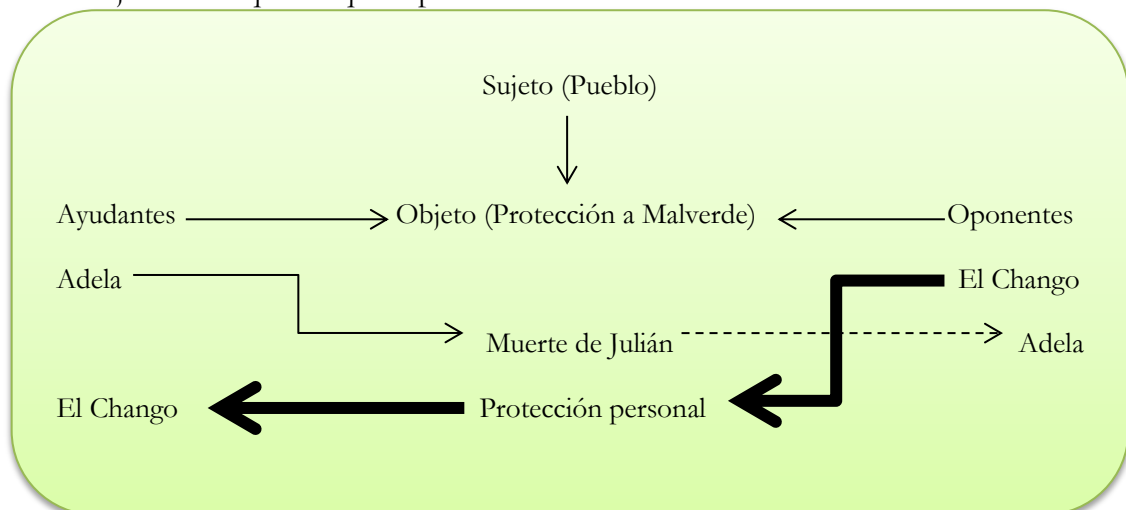
MARTÍN: ¡Imbécil! No vuelvas a pararte por mi casa (372).

Ante la exigencia o la denuncia directa de algún trabajador, Juan y Martín reaccionan de la misma manera, asesinan al hombre en cuestión y ordenan a sus sirvientes, ya sea Constantino o Toño, respectivamente, llamar a los policías para enjaretarle sus delitos a cualquier inocente desprotegido y así reproducir el miedo en el resto de empleados para callarlos.

Nuevamente puede corroborarse el poder de la palabra en las historias que van del mundo mágico al mundo actual pues en boca de Miguel –uno de los entrevistados por el cura en el mundo actual– se confirma que Martín murió justo con las características de la maldición del campesino 1: viejo, achacoso y enfermo. Es así como la triada de hombres poderosos: Cañedo, Juan y Martín, actúa en oposición de una mejora social, no les interesa cuidar de su pueblo, es decir, no está en sus planes darle protección a Malverde, sino acallar su fama.

3.5 Ayudantes y Oponentes en un mismo actante: doble postura en el mundo mágico

Al comienzo de este capítulo hablé de la posibilidad de pertenecer a dos casillas actanciales al mismo tiempo: Ayudantes y Oponentes. En el mundo actual las posturas y las funciones actanciales de los personajes suelen ser más fijas, en cambio, en el mundo mágico muestra un tapiz con diversos matices, baste el ejemplo de Adela y el Chango para comprobar esta compleja relación de colaboración u obstaculización en favor del Sujeto y su búsqueda por alcanzar su Objeto. El esquema que representa esta afirmación es:



Aunque expliqué en primer lugar la orientación de Adela como Ayudante del pueblo para otorgarle protección a Malverde, es importante recordar que en *El jinete de la Divina Providencia* aparece en escena como Oponente del pueblo, es decir, como aliada de Cañedo. El hecho de que un personaje logre encajar en dos casillas evidentemente opuestas se explica a partir de una acción dramática que detona el cambio de postura, en el caso de Adela el punto climático radica en la muerte de su hijo. Explicaré de manera detallada este proceso.

Al comienzo de la obra, Adela aparece en el mundo interior como gente de confianza de Francisco Cañedo, con características de ser una mujer silenciosa y maternal, encargada de acompañar la rutina del gobernador para cuidarlo, incluso a la hora del baño. Cuando Hilario susurra diversos presagios por la ventana de Cañedo como: los árboles hablan de Malverde, el sol no sale, los gatos ven la muerte, etc., esta mujer procura ahuyentarlos recurriendo al espíritu protector de Pedrito Jaramillo para evitar que el miedo penetre más hondo en los huesos de su tembloroso patrón.

ADELA: “Oh, espíritu purificado de don Pedrito Jaramillo, ven en estos momentos tan angustiados, cuidame del mal verde y no dejes que se aproxime a esta casa” (368).

CAÑEDO: Ésos también están asustados. Ve a la plaza, Adela, di lo que se te pegue la gana, diles, y que llegue por todos los rincones para que él lo oiga, que ya estoy muy viejo, que tenga compasión de mis canas.

ADELA: Es ridículo, yo no me despegaré ni un momento de usted, esa es mi misión desde hace tiempo (374).

No obstante, estos cuidados hacia el gobernador no existieron siempre, al escudriñar el orden temporal de los hechos, en el transcurso del texto, puede percibirse que antes de la decisión de Adela por irse a vivir a la casa de Cañedo existía una relación tensa entre ellos:

CAÑEDO: Yo te iba a preguntar por la casa que a lo mejor tú... bueno, no sé quién... mira: el caso es que me vendieron estos terrenos, son míos y, pues, a lo mejor me engañaron y en verdad son tuyos; pero no te preocupes, préstame tus títulos de propiedad para que se aclare esto.

ADELA: (*Lo mira con un gran odio, vergüenza, tristeza e ironía.*) Dios nos mandó a la tierra, señor, bichis, sin títulos de propiedad y uno se arrima a donde puede.

CAÑEDO: A ver pues si le exigés a él que te defienda (387).

El autoritarismo de Cañedo llena de rabia las palabras de Adela quien niega irse a vivir con él para cuidar de su casa y tampoco pretende mostrarle sus títulos de propiedad, pues no existen tales. La frustración se apodera de Adela pues conoce el carácter tiránico y la venganza de un hombre como Cañedo.

Si el personaje de Adela siente tanto odio ante su gobernante, ¿por qué decide acompañarlo hasta su vejez? La respuesta contiene una experiencia límite: mataron a su único hijo, Ricardo. Aunque no existe una escena específica donde pueda leerse con santo y seña el asesinato de su hijo, sabemos que Juan –el jefe de la acordada– le declaró la muerte por proteger a un trabajador enfermo.

Empero, en este mundo donde todos los tiranos parecen ser uno solo y actúan con patrones similares, ¿no cabe la posibilidad de que el asesino sea cualquier otro personaje, incluso el Chango por mandato de Cañedo? Al quedarse sola, sin esposo ni hijo, Adela no tiene nada más por perder, la extinción del aliento de su hijo le da fuerzas para apostarle todo a la venganza. Si en algún momento vivir con Cañedo representaba un acto denigrante, ahora la mujer acepta para fingir cercanía y atestarle el punto final a su existencia:

CAÑEDO: Si me prometes que vas, te diré un gran secreto que ansías saber desde hace muchos años. Conozco al que mató a tu hijo, Adela.

ADELA: (*Pausa larga, llanto, ríe.*) Hace mucho tiempo que lo sé, por eso ahora acaricio y acaricio la venganza (374).

En efecto, Adela juega entre las casillas actanciales de Ayudante y Oponente para lograr, en colaboración con su pueblo, la ansiada venganza colectiva y así hacer de Cañedo un esperpento con arrepentimiento de sus múltiples crímenes.

Otro ejemplo de personaje que funciona en ambas caras actanciales de la moneda es el Chango (trabajador de confianza de Cañedo) quien es el encargado de matar a un poblador cualquiera para enjaretarle un crimen a Malverde y desprestigiar su carácter de bondadoso con el pueblo. En fragmentos anteriores cité el momento en que el Chango elige a Julián como víctima, al día siguiente del asesinato, los hechos relatados por el gobernador no coinciden con la versión de Juan Martínez:

CHANGO: Les juro por Dios santito, bendito, sagradito que yo lo vi y allá está mi patrón y él lo vio conmigo (382).

La población pone a prueba la palabra del Chango, pero, sobre todo, la de Cañedo por medio de los adivinadores, personajes aparentemente insignificantes:

“Se repite de nuevo la última escena del primer acto. El Polidor adivina cosas de los personajes; éstos se encantan, se fascinan con ellos. Finalmente pregunta: ‘¿Qué es lo que tiene ese hombre en sus manos?’. Obdulio responde: ‘Un papel’. El hombre lo lee. ‘Mañana en la noche iré a la casa de Cañedo a investigar sobre el crimen de Julián’. Malverde” (396).

En este ejemplo, el Chango actúa como Oponente del pueblo pues mata a uno de los suyos y también obstaculiza la protección de Malverde al formar parte de una trampa, aunque cabe la duda: ¿el Chango está dispuesto a matar para evidenciar las malas intenciones de su patrón y así prolongar la protección de Malverde?

La amenaza escrita y firmada con el nombre de Malverde detona en Cañedo un terror fulminante que lo desgasta de a poco, su estado anímico está mermado, no obstante, el Chango no se inmuta, a pesar de ser el asesino de Julián nadie actúa en su contra: los galleros no lo acechan, Hilario no le susurra malos augurios, los adivinadores no lo señalan, etc.

Con esta lectura, el Chango es el infiltrado del pueblo que trabaja con Cañedo para seguirle los pasos y hace efectiva su misión, pero debe navegar con bandera de lealtad y colaborar con su patrón. Por eso, durante la búsqueda del ladronzuelo, la posición del Chango no es clara y parece sospechoso ante Francisco Cañedo e incluso para Juan Martínez:

CHANGO: No diga eso, don Francisco, nosotros somos de carne y hueso y somos fieles a usted.

CAÑEDO: ¡Eso me lo vas a demostrar Chango! (379)

JUAN: ¿Está tu patrón, Chango?

CHANGO: Ahí ta. *(Juan le descubre la venda en la muñeca, le toma del brazo, se la mira con detenimiento y luego voltea a verlo significativamente. El Chango se zafa de él.)* (375).

Cuando Juan cree reconocer a Malverde por llevar la mano vendada resulta que el mismo Chango acaba de lastimarse la muñeca y tiene sangre en la mano. Desde mi lectura, este personaje se vuelve ambivalente en tanto Oponente y Ayudante en función de una premisa: quiere sentirse protegido y prefiere recibir la seguridad de Malverde, por eso no recibe castigo alguno en el mundo mágico ni existe noticia trágica de su final en el mundo actual.

El Chango, representado en escena por un solo actor puede hacer las veces de dos actantes, al igual que el caso de Adela por las razones ya justificadas.

Capítulo 4. Destinadores y Destinatarios en *El jinete de la Divina Providencia*

Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones.

MIJAÍL BAJTÍN.

En este punto la relación Ayudante-Oponente es comprendida de manera detallada con relación a su orientación hacia el Sujeto, el Objeto o incluso ambos. Pasaré a explicar la última pareja del modelo actancial Destinador-Destinatario con la guía, de nueva cuenta, de los esquemas que Anne Ubersfeld ha titulado como el triángulo psicológico y el triángulo ideológico.

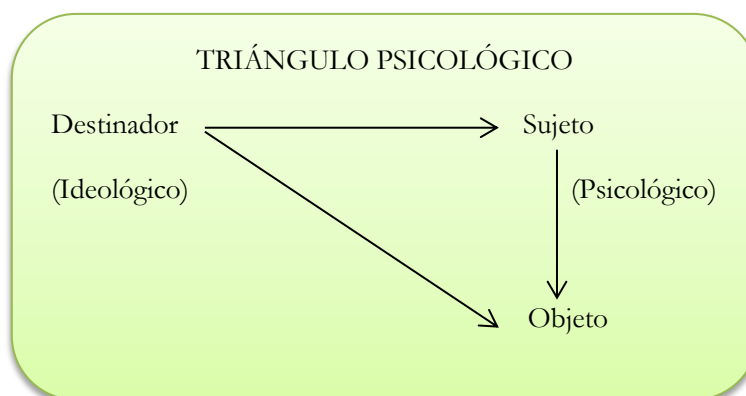
En primer término entiendo al Destinador como la motivación de la cual parte el Sujeto para alcanzar su Objeto, es decir, su impulso, dicha motivación puede referirse frecuentemente a una abstracción y no a un personaje en sentido estricto, pues no se encuentra lexicalizado, de acuerdo a la teórica francesa “rara vez se trata de personajes, ni siquiera colectivos”,⁷⁷ por esta razón son poco perceptibles. En contra de la opinión de Julien Greimas, Ubersfeld encuentra la posibilidad de que un actante pueda ocupar los puestos de Destinador y Destinatario al mismo tiempo.

La casilla correspondiente al Destinador no es banal ni sencilla, de ésta depende la postura ideológica que se haga del texto. Aunque es poco probable, suelen existir obras en las

⁷⁷ Anne Ubersfeld, *op cit.*, p. 52.

cuales los espacios del Destinator quedan vacíos; de manera opuesta, cabe la opción de encontrar un doble Destinatario que consiste en la suma de “un elemento abstracto (valor, ideal, concepto ideológico) y de un elemento animado (personaje)”⁷⁸ que reitera los intereses primordiales del esquema actancial en general.

Planteada la función del Destinator es posible explicar el triángulo psicológico, éste consiste en la expresión de “la doble caracterización (ideológica y psicológica a un tiempo) de la relación sujeto-objeto; es de utilidad para comprobar cómo lo ideológico se inserta en lo psicológico o, más exactamente, cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico”:⁷⁹



Greimas propone un modelo actancial que enfoca la función del Destinator solamente hacia el Sujeto, es decir, la acción parece plana a primeras luces. En este tipo de triángulo que represento, el desarrollo de la caracterización psicológica, es decir, la relación Sujeto-Objeto,

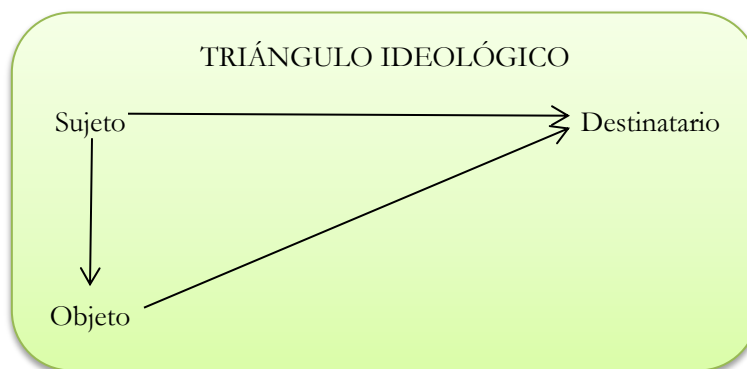
⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹ *Idem.* Confróntese con el modelo de Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 210. Él decide orientar la flecha del objeto hacia el destinatario y no a la inversa, como plantea Anne Ubersfeld, a quien me ciño.

deviene esencialmente de una fuente de ideas concretas y delimitadas a partir del Destinator: conexión entre tres casillas actanciales y no dos.

Si el Destinator muestra el carácter ideológico, el Destinatario da las pautas para reconocer si en un texto literario específico la acción del Sujeto está orientada a un beneficio individual o totalmente colectivo. En el caso del espectáculo teatral la idea de que “*el destinatario es también todo aquello que pueda ser identificado con el espectador*”⁸⁰ se vuelve patente, siempre necesita del público como receptor, como destinatario final de la puesta en escena. Por esta razón, Fernando de Toro afirma la existencia de un destinatario doble: *a)* el destinatario-actancial y *b)* el destinatario-espectador.

Reconozco que la acción es individual si el Sujeto es dirigido sólo hacia el Destinatario, en cambio, será colectiva si la acción incluye una flecha del Sujeto al Destinatario y otra flecha del Objeto al Destinatario; el segundo caso llevará el nombre de triángulo ideológico:



Ambos triángulos son necesarios para el análisis del Destinator y el Destinatario en *El jinete de la Divina Providencia*, aquí serán evidentes las semejanzas o las diferencias en la acción del pueblo como Sujeto dentro del mundo actual y el mundo mágico.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

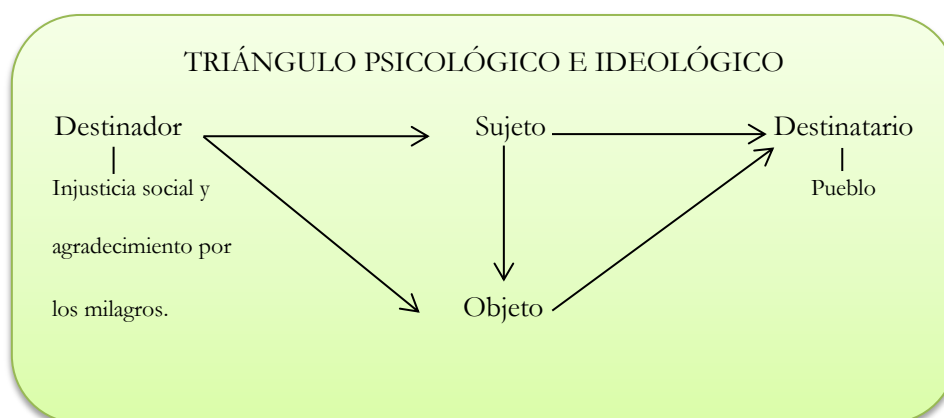
4.1 La injusticia social y los milagros en el mundo actual

Dentro del mundo actual de la obra, la mayoría de los entrevistados expresan sus preocupaciones personales: enfermedades, violaciones, abortos obligados, infidelidades, repudio a las instituciones, etc., y al mismo tiempo, procuran recuperar la voz ajena, la de sus abuelos, bisabuelos o tatarabuelos para expresar sus milagros vividos: la ayuda de Malverde para hallar las vacas, los burros, los caballos o hasta anillos peculiares; la repartición de monedas de oro para los pobres y el robo a Cañedo como castigo.

Las participaciones de los entrevistados en contra de la canonización de Malverde adquieren una dimensión importante justo por tratarse de la minoría, representantes de la otra cara de la moneda respecto a las versiones de Malverde: el bandido social posee doble carácter, el ladrón odiado y el generoso venerado. Los diálogos entre los padres de la iglesia y los pobladores, semejantes a una suerte de juicios, dan pauta a considerar que “El reclamo, el cuestionamiento ya no resulta un relato agregado o un mero enunciado retórico, sino forman parte del carácter y de los actos de los personajes y de la problemática planteada en la obra: la injusticia social”.⁸¹

En ese sentido, la motivación de la acción en el mundo actual, es decir, el Destinador, constituye tanto por la injusticia social, como por el agradecimiento respecto a los milagros recibidos de Malverde. El Destinatario está orientado a la colectividad, al pueblo en general. Represento el triángulo ideológico y psicológico del mundo actual en un solo esquema:

⁸¹ Armando Partida Tayzan, “Introducción”, *op. cit.*, p. 21.



El triángulo psicológico (lado izquierdo del esquema) manifiesta la ideología en acción por medio de la relación medular del Sujeto-Objeto. En otras palabras, el Destinatario incluye, como se había previsto, abstracciones que impulsan al Sujeto pueblo a lograr su Objeto de deseo: configurar la imagen del bandido social a partir de un entramado de versiones propias y ajenas. Los pobladores toman la decisión de actuar y acudir a las entrevistas con los sacerdotes para denunciar el historial de diversas injusticias sociales. Otro motivo de influencia en la canonización del bandolero radica en el agradecimiento por los favores del eficiente jinete de la Divina Providencia: “el discurrir en voz alta de los personajes, la enunciación de sus motivaciones, al igual que la interpretación y percepción de su realidad, constituyen la acción dramática”.⁸²

El triángulo ideológico (lado derecho del esquema) hace constar la finalidad colectiva del movimiento actancial: “Se trataría del anverso del precedente, este triángulo marca el

⁸² *Ibid.*, p. 22.

retorno de la acción a lo ideológico".⁸³ El Sujeto pueblo intenta lograr su Objeto para beneplácito de la misma sociedad creyente de Malverde, de ese modo, elevarían al santón a la categoría legítima del santo para darle continuidad al sincretismo religioso, específicamente en el espacio de la capilla: música de banda, cervezas, comida, veladoras, flores, etc.

4.2 La injusticia social y la explotación laboral en el mundo mágico

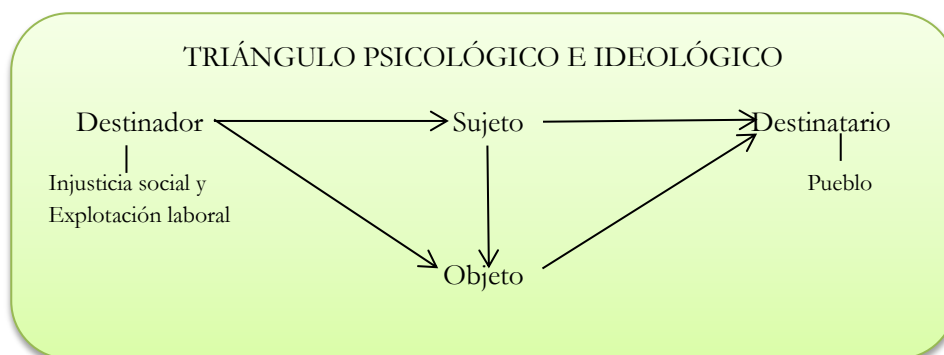
El abuso de autoridad, sumamente marcado en el mundo mágico entre los hacendados y los peones, genera diversos actos de violencia e impunidad que desembocan en el hartazgo de un poblador en particular: Jesús Malverde, de quien, según información del mundo actual, se trataba de un albañil que “comenzó a robar porque veía la injusticia que había en ese entonces” (374). La fama de Malverde creció cuando decidió convertirse en un ladrón de los ricos y salteador de caminos para repartir los bienes entre la clase desprotegida.

Estas acciones lo consuman como un bandolero social que “se echa al campo porque no sabe lo que hará con él un sistema, que ni conoce a los campesinos ni los entiende y al que los campesinos no entienden tampoco”.⁸⁴ A partir de ese momento, los pobladores fungen como los protectores de su proveedor y, ahora, cómplices de los hurtos para gritar en silencio su enfado respecto a la explotación laboral.

⁸³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁴ Eric J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, *op. cit.*, p. 31.

El Destinatario del mundo mágico corresponde nuevamente a la injusticia social, pero con un matiz distinto al de la época actual, basta recordar que los pobladores de este espacio son contemporáneos de Malverde, por lo tanto no existen agradecimientos de milagros, sino una común-uni3n para demandar las vejaciones padecidas, específicamente, las laborales. El esquema correspondiente es:



Las motivaciones planteadas en la casilla actancial del Destinator ejercen la fuerza necesaria hacia el Sujeto pueblo con el propósito de efectuar su plan en silencio: brindarle protección a Malverde todos los días y a todas horas. Este triángulo psicológico (lado izquierdo del esquema) presenta un escenario de finales del siglo XIX con las condiciones sociales necesarias para construir el mito de un bandolero: “Una vez huido un hombre, pasa pues a tener la protección natural de los campesinos y también la que le proporciona el peso de la norma local, que defiende ‘nuestra’ norma –la costumbre, la enemistad de sangre o lo que sea– contra la de ‘ellos’, y ‘nuestra’ justicia contra la propia de los ricos”.⁸⁵

En el mundo mágico se ratifica la colectividad en el Destinatario, los privilegios de proteger a Malverde recaen en el mismo pueblo que disfruta de los bienes monetarios y del

⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

escarnio hacia los representantes del gobierno que burla el bandido generoso. El triángulo ideológico (lado derecho del esquema) “explica no el origen de la acción sino el sentido del desenlace de la misma, nos descubre, en el interior del modelo formal, la existencia de una especie de diacronía, un *antes* y un *después*”.⁸⁶ Malverde es un parteaguas, después de él, la población entera: locos, mujeres, hombres del pueblo, adivinadores y, quizá, los trabajadores de Cañedo están aliados en silencio para cubrir los pasos del afamado jinete.

En *El jinete del Divina Providencia* el pueblo goza de la consciencia respecto a la comunicación; mientras el mundo actual pone en ejercicio la libertad de palabra (digresiones, detalles, incursión de la voz ajena, etc.) para lograr su Objeto, el mundo mágico se impregna de otro código: murmullos, silencios y miradas que funcionan como metáfora de lo prohibido, lo vedado: el encubrimiento de un bandido.

⁸⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 62.

Conclusiones

El jinete de la Divina Providencia está dividido en dos actos. El primer acto tiene doce escenas que alternan acciones entre el mundo actual (exterior) y mágico (interior). El segundo acto posee un ritmo mucho más álgido, pues el lector o virtual espectador intenta comprender la relación entre las versiones relatadas en la época actual y los recuerdos vagos del mundo mágico; para lograrlo, el dramaturgo dividió este acto en trece escenas, pero la última es circular, pues remite a la escena número uno del primer acto, es decir, a la entrevista realizada a Martha.

En el transcurso actancial de esta serpiente que se muerde la cola corroboro como Malverde no existe en tanto personaje patente, es un personaje latente construido por la oralidad: tejido de voces y versiones manifestantes de la injusticia social: “El modelo actancial no sólo puede ser útil para describir y manifestar la estructura accional de un TD/TE sino que también puede revelar la ideología inscrita en cada posición actancial, determinada por las interrelaciones actanciales de los diversos personajes o entidades abstractas”.⁸⁷

El análisis actancial no es un recurso de antaño limitado a la narrativa, se encuentra vigente en diversas investigaciones y merece toda la atención como medio capaz de escudriñar los textos dramáticos; conocer e identificar las líneas de acción en dirección al Sujeto o al Objeto (relación medular) no sólo amplía la profundidad de la lectura, sino que amplía las propuestas de representación en escena.

⁸⁷ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 219.

Una de las principales críticas al modelo actancial radica en la multiplicidad de propuestas o interpretaciones que pueden realizarse para cada obra literaria pues nada queda fijo, es decir: cada lector puede plantear su propio modelo actancial a partir de su interpretación respecto a las funciones que cada actante ejerce en el transcurso de la trama. En ese sentido, mi propuesta se distingue por la inclusión de dos modelos actanciales que conviven y se confrontan en diferentes tiempos y espacios, en ambos esquemas el Pueblo aparece como Sujeto de acción en búsqueda de Objetos distintos: por una parte, la configuración del bandido social para efectuar su canonización; por otra, la protección inmediata de Malverde.

En mi análisis ninguna casilla actancial queda vacía, es más, no existe ninguna donde el actante coincida con un personaje en particular puesto que las flechas de acción se mueven en parejas o en grupos, ergo: “El análisis actancial nos hace escapar al peligro de psicologizar a los actantes y a sus relaciones (de hipostasiar a los ‘personajes’ en ‘personas’). De ahí su interés. Pero, sobre todo, nos obliga a ver en el sistema de los actantes un *conjunto* cuyos elementos son interdependientes (no es posible aislarlos)”.⁸⁸

La macrosecuencia del mundo actual es: la injusticia social y el agradecimiento por los milagros recibidos hacen que el pueblo desee configurar a Malverde para hacer efectiva su canonización y satisfacer al mismo pueblo, la mayoría de los pobladores entrevistados ayudan a lograr el objetivo, sin embargo, las versiones de algunos y la incredulidad de los sacerdotes obstaculizan la comunicación y la realización de la santificación.

⁸⁸ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 57.

La macrosecuencia del mundo mágico es: la injusticia social, específicamente, la explotación laboral, hace del pueblo una organización firme para brindarle protección a su bandido social y mantener los beneficios económicos que reciben gracias a sus actos de contrabando. El pueblo en general ayuda en el ocultamiento, no obstante, los representantes de la institución gubernamental y eclesiástica obstaculizan constantemente el libre tránsito del bandido.

Por lo tanto, encontré que los Destinadores y Destinatarios se asemejan sobremanera, por esta razón es que el Sujeto pueblo busca la pervivencia de su Objeto: la creencia en la bondad de un ser intangible, difuso, cambiante y abierto a la reactualización. Si bien las injusticias sociales son distintas por las estructuras económicas dominantes (feudalismo/capitalismo), las víctimas se suceden como por una suerte de herencia histórica, por ende, los enemigos de las devociones al bandolero serán los encargados de sostener un orden aparente con valores elevados que no empaten con los del salteador de caminos, el burlador de la ley. Malverde, a pesar de todo, vive en la imagería, en sus representaciones (estampas, bustos, exvotos, etc.) y, sobre todo, en el pueblo.

Quiero cerrar con una frase que define el poder de la oralidad y la colectividad como soporte del mito: el pueblo puede existir sin Malverde, pero Malverde jamás podrá existir sin el pueblo.

Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, Gaceta, México, 1999 (*Escenología*, 4).
- Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002 (*Altertexto. Teoría y crítica*, 3).
- Arriaga, Rodolfo, *TATUAS: veinte años de vida escénica (1982-2002)*, Difocur, Culiacán, 2002.
- , y Antonio García, “Óscar Liera. Una semblanza”, en *Pez en el agua*, pról. de Armando Partida, UAS, Culiacán, 1990, pp. 27-30.
- Bajtin, Mijail M., “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, 11ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 1982, pp. 248-293.
- Beltrán Félix, Geney, “*Teatro escogido*, de Óscar Liera”. *Letras Libres* 123 (2009).
- Benveniste, Émile, “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general*, t. I, trad. de Juan Almela, 19ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 1972, pp. 179-187.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987 (*Teoría y Crítica Literaria. Perfiles*, 180).
- Cruz Hernández, María Cristina, *El inicio del proceso de construcción del personaje Nora en la obra Bajo el silencio de Óscar Liera*, Tesis de licenciatura, UNAM, México, 2009.
- Galicia Velasco, Rocío, “Estudio introductorio”, en *Dramaturgia en contexto I. Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*, INBA-Citru-Conaculta/Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, México, 2007, pp. 23-61.
- , “Introducción”, en Rocío Galicia (comp.), *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Antología dramática*, Libros de Godot-Citru-INBA-Conaculta, México, 2008 (*Teatro Ex-Céntrico*), pp. 15-32.
- , *Dramaturgia en contexto 2. Diálogo con dieciséis dramaturg@s del noroeste mexicano*, Libros de Godot-Citru-UJED-PROFOCIE, México, 2015.
- García Castillo, Jesús Eduardo, “El discurso del poder y el discurso popular: para una lectura de *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera”. *Signos Literarios* XI: 21 (2015), pp. 120-144.

- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2008 (*Teoría de la literatura y literatura comparada*, 24).
- Gill, Mario, “Heraclio Bernal, caudillo frustrado”. *Historia mexicana* IV: 1 (1954), pp. 138-158.
- Greimas, Julien Algirdas, *Semántica estructural*, Larousse, París, 1966.
- Gudrún Jónsdóttir, Kristín, *Bandoleros santificados: Las devociones a Jesús Malverde y Pancho Villa*, El Colegio de Michoacán-El Colegio de San Luis-El Colegio de la Frontera Norte, México, 2014.
- Hayman, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*, trad. de Susana Ibarra-Puig, UAM, México, 1998 (*Molinos de viento. Serie Mayor/Ensayo*, 123).
- Hernández Sandoval, Adriana, “El humor en cuatro obras de Óscar Liera”, en *Literatura en Latinoamérica: análisis y comentarios sobre las obras de Rulfo, Fuentes, Beltrán, Liera, Blanco, Fernández de Lizardi y Arlt*, Coyoacán, México, 2001, pp. 37-51.
- Hobsbawn, Eric. J., *Bandidos* [1969], trad. de Ma. Dolors Folch y Joaquim Sempere, Ariel, Barcelona, 1976.
- , *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX*, Crítica, Madrid, 2008.
- Leñero, Vicente, “Introducción”, en *La nueva dramaturgia mexicana*, El Milagro-Conaculta, México, 1996, pp. 9-39.
- Liera, Óscar, *La piña y la manzana: 7 obras en un acto*. *Tramoya* 14 (1979), pp. 4-72.
- , *La gudogoda*. *Tramoya* 18 (1980), pp. 77-81.
- , *La piña y la manzana: viejos juegos en la dramática*, FFyL-UNAM, México, 1982.
- , *El lazarillo*, UAM-Difusión Cultural, México, 1983 (*Molinos de viento. Nueva dramaturgia mexicana*, 15).
- , *Pez en el agua*, pról. de Armando Partida, UAS, Culiacán, 1990 y 2015.
- , *Los negros pájaros del adiós*. *Tramoya* 29 (1991), pp. 92-113.
- , *Teatro completo*, 2 ts. intr. de Armando Partida Tayzan, notas de Sergio López, GES-SEPyC-Cobaes-Difocur, México, 1997.

- , *Teatro completo*, t. II, intr. de Armando Partida Tayzan, notas de Sergio López, GESSEPyC-Cobaes-Difocur, México, 1998.
- , *El camino rojo a Sabaiba*, El Milagro-Conaculta, México, 2002 (*La Centena*).
- , *Dulces compañías: Cúcara y Mácara*, introd. de Armando Partida Tayzan y David Olguín, El Milagro, México, 2003.
- , *El jinete de la Divina Providencia*, en *Teatro escogido*, pról. de Armando Partida Tayzan, FCE, México, 2008, pp. 359-401.
- , *Teatro escogido*, pról. de Armando Partida Tayzan, FCE, México, 2008.
- , *Extraña urdimbre*, introd. de Fernando de Ita, UAS, México, 2011 (*Angular*, 1).
- , *Cúcara y Mácara/Carta al tigre*, presentación de Armando Partida Tayzan, Paso de Gato, 2011 (*Cuadernos de Dramaturgia Mexicana*, 41).
- Ita, Fernando de, “Las plumas del gallinero mexicano”, en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 2004, pp. 13-28.
- , “El primer Liera”, en Óscar Liera, *Extraña urdimbre*, UAS, México, 2011 (*Angular*, I), pp. 7-11.
- , “La rapsodia de Óscar Liera”, en Óscar Liera. *Tres obras*, Honorable Ayuntamiento de Culiacán-Instituto Municipal de Cultura Culiacán, Culiacán, 2015 (*Palabras del Humaya*, 55), pp. 7-14.
- Manjarrez, Azucena, “Óscar Liera: una vida intensa”. *Noroeste* (2008).
- Martínez, Pedro Pablo, “La vida es un juego (pero político) [Entrevista a Óscar Liera]”. *Novedades* 103 (1983), pp. 1-3.
- Martínez Martínez, Dolores, *Análisis literario de la obra El camino rojo a Sabaiba de Óscar Liera*. Tesis de licenciatura, UNAM, México, 2000.
- Mendoza, Juan, “Un análisis sobre las fronteras en *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* II: 3 (2012), pp. 23-52.
- Mendoza, Leo Eduardo, “Prólogo”, en *Sinaloa: lengua de tierra. Crónica, ensayo, narrativa, poesía y teatro (1539-1992)*, Conaculta, México, 1995, pp. 13-46.

- Montesinos Santiago, Verónica Leticia, “Los artificios en *Repaso de indulgencias*”, Tesis de licenciatura, UAMI, México, 2002.
- Moreno, Ilda Elizabeth, y Gabriela Morfín Dammy, “Óscar Liera: su vida y sus obras”, en *Óscar Liera. Pez en el agua. Antología personal*, 2ª. ed., UAS, Culiacán, 2015, pp. 9-22.
- Olvera Mijares, Raúl, “El accidentado viaje de Óscar Liera”. *La Jornada semanal*, supl. cult. de *La Jornada* 833 (2011), 20 de febrero de 2011, <<http://www.jornada.unam.mx/2011/02/20/sem-raul.html>>. Consulta: 3 de abril de 2014.
- Park, Jungwon, “Sujeto Popular entre el Bien y el Mal: Imágenes dialécticas de ‘Jesús Malverde’”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 17 (2007), <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/park.html>>. Consulta: 10 de enero de 2015.
- Partida Tayzan, Armando, “Óscar Liera (Jesús Óscar Cabanillas Flores)”, en *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*, INBA-Citru-Conaculta, México, 1998, pp. 129-133.
- , “Óscar Liera”, en *Escena mexicana de los noventa*, Conaculta-Fonca-INBA-Citru, México, 2003, pp. 23-24.
- , “Malverde: de Santo familiar a protector de narcotraficantes”. *Latin American Theatre Review* XLIV: 2 (2011), pp. 35-53.
- Paul, Carlos, “Recopilan en un libro las obras teatrales más representativas de Óscar Liera”. *La Jornada* 8625 (2008), <<http://www.jornada.unam.mx/2008/08/21/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>>. Consulta: 3 de abril de 2014.
- Pavise, Patrice, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres, Paidós, Barcelona, 1998 (*Paidós Comunicación*, 10).
- Propp, Vladimir, *La morfología del cuento*, trad. de F. Díez del Corral, Akal, Madrid, 2009, (*Básica de bolsillo*, 31), 4ª reimpr. de la 1ª ed.
- Román Calvo, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*, UNAM-Editorial Pax México, México, 2007.

- Sada, Daniel, "Cada piedra es un deseo". *Guaragua* 25 (2007), pp. 88-99.
- Schmidhuber, Guillermo, "Nueva dramaturgia mexicana". *Latin American Theatre Review* XVIII: 1 (1984), pp. 13-16.
- Seligson, Esther, "Rebeldía o Nihilismo", en *Teatro completo*, t. I, pról. y ed. de Armando Partida Tayzan y Sergio López, GES-SEPyC-Cobaes-Difocur, México, 1997, pp. 536-539.
- Shklovski, Viktor, "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, 2ª. ed., Siglo XXI editores, México, 2010, pp. 77-98.
- Souriau, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, París, 1950.
- Toro, Fernando de, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, pref. de José Ramón Alcántara, ed. rev. y aum., Paso de Gato-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Instituto de Cultura del Estado de Durango-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí-Instituto Sonorense de Cultura, México, 2014 (*Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica*).
- Torres Sánchez, Rafael Ángel, *Óscar Liera: el niño perdido*, Casa Juan Pablos, México, 2000.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. y adap. de Francisco Torres Monreal, 3ª. ed., Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1989 (*Signo e imagen*, 18).
- Vanderwood, Paul J., "Prefacio", en *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, trad. de Félix Blanco, Siglo XXI Editores, México, 1986, pp. 7-18.
- Velázquez, Javier, "El teatro de Óscar Liera: un juego en espacio sagrado", en *Óscar Liera. Pez en el agua. Antología personal*, 2ª. ed., UAS, Culiacán, 2015, pp. 23-41.
- Voloshinov, Valentín (Mijail Bajtin), "La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica", en Mijail M. Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. de Tatiana Bubnova, Iris M. Zavala y Augusto Ponzio (eds.), Anthropos-Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1997 (*Estudios culturales. Pensamiento crítico/Pensamiento utópico*, 100), pp. 106-137.

Yépez, Heriberto, “El ciclo inconcluso del mito”, en *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Antología dramática*, Libros de Godot-Citru-INBA-Conaculta, México, 2008 (*Teatro Ex-Céntrico*), pp. 5-14.

Filmografía

Blancarte, Óscar (dir.), *Pasión por el teatro*, Difocur, Culiacán, 1993, 53 minutos.

———, *Dulces compañías*, Cooperativa Conexión, México, 1996, 95 minutos, intérpretes: Ana Martín, Roberto Cobo, Ramiro Huerta.

———, *El Jinete de la Divina Providencia*, Alter Films-Conaculta-Imcine, México, 1988, 105 minutos.

Pascual, Carlos, *Los negros pájaros del adiós*, Canal Once-Producciones Volcán, México, 2016, 51 minutos.

*Apéndice**El niño perdido*

El niño perdido
 Fueron a buscarlo todos juntos
 Y nomás no estaba por aquí
 Ni estaba por allá
 Desde pequeño se fugaba.

Sin saber a dónde ir
 Tenía el alma fuera de lugar
 Era como todos pero nadie como él
 Pues qué curiosidad
 Con la curiosidad.

Y en este mundo
 Donde todo te pudiera
 Enloquecer se escucha
 Tras del viento una canción.

Ay... mi pobre niño
 Por dónde estás
 Qué viento te llevó
 Tras las calles sin luz

Y pasaba el tiempo
 Sin haber una señal
 Y fueron a buscar a otro lugar.

Lo buscaban junto al fuego
 Lo buscaban junto al mar
 Ni triste por aquí
 Ni alegre por allá.

Vamos a ver en la azotea
 O en el sótano y salir
 Y el centro estaba de lugar
 Un tiempo la gente
 No buscaba más que a él.

Pues qué curiosidad
 Con la curiosidad
 Y en este mundo donde es fácil
 Que se apague toda fe.

Se escucha
 Tras el viento una canción

Ay... mi pobre niño
 Por dónde estás
 Qué viento te llevó
 Tras las calles sin luz

Y pasaba el tiempo
 Sin haber una señal
 Y fueron a buscar a otro lugar.

Ni colgado de una nube
 Ni dibujado en un cristal
 Sin luna vanidad
 Sin nada de verdad.

Sin una huella
 Del pasado
 Ni el sordo porvenir
 Presente menos era su lugar.

Y la verdad es que en el fondo
 No se hallaba ya ni él
 Pues que curiosidad
 Con la curiosidad.

Y en este mundo
 Donde nunca nadie
 Sabe cómo fue
 Se escucha tras del viento
 Una canción.

Ay... mi pobre niño
 Por dónde estás
 Qué viento te llevó
 Tras las calles sin luz.

Ay... mi pobre niño
 Por dónde estás.

Y pasaba el tiempo
 Sin haber una señal
 Y nunca lo pudieron encontrar.

Modesta Ayala

Un domingo a Modesta encontré,
 Por las calles lucidas de Iguala,
 Y me dijo me vine a pasear,
 En un tren del DF –Tepecala.

Por las señas que te voy a dar,
 A mi casa debes de encontrarla,
 En el frente un barandal de acero
 Y un letrero de “Modesta Ayala”.

De Modesta tan linda y hermosa,
 Ella a mí me robo el corazón,
 Ayer tarde platiqué con ella,
 Y me dijo mañana me voy.

Otro día por la mañana,
 Vine el tren y Modesta se fue
 En el carro veloz por la vía
 Yo pensando en su amor me quedé.

Otro día por tierra me fui,
 Muy temprano llegué a Tepecala
 Lo primero que voy encontrando
 Fue un letrero de Modesta Ayala.

En los marcos que tenía la puerta,
 Allá estaba Modesta sentada,
 Rancherito para dónde vas,
 Soy la misma que viste en Iguala.

Ella misma pronuncia a sus padres,
 Con muchísima amabilidad,
 Ahí está un hombre que busca trabajo,
 Usted dice papá si le da.

Con 3 días que estuve en su casa,
 Ella a mí me robó la existencia,
 Y Modesta ha de ser mi mujer,
 Mientras Dios me conceda licencia.

Fotografías

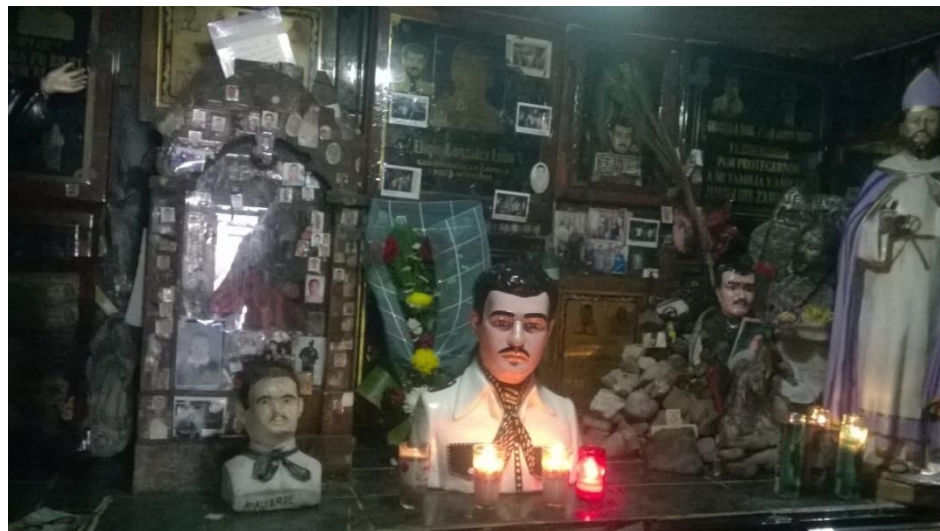
Las siguientes fotografías fueron tomadas en el interior de la Capilla de Malverde ubicada en Culiacán, Sinaloa, México, el día 14 de noviembre de 2015.



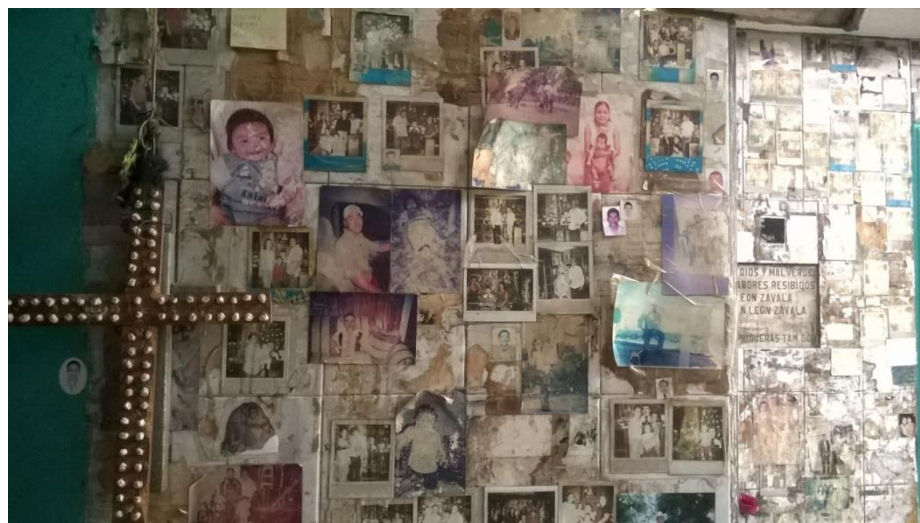
1. Año de nacimiento y muerte de Malverde según la cruz de su Capilla.
Fotografía: Yilletzi Vieyra Vázquez



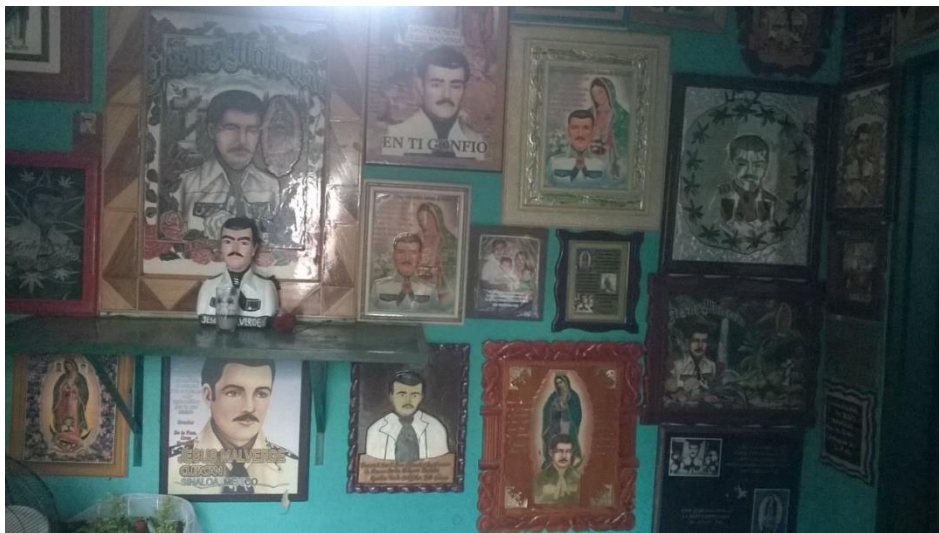
2. Entrada a la Capilla de Malverde
Fotografía: Yilletzi Vieyra Vázquez



3. Altar de Malverde
Fotografía: Yiletzi Vieyra Vázquez



4. Fotografía en agradecimiento a los milagros recibidos de Malverde.
Fotografía: Yiletzi Vieyra Vázquez



5. Exvotos y busto dedicados a Malverde.
Fotografía: Yiletzi Vieyra Vázquez

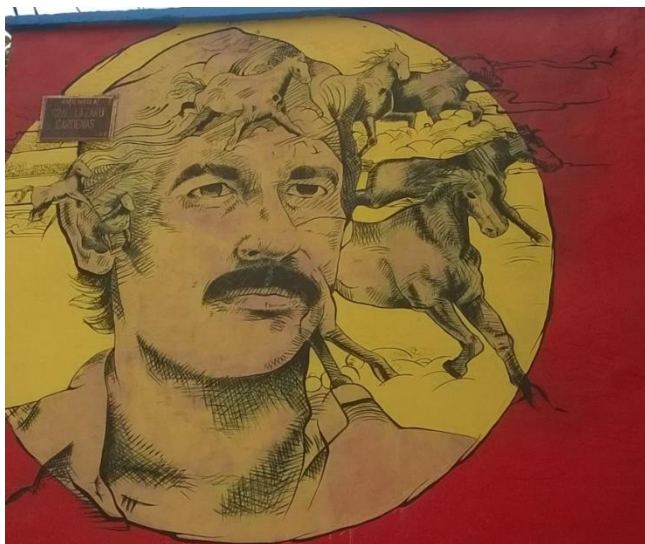


6. Exvotos y oración a Malverde.
Fotografía: Yiletzi Vieyra Vázquez.

La casa de Óscar Liera ubicada en la avenida Gral. Lázaro Cárdenas en Culiacán, Sin., fue convertida en un centro cultural. Las siguientes fotografías corresponden al 14 de noviembre de 2015.



1. Entrada al café teatro “Cúcara y Mácara” con las placas de su inauguración.
Fotografía: Yilletzi Vieyra Vázquez.



2. Mural con el rostro de Óscar Liera y una alusión a *El jinete de la Divina Providencia* en la pared del café-teatro “Cúcara y Mácara”.
Fotografía: Yilletzi Vieyra Vázquez.

Índice

Agradecimientos	
Introducción.....	p. 6
1. Nueva Dramaturgia Mexicana.....	p. 9
1.1 Óscar Liera.....	p. 11
1.2 La obra del dramaturgo.....	p. 17
1.3 Dramaturgia regional.....	p. 20
2. Antecedentes sobre la teoría actancial.....	p. 30
2.1 Configuración y canonización de Malverde a partir del pueblo en <i>El jinete de la Divina Providencia</i> (Sujeto-Objeto del mundo actual).....	p. 34
2.2 El pueblo como protector de Malverde en <i>El jinete de la Divina Providencia</i> (Sujeto-Objeto del mundo mágico).....	p. 48
3. Sobre ayudantes y oponentes en <i>El jinete de la Divina Providencia</i>	p. 54
3.1 Los ayudantes del mundo actual.....	p. 55
3.2 Los oponentes del mundo actual.....	p. 63
3.3 Los ayudantes del mundo mágico.....	p. 68
3.4 Los oponentes del mundo mágico.....	p. 78
3.5 Ayudantes y oponentes en un mismo actante: doble postura en el mundo mágico.....	p. 87
4. Destinadores y destinatarios en <i>El jinete de la Divina Providencia</i>	p. 92
4.1 La injusticia social y los milagros en el mundo actual.....	p. 95
4.2 La injusticia social y la explotación laboral en el mundo mágico.....	p. 97

Conclusiones.....	p. 100
Bibliografía.....	p. 103
Apéndice.....	p. 109