

Capítulo 16

La dignificación del trabajo teatral en el noroeste de México: el papel de Óscar Liera

Santos Javier Velázquez Hernández¹

<https://doi.org/10.61728/AE23040168>

¹ Profesor investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS). Doctor en Historia por la UAS. Es Candidato a Investigador Nacional del SNI. E-mail: javier_velazquezh@uas.edu.mx. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4076-4921>

Introducción

Este trabajo aborda el papel que desempeñó el dramaturgo sinaloense Óscar Liera (1946-1990) en la dignificación del oficio teatral, a partir de la profesionalización de esta práctica, en la ciudad de Culiacán y, de manera general, en el noroeste de México en la década de los ochenta. Aún hoy, en el contexto de la pandemia por covid-19, se tiene que, de 105 foros de teatro encuestados en el país, la mitad de los trabajadores fijos no tienen acceso a los derechos laborales (Quiroga, 12 de enero de 2022). Por eso es relevante destacar el rol social que tuvo el escritor como trabajador intelectual a partir de las condiciones de su producción literaria (Sapiro, 2016, p. 53), pues nos ayuda a dimensionar una situación histórica que todavía tiene vigencia.

Las condiciones de producción, en el caso del dramaturgo Liera, guardan una doble particularidad: por un lado, se trata de un escritor consciente de su realidad social, de la que se nutrió para incidir en la esfera pública (Velázquez, 2022) y, por otro, y es la parte que interesa destacar, de un dramaturgo dispuesto a propiciar un entorno adecuado para el desempeño de los agentes involucrados en el quehacer teatral. Esto último lo logró mediante la promoción de un movimiento regional, el cual buscó la descentralización de las políticas culturales, de tal modo que estas “partieron de la región al centro y no del centro a la provincia” (Arriaga, 2020, p. 16).

Para comprender este proceso, el presente estudio se basa en la perspectiva experiencial del sujeto en su espacio natal (Tuan, 2006), es decir, cómo conoció y construyó su realidad al nacer y crecer en una ciudad de provincia con poco desarrollo político, económico y cultural en comparación con la capital del país, en tanto que la periferia es más pobre, menos industrializada y más dependiente (Burke, 2000). De acuerdo con la geografía humana, “la dimensión espacial del Desarrollo es de inmediata evidencia”, ya que las desigualdades sociales se encarnan espacialmente, las cuales “distinguen sitios, lugares, regiones, países, y que confieren al mundo el rango de un mosaico de telas contrapuestas” (Ortega, 2007, p. 41).

Esta es una de las razones por las que, al crecer en un pobre ambiente cultural en la ciudad de Culiacán, Óscar Liera tuvo el apremio de partir hacia el Distrito Federal —hoy Ciudad de México— para forjar su carrera. El espacio de la capital del país se caracteriza por su desarrollo secular, pues desde la colonia fungió como el espacio del poder central en la Nueva España; en este sentido, el resto de las provincias, sobre todo las del noroeste, mantuvieron un gran atraso. Esta asimetría geográfica se tradujo en una relación simbólica de asimetría económica

y cultural, que en la década de los setenta y ochenta era aún evidente.

Sin embargo, Liera experimentó aún más esa asimetría cuando vivió una temporada en París— epicentro cultural de larga data—, lo que sería un marbete en su vida y en su práctica teatral. En este contexto, una vez que Óscar Liera obtuvo una sólida formación artística e intelectual en la Ciudad de México, y tras su estancia de dos años en Francia, decidió radicar por convicción en Sinaloa y desde allí promover un movimiento teatral que impulsara el desarrollo cultural de la región noroeste; esto lo logró, sobre todo, con base en la construcción de una dramaturgia que, en algunas de sus piezas, la crítica especializada, los integrantes de su gremio y el público le han reconocido una gran calidad artística y un marcado compromiso social.

Con un enojo por las carencias artísticas

Durante el siglo XX, la ciudad de Culiacán se convirtió en “el nuevo centro del desarrollo de Sinaloa” gracias al impulso de la agricultura agrocomercial, pero también porque tuvo un mayor apoyo político al ser la capital del estado y porque contó “con un clima favorable a los negocios” al no existir, como en otras regiones agrícolas, “una intensa lucha por la tierra”; de este modo, para la década de los ochenta Culiacán ya era “un centro agroindustrial y de servicios” (Ibarra, 1994, pp. 32-33).

Sin embargo, mientras que el desarrollo urbano fue lento, pero progresivo, el sector cultural tuvo un escaso crecimiento. Solo hasta 1975, con la fundación de la Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional (Difocur), durante la gubernatura de Alfonso G. Calderón (Pereira, 2004), hubo un esfuerzo por brindar una directriz a la cultura desde el aparato estatal. En la cuestión de las artes escénicas, estas tenían una pobre presencia. El Teatro Apolo, fundado en 1895, alcanzó su cenit durante el resto del periodo del porfiriato, pero en 1919 fue vendido y perdió su función principal; para 1946, el emblemático edificio de la modernidad ya se hallaba en muy mal estado físico y para el año siguiente comenzó su demolición (Chiquete, 2 de octubre de 2020).

Por su parte, el Colegio Civil Rosales albergó “a músicos, actores y bailarines, pero también el ir y venir de caravanas y carpas que exhibía a las tiples, cantantes y actores de más nombre en el país” (*Diccionario*, 2002, p. 50). En efecto, a partir de la década de los cincuenta se había manifestado un movimiento teatral que si bien no profesionalizó el quehacer actoral, por lo menos fortaleció la constitución de un público, y en ello destaca el papel realizado por Socorro Astol y el de Luis G. Basurto; este último concibió en Culiacán el proyecto de teatro mexicano

en carpa, el cual se expandió al resto del país gracias al patrocinio del INBA, la UAS y el gobierno de Sinaloa. Basurto promovió a autores como Rodolfo Usigli, Wilberto Cantón, Sergio Magaña, González Caballero, Hugo Argüelles, entre otros (Arriaga, 2015, p. 180).

En este contexto, Jesús Óscar Cabanillas Flores, quien adoptó más tarde el seudónimo de Óscar Liera, creció en un medio artístico signado por la vida semiurbana que había en Culiacán a mediados de siglo. Una muestra de ese ambiente es la rutina de don Óscar Cabanillas, padre del dramaturgo, a quien caracterizaban como un hombre “áspero”: él “dividía su tiempo entre el Ferrocarril del Pacífico, el pequeño comercio y un predio que adquirió y al que nombró El Verano, donde pasaba los fines de semana sembrando y arando, el mayor disfrute que tuvo mientras vivió” (Moreno y Morfín, 2016, p. 10). Liera se negaba ir al terreno, ni a sembrar ni a cosechar elotes, calabazas, frijol o sandías, menos deseaba ir a vender los productos al mercado Garmendia, pues prefería entretenerse con sus muñecos y marionetas (Aspinwal, 11 de enero de 2015). Más tarde, ante ese ambiente raquíutico, Liera señaló: “En un tiempo me enojé mucho con la ciudad, por las carencias que había en cuanto a escuelas de iniciación artística o de arte en general” (Ramírez, 1989, en Arriaga, 2020, p. 20).

Cuando Liera terminó la preparatoria, partió a Guadalajara, Jalisco, con la finalidad de estudiar odontología, pero al sentir que no era su verdadera vocación, decidió regresar a Culiacán para cursar la carrera de leyes y así darles gusto a sus padres, a pesar de que su inclinación por el teatro (Aspinwal, 11 de enero de 2015). No obstante, en septiembre de 1966 los estudiantes de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS) hicieron una huelga general para exigir la renuncia del rector Julio Ibarra Urrea, designado en 1963, así como algunas reformas democráticas en la ley orgánica; la lucha concluyó un mes después, con la renuncia de Urrea, a quien Liera había apoyado (Guevara, 1988, p. 32). La huelga y la suspensión de clases fueron el pretexto para convencer a sus padres de que deseaba estudiar para maestro en la Escuela Normal del Distrito Federal, pero “veíamos muy difícil obtener su consentimiento, porque lo verían solo como una aventura peligrosa en una ciudad como México, a la que no conocíamos, excepto Óscar; pero a él se le añadía su malograda estancia en Guadalajara” (Aspinwal, 11 de enero de 2015).

El viaje a la capital del país lo realizó el 4 de enero de 1968, a la edad de 22 años. Miguel de la Vega recuerda que fue él quien lo llevó “a la central camionera” dado que se quería ir a pie (Blancarte, 1998). Al anochecer, se encontraron Margarito Lara, Guillermo Aspinwal y Óscar Jesús en el andén del Ferrocarril del Pacífico bajo un intenso frío. Entre la tristeza y las bendiciones, los familiares los acompañaron para despedirlos:

Éramos tres jóvenes llenos de ilusión, alegría y valor, resueltos a estudiar en la capital del país, y empezar a forjarse un porvenir. Así, a bordo del tren, salimos de Culiacán. Al día siguiente llegamos a Guadalajara y ahí abordamos un autobús Tres Estrellas de Oro que nos llevó al D.F. (Blancarte, 1998)

A finales de los sesenta Culiacán contaba con apenas 85,000 habitantes (Centro de Estudios Económicos y Demográficos, 1970, pp. 140-141), es decir, se trataba de una ciudad pequeña, y por eso, al ser de provincia, la gran urbe se le impuso: “la gran ciudad con su desorden y corrupción también me marcó. No tenía dónde vivir, dónde comer, con quién estar; estaba solo. Todo eso como que me desarticuló y me impulsó a no quedarme callado” (Ita, 24 de diciembre de 2014). Así, sin parientes ni casa a la cual llegar, y sin recursos para sobrevivir, buscaron al exrector Ibarra Urrea, quien era el director del Departamento de Intercambio Académico y Cultural de Universidades de la UNAM, para que les ayudara a inscribirse en la carrera de normalistas; para el hospedaje, recurrieron a la señora Artemisa Elías Calles, sobrina nieta del expresidente de la república y esposa del exsecretario de la UAS, licenciado Elenes Bringas, quien poseía una residencia y daba albergue al profesor de la UAS Jesús Paniagua, así como a estudiantes sinaloenses (Aspinwal, 11 de enero de 2015). Sin embargo, si bien Óscar Liera ingresó a la Escuela Normal Superior, luego la abandonó para estudiar en la Escuela de Teatro del INBA, en donde se revelaría su verdadera vocación.

Sed de mundo: la preparación en el oficio

A finales de los setenta se creó un movimiento de ruptura al que se le designó como Nueva Dramaturgia Mexicana, grupo en el que se incluyó a Óscar Liera. El principal impulsor de esta corriente fue Emilio Carballido, quien promovió diversas obras a través de ciclos de lectura, de escenificaciones y de publicaciones, en particular de los surgidos de sus propios talleres “y otros más seleccionados por él” (Partida, 1998, p. 28). El propio dramaturgo habría de considerar que se trataba de una serie de escritores importantes, entre los que se encontraban Jesús Gonzáles Dávila, Gerardo Velázquez, Miguel A. Tenorio, Víctor Hugo Rascón Banda, Óscar Villegas, entre otros, y que venían a llenar un hueco, “pues no tenemos generación de dramaturgos de los sesenta” (Ascencio, s.f.).

El dramaturgo sinaloense fue alumno de Emilio Carballido en la Escuela de Arte Teatral del INBA, en donde se forjó como actor. Entre 1972 y 1974, Liera convivió con su maestro en París, en donde se estrenó *El otro nombre de la rosa*, autoría de este último. En la Ciudad Luz, Liera vivió con unos amigos mutuos.

Carballido contó que “estaba alojado con el gremio cultural y lo pasamos muy bien. Y luego la sorpresa fue que [Liera] se pusiera a escribir. Lo primero que conocí fueron las obras de él que publiqué en *Tramoya*; las leí porque me las envió Luisa Josefina con recomendación de que las leyera, y me pareció que estaban muy bien para la revista; y sí, sí estaban” (Blancarte, 1998).

De igual modo, Carballido habría de publicar *Más teatro joven de México*, volumen en el que incluyó *La fuerza del hombre*, de Liera; en 1972, ya había dado a conocer una primera emisión, y en esta, de 1983, el compilador establecía los rasgos característicos de la “nueva dramaturgia”, en donde se encontraban Óscar Villegas, Alejandro Licona, Willebaldo López, Sabina Berman, Pilar Campesino, Tomás Galván, Silvia Marín, Víctor Hugo Rascón Banda, entre otros: además de la edad —casi todos rondaban los 30 años—, los unía la diversidad, la libertad de formas y un deseo genuino de ser universales, con lo que estaba configurando “uno de los mejores momentos de la historia del Teatro Mexicano” (Carballido, 1983, p. 9).

Antes de irse a Europa, y una vez que concluyó la carrera de actuación, Liera asumió la Coordinación del Departamento de Literatura en el INBA, y de 1972 a 1973 fue colaborador en el suplemento dominical *El Gallo Ilustrado* del periódico *El Día*, de la Ciudad de México, espacio en donde analizó diversas obras teatrales o abordó la situación sobre el teatro y el cine en el país. También ejerció la crítica en el suplemento cultural *Diorama*, del periódico *Excelsior*. En la Ciudad de México trabajó sólidas amistades del ámbito cultural, lo que redundó en su aprendizaje, primero como estudiante de actuación, y después, en su segunda estancia, como estudiante de Literatura española en la UNAM. Debido a que los planteles no se hallaban en Ciudad Universitaria, se mudó a una casa de asistencia ubicada en la colonia Clevería, en Norte 81-A; en esa casa fue atendido por tres hermanas ancianas: Rosario, Carmen y María, parientes del poeta Manuel Gutiérrez Nájera:

Al cabo de un tiempo a todos nos llamaba la atención de que al único huésped que invitaban a tomar café con galletas, en la sala de esa casa, era a Óscar, pues se la pasaban hablando de poesía y libros. (Aspinwal, 11 de enero de 2015)

Llevaba una vida nocturna, bohemia, y se levantaba muy entrado el día; para él las doce de la noche era un horario de actividades normales, y platicaba de los ensayos de las obras de teatro, de las amistades que tenía con actores y actrices famosos. Era además un lector asiduo: “por la noche, cuando volvía a la casa, se movía cauteloso por el cuarto, con cuidado bajaba una lámpara al piso, la cubría para que no reflejara demasiada luz y se ponía a leer por horas” (Aspinwal, 11 de enero de 2015).

Tras su breve paso por Culiacán, decidió vivir dos años por su propia cuenta en

Europa —había solicitado una beca estatal que le fue negada— con:

La idea de estudiar y ver mucho teatro, pero no llevaba ninguna beca y me fue muy difícil tomar algunos cursos porque todos eran muy caros [...] Pero fue muy notable el aprendizaje en el trayecto de la primera obra hasta Bodas de sangre. (López, 1991, p. 15)

Allí hizo algunos cursos de teatro:

Pero sobre todo había que trabajar; me la pasé muy jodido, pero pude ver a distancia lo que pasaba en México. También participé activamente en las protestas de los exiliados españoles en Francia contra Franco. Así se fue agudizando mi conciencia social. (Ita, 26 de enero de 1984, p. 20)

En ese tiempo, París era la vanguardia en las luchas sociales y contraculturales, y su cúspide fue el Mayo francés, movimiento de protesta que aglutinó a estudiantes, obreros, sindicatos y militantes comunistas en contra del consumo; como resultado, en el país galo se vivió la mayor revuelta estudiantil y la mayor huelga general de la historia. Además de las lecturas del novelista Albert Camus —uno de sus héroes vivenciales—, Liera vivió la pasión por la ciudad parisina, la cual lo hizo sentir parte de la impresionante lista de artistas que desde la izquierda pintaron o escribieron:

Él estudió actuación en la Universidad de Vincennes, la legendaria escuela fundada en 1968 por Merleau-Ponty y Louis Althusser, entre otras luminarias, y ahí tuvo noticias de la obra en construcción de Michel Foucault, porque era uno de los maestros estrellas de que aquel experimento formativo que fue uno de los centros de agitación en el mayo del 68 francés. (Ita, 24 de diciembre de 2014)

La ciudad de París deslumbró al autor sinaloense, y en sus calles cubiertas de nieve pensaba en textos literarios con “solo una taza de café como alimento y rumiar, rumiar entre el frío algún verso de Baudelaire, de Mallarmé o quebrarse la cabeza con alguna idea loca de Pascal o Martine”, y caminó también por las calles medievales de Siena, en donde recordó a Ariosto o a Dante; y en París discutió también con los compañeros de clase, con los que se disponía a “descubrir el hilo negro en *Les fleurs du mal*” (Liera, 17 y 18 de diciembre de 1985). El contacto con la literatura francesa, pero sobre todo su relación con otra realidad social, lo haría más consciente de su rol como estudiante y, posteriormente, como un escritor crítico del mundo.

Parías era una urbe colmada de extranjeros, casi un albergue de estudiantes atentos al acontecer global, donde había lectores de Marx y de los periódicos con noticias de Vietnam: “Movimiento estudiantil, no de protesta, sino de jóvenes que van y que vienen por los grandes bulevares, por el Barrio Latino o por la Universidad”; precisamente, dentro de Ciudad Universitaria se había creado la Ciudad Internacional, donde había residencias estudiantiles. Fue ahí donde vivió y en donde nutrió su pensamiento a través de las discusiones que componían “el mundo cada momento, que luchan porque los adultos logren ponerse de acuerdo para establecer una paz mundial”, ya que para ellos era difícil comprender “por ejemplo: ¿Qué hacen los Estados Unidos en Vietnam? ¿Qué hace Moscú en Checoslovaquia? ¿Qué hacen los beatos en Irlanda? ¿Qué hace el tío Sam con los negros? ¿Qué hace la CIA en México?” (Liera, 29 de octubre de 1972).

Con capital simbólico: prestigio y reconocimiento en el D.F.

En la Ciudad de México primero, y ya después en la ciudad de Culiacán, Óscar Liera se consolidó como un destacado miembro de la nueva dramaturgia. Esta corriente estuvo precedida por Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Maruxa Vilalta y Elena Garro; del primero, Liera reconocería su dedicación a formar nuevos valores, así como de que se trataba de “un autor de gran controversia por su incisivo sentido crítico” y que ocupaba un lugar destacado dentro de la dramaturgia nacional; de Leñero, diría que lo admiraba mucho como dramaturgo “y como hombre interesado en la crítica de la sociedad mexicana que refleja su teatro”; mientras que de Vilalta consideraría que “después de *La historia de él*, solo nos queda esperar que escriba la historia de ella. Y por supuesto que haga la crítica y la publique” (Acosta, 1981).

Como ya hemos dicho, esta nueva dramaturgia se debió también a Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, y, sobre todo, al trabajo realizado por Emilio Carballido y Rodolfo Usigli. Sobre esta corriente, Liera expresó: “Lo que pasa ahora con el teatro es que nosotros, los dramaturgos, nos preocupamos más por la situación del pueblo, por la concepción de un nuevo orden social. Nos preocupa el tiempo que corre vertiginoso; hemos tomado conciencia de este factor y no podemos perderlo” (Gorlero, 1980); por eso, el teatro en la actualidad debía ser breve y ya no debía apegarse a la forma tradicional: “Ya no podemos hacer obras en tres actos, porque todo el mundo las pone en dos, ya que no se puede estar sacando la gente a descansar a cada rato: la vida actual es más rápida, más angustiante” (Martínez, 15 de septiembre de 1983, p. 3).

No obstante, el autor sinaloense descreía que existiera una corriente teatral

como tal, ya que “no ocurre con el teatro lo que con la literatura o el muralismo” (Martínez, 15 de septiembre de 1983, p. 3); igualmente, sostendría que se trataba de una clasificación arbitraria, “porque no existe un movimiento que reúna ciertas características que conformen un grupo de dramaturgos con un estilo definido”, sino que con esa denominación se buscó apoyar a autores que siempre han existido en México pero que no les montaban las obras: “La UAM lo que hizo fue dar a conocer al dramaturgo mexicano, y en ese sentido, su apoyo es una labor digna de aplauso. La UAM sacó del olvido a los dramaturgos, los incentivó, les dio aliento, les montó sus obras” (Peralta, 10 de febrero de 1983).

Fue en la Ciudad de México donde el dramaturgo comenzó su reconocimiento: en 1980 participó en la convocatoria lanzada por la UAM para el ciclo Nueva Dramaturgia Mexicana, en la que debían presentar una obra y a cambio la universidad otorgaba 100,000 pesos, “que en ese tiempo era mucho dinero. El único requisito para la inclusión de una obra en ese ciclo era la calidad artística, sin censura política” (Salomón, 1 de junio de 1986); Liera presentó *El Lazarillo*, una versión de la novela picaresca de mediados del siglo XVI, la cual fue seleccionada. Dos años después, la UNAM le publicó *La piña y la manzana*, un compendio de sus 12 obras en un acto: *La fuerza del hombre*, *El gordo*, *Las Ubarry*, *Los camaleones*, *La verdadera revolución*, *El Crescencio*, *Aquí no pasa nada*, *La piña y la manzana*, *La pesadilla de una noche de verano*, *Cúcara y Mácara*, *Soy el hombre y Juego de damas*. En 1977 ingresó a estudiar Letras Hispánicas, en donde se graduó con la tesis “Técnicas narrativas en las Memorias de fray Servando Teresa de Mier” (Cabanillas, 1982), análisis que le permitiría escribir *Las fábulas perversas*, *Los fantasmas de la realidad*, así como *Cúcara y Mácara*.

Como muestra de su compromiso total con el teatro, tiempo después habría de contar que la investigación académica que realizó se debió a que la Compañía Nacional de Teatro (CNT) le había pedido una obra —la cual nunca se presentó—, por lo que “me puse a hacer mi tesis de licenciatura: se trata de *Las fábulas perversas*; ahí trato el proceso de corrupción de fray Servando Teresa de Mier, un personaje extraordinario. Hice dos versiones, a la segunda le puse *Los fantasmas de la realidad*, y ahora Pepe Solé no sabe cuál de las dos poner porque dice que ambas le gustan” (Ita, 26 de enero de 1984, p. 20). Confesaría también que entró a estudiar dicha carrera porque quería complementar lo que ya sabía:

Yo no estudio Letras Dramáticas porque eso es lo mío y ya me lo sé, y lo que no sé puedo prepararme solo; por eso estoy en Letras Hispánicas, que es lo que me falta y quiero completarme para ser buen teatrero. (Paredes, 3 de mayo de 2014)

Cuando ingresó a la UNAM, estaba por cumplir 31 años de edad, por eso llamaba la atención del resto de sus compañeros y era considerado como un veterano, pues tenía sigilosos compromisos laborales y vínculos con gente de su oficio donde ya era conocido; en la facultad trabó amistad con Alberto Paredes —quien más tarde sería poeta y ensayista— y con Pedro Pablo Martínez —a la postre editor y escritor—, quienes ya llevaban varios años de amigos; un inicio de semestre, habría de recordar Paredes, “este veterano que adeudaba algunas materias” los habría de interceptar en el *aeropuerto* de la facultad, “pues ya había empezado a hacernos señales de simpatía”; pero además, gracias a su edad y a su formación y vivencias en Europa, Liera podía mantener un vínculo afectivo con las maestras Margo Glantz y Laura Trejo, amén de su relación con Emilio Carballido. Pronto los tres amigos pusieron mesa aparte y se reunían con frecuencia en la guarida-biblioteca de la azotea de Pedro Pablo, en la calle San Lorenzo; según Paredes, Martínez y Liera —quien fungía como el hermano mayor— tenían en común lecturas, inquietudes y sed de vida: “Ese fue nuestro año de hermanos de banca en Letras Hispánicas y nada hacíamos sin contárnoslo y discutirlo con tierna mala leche” (Paredes, 3 de mayo de 2014).

La construcción de una propuesta regional

Liera volvió a Culiacán para fundar el grupo Apolo, su primera apuesta por hacer teatro en la provincia, y cuyo nombre fue en honor al recinto teatral que habían demolido. Este grupo independiente se formó básicamente con la idea de crear un nuevo teatro: no un recinto, una sala de espectáculos o un texto dramático, sino que, cuando decía teatro, se refería a “un fenómeno por medio del cual los actores entran en una verdadera comunión con el público y crean un tipo de espectáculo artístico, vivo, creciente y fugitivo” (Liera, 1982). Además, dicho grupo tuvo dos propósitos definidos: realizar montajes y formar actores, esto último a través de enseñar técnicas de “respiración, ejercicios físicos, colocación de la voz, improvisación, etcétera”, junto con ejercicios encaminados a la coreografía de la obra (López, 1991, p. 16).

Los integrantes de esta agrupación fueron Héctor Monge, Susana Salomón, Sandra Robles, Armida Lafarga, Jesús Depraect, Martha Salazar, Héctor Bastidas, José Luis Cristerna, Cecilia Cristerna, Adrián Rivera y Elsa Saldaña, entre otros (Arriaga, 2002). Desde esta trinchera, precisamente, habría de luchar en contra de las inercias culturales, pero también en contra de los vicios de los propios actores; uno de ellos fue la ideologización por parte del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) de la UNAM en la década de los setenta, del cual

diría que su paso por la UAS hizo mucho mal en Sinaloa, ya que sus miembros tenían una idea muy clara de un cambio social, pero desconocían la esencia del teatro: “Actualmente nos da más trabajo quitarle a los muchachos los terribles vicios que adquirieron con CLETA, que enseñarlos a actuar. CLETA fue una experiencia política, no teatral” (Ita, 26 de enero de 1984, p. 20).

Por su parte, de Socorro Astol reconoció Liera su valioso aporte a la cultura sinaloense y la deuda que tenía con ella el grupo Apolo, pues ella dejó la mayor parte de su vida en los escenarios, enseñó la verdadera y necesaria magia del teatro: “Hablo de una mujer que desde hace 30 años trabaja por el teatro sinaloense y a quien todos debemos el haber descubierto que también en los Estados ‘brincos’, como suelen llamarnos a veces, se sabe hacer teatro” (Liera, 1982). Gracias a que ya había un público formado mediante el Teatro Universitario Sinaloense (TUS), el grupo Apolo estrenó con éxito el montaje de la obra *El hombre contra el hombre*, un ensamble de varios autores con los que abordaba el movimiento estudiantil de 1968; en ese momento, habría de recordar tiempo después, “ese espectáculo lo hizo todavía muy dolido por el sucedido en el 68 en la Ciudad de México” (Salazar, 21 de febrero de 1986), año en el que precisamente había llegado a estudiar.

A principios de la década de los ochenta Liera vivía en un departamento del Distrito Federal, entre Obrero Mundial y Viaducto, en la colonia Roma; de acuerdo con Aspinwal, ya actuaba en obras de teatro y ya escribía cuentos, obras de teatro, guiones; participaba en concursos de poesía, en los cuales obtuvo premios y reconocimientos a su talento:

Escribió unos cuentos que nos maravillaron al descubrirlos en las reuniones que teníamos en el departamento de Jesús Ángel Ochoa Zazueta (el Chubi), ubicado en Lomas de Plateros, donde vivía con su familia; al calor del bacanora y la bohemia nos leía unas historias deliciosas. (Aspinwal, 11 de enero de 2015)

No obstante, aun cuando su carrera comenzaba a despuntar, ya había decidido que, tras presentar su examen de tesis, retornaría a Culiacán al día siguiente, y para ello ya tenía preparadas las cajas con libros y ropa. Su determinación de volver fue inapelable, a pesar de que se estaba abriendo paso en la Ciudad de México:

Me voy a formar un grupo en Culiacán; allá no hay nada, o cosas improvisadas, y solo un par de proyectos universitarios sin permanencia. A ver si la UAS me da chance. En México no hago falta; allá, en mi tierra, que es mi tierra, sí. (Paredes, 3 de mayo de 2014)

Efectivamente, cuando terminó de estudiar Literatura española, en 1982, se le presentó la oportunidad de obtener una beca en Suiza, pero renunció a tal idea, ya que, como sostuvo Villalobos Cuevas, “Óscar es un hombre que necesita sentir la tierra que lo vio nacer bajo sus pies y decide rechazar la beca al presentarse la oportunidad de venir a su tierra a trabajar” (Villalobos, 7 de octubre de 1987, p. 10-C). Antes, en su breve paso por Difocur a finales de la década de los setenta, tuvo un taller y promovió cursos y seminarios, e invitó a conferencistas como “Carballido, Soledad Ruiz, Lanzilotti, pero esto, en la preparación de un actor, no sirve tanto. Al actor hay que subirlo al escenario y ponerlo a trabajar” (López, 1991, p. 16).

Por otra parte, como señala Aspinwal, cuando ya empezaba a ser reconocido dentro y fuera del país, Liera “tomó la decisión de regresar a Culiacán y luchar para fomentar la cultura teatral formando grupos [...] que se presentaban en plazuelas y parques públicos, sin equipos y con escasa escenografía” (11 de enero de 2015). En 1984 se instaló de manera definitiva en su ciudad natal, con el antecedente de que desde 1982 había fundado el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS), del que fue su director hasta su fallecimiento (Arriaga, 2020, p. 23). A la par que creó esa institución dedicada a profesionalizar a los actores, una escuela que unificara “los estilos” (López, 1991, p. 15), se propuso generar una dramaturgia que recuperara la temática regional, pues consideraba que el verdadero teatro debía de surgir de la región (Aispuro, 1 de febrero de 1988); con ese propósito, escribió y representó las icónicas obras sobre los bandoleros sociales Jesús Malverde y Heraclio Bernal, mitos sinaloenses: *El jinete de la Divina Providencia* (1984) y *Los caminos solos* (1987); asimismo, escribió una ácida parodia sobre el gobernador del estado, Antonio Toledo Corro, a quien comparó con Porfirio Díaz: *El camino rojo a Sabaiba* (1987), y con quien había tenido un fuerte enfrentamiento, e incluso sufrió la represión política y fue encarcelado (Velázquez, 2022).

En Sinaloa, diría más tarde con modestia, se hace buen teatro y existen buenos grupos como el de Carmen Alicia Gastélum y el de Hiram de la Fuente; sin embargo, su mayor apuesta fue crear un semillero de actores en todo el estado, pues además del TATUAS en Los Mochis formó el grupo Yori, con el que presentó *Una rosa más o menos* —basada en poemas de Pablo Neruda—, mientras que en Guamúchil fundó el grupo Mochomo, con el que estrenó *Algo sobre la muerte de un mayor* —con textos de Jaime Sabines—, y planeaba conformar otro grupo en Mazatlán, en donde impartía un taller; además, en una segunda etapa, había proyectado crear grupos en Escuinapa, El Rosario, Mocorito y Guasave, todo ello con la finalidad de evitar que quienes quisieran participar en esta actividad lo hicieran con directores improvisados, así como descentralizarla de Culiacán (Salazar, 21 de febrero de 1986).

Las instituciones universitarias, y en particular la UAS, representaron un importante bastión para la proyección del trabajo de Óscar Liera. El TATUAS —reconoció Sergio López ante Liera— agregó “novedades al teatro universitario, por ejemplo: una cierta estabilidad en su elenco”, pues es un grupo que “además se preocupa y participa en la vida teatral del estado y del noroeste, organiza muestras estatales y regionales [...], produce sus propias obras, se capacita tomando e impartiendo talleres, viaja” (López, 1991, p. 18).

Otro aporte valioso del dramaturgo sinaloense fue la realización de las muestras teatrales del noroeste, y uno de sus propósitos fue “resaltar los problemas que padecíamos los actores y creadores escénicos por una falta de preparación en el quehacer teatral” (Arriaga, 2020, p. 33). Estas muestras nacieron a partir de la VI Muestra Nacional de Teatro en Morelia, promovida por el INBA, pues ahí se decidió descentralizar la política cultural a través de un enfoque regional, por lo que “se dividió el país por zonas, quedando el TATUAS responsable del noroeste” (Arriaga, 2020, p. 203).

De este modo, en mayo de 1984 se celebró la I Muestra Regional del Noroeste en Culiacán, “evento que marcaría la pauta del quehacer teatral no solo en Sinaloa, sino en la región” (Arriaga, 2020, p. 57), pues estuvieron presentes compañías de Sonora, Baja California, Baja California Sur y Chihuahua. Óscar Liera logró participar en seis muestras, pues en la séptima, realizada en Hermosillo, Sonora, ya había fallecido, por lo que se tomó la decisión de que se denominara Muestra de Teatro Óscar Liera, cuyas ediciones finalizaron en 1996.

Conclusiones

Cuando Óscar Liera murió, en los albores de 1990, ya era un dramaturgo consagrado. Su nombre había trascendido las fronteras mexicanas y obras suyas se representaron en Manizales, Colombia, así como en The RAFT Theatre de Nueva York. Como ningún otro autor lo había logrado, en tres ocasiones obtuvo el Premio Juan Ruiz de Alarcón, uno de los máximos galardones a la creación teatral: en 1983 con *Las juramentaciones*, en 1987 con *El camino rojo a Sabaiba* y en 1988 con *Dulces compañías*.

No obstante, las condiciones laborales a las que se tuvo que enfrentar el dramaturgo en su vuelta a la provincia fueron bastante precarias, en el sentido de que no existía una cultura teatral sólida en sus diversos rubros. Liera recordaba los inicios de la década de los setenta, cuando hacía un montaje por año, de la siguiente manera:

Como siempre: lo hacíamos con dinero prestado. Mi papá, mi mamá, Martha Salazar, de pronto prestaban una cantidad equis. Con eso se compraba la tela, se confeccionaba lo que se necesitara y con el dinero de las entradas se les pagaba. (López, 1991, p. 14)

Junto con esa situación laboral endeble, y como ya hemos dicho, Liera tuvo que sortear otras eventualidades. En primer lugar, nació en el noroeste mexicano en una época en la que Sinaloa no figuraba en la cartografía de la literatura nacional; por mucho tiempo esta se mantuvo marginal, pues para obtener legitimidad y reconocimiento en el campo literario se debía vivir y producir en el centro del país. Si bien se educó en el D.F., su obra más representativa la creó en la periferia, a contracorriente, con una temática regional.

Asimismo, en Sinaloa no existía —o era muy escasa— la profesionalización del oficio de actor. Liera se dedicó a dar clases de dramaturgia en las que instruyó sobre teoría dramática, técnicas sobre el manejo de la voz y del cuerpo y, sobre todo, lo hizo a través de una férrea disciplina, es decir, mostró que hacer teatro no era un pasatiempo, sino una forma de vida: frente a otros grupos de teatro, decía Liera, “el TATUAS es el único serio, estable y que cuenta con una actitud de trabajo disciplinado” (*El Debate*, 14 de noviembre de 1988).

Además, a pesar de que la inestabilidad laboral era bastante pronunciada, enseñó la posibilidad de vivir de esa profesión, sobre todo gracias a su esfuerzo y al respaldo institucional que tuvo por parte de la universidad. A la vez, logró el apoyo del público, que acogió sus obras con gran simpatía, y trató de que se creara la infraestructura necesaria para la escenificación teatral. Todo ello a pesar de un ambiente político adverso, pues como crítico de la realidad, a menudo fue reprimido, censurado o sabotado (Velázquez, 2022).

Por último, y no menos importante, mediante la instauración de las muestras regionales, la participación del TATUAS fue decisiva para conseguir la descentralización de la política cultural en el país, ya que no se trató de reproducir obras de escritores nacionales o extranjeros, sino de dramaturgos locales, de aquellos que señalaran las problemáticas de la realidad social más cercana: “Tenemos que hacer un teatro no a nivel de las grandes masas, sino a nivel de pueblo” (Pineda, 1995, p. 48, en Arriaga, 2020, p. 202). Aunado a ese aporte, la difusión artística también fue significativa dado el papel que jugaron las instituciones universitarias del noroeste.

Para la crítica especializada del teatro nacional, el deceso de Liera fue muy lamentable debido a su juventud y potencial creativo; el reconocido novelista y dramaturgo Vicente Leñero habría de señalar que lo ocurrido era “una pena, a sus 43 años, cuando se encontraba en una etapa más brillante y productiva de

su carrera” (Maceda, 7 de enero de 1990). El reconocimiento de sus pares y del mundo cultural habría de ser unánime y se le rindieron homenajes póstumos en varias partes del país, entre ellos en el teatro del IMSS de Culiacán y en el teatro Emiliana de Zubeldía de Hermosillo, y se celebró una mesa redonda en la Ciudad de México y otra en Culiacán.

Antes de fallecer, Liera pidió que lo llevaran a La Lomita, una iglesia situada en una colina, y desde ahí pudo contemplar por última vez la vista panorámica de la ciudad al atardecer; asimismo, fue a ver correr las aguas del río Tamazula y a pasear por las viejas calles empedradas. “Fue un recorrido de cuatro horas por todo Culiacán —dicen— que disfruté a pesar de la fiebre de 40 grados” (Salomón, 13 de enero de 1990). Con este acto poético el dramaturgo evidenciaba su apego y su amor entrañable por el terruño.

Referencias

- Acosta, M. A. (1981). Óscar Liera: juez y parte. *El Día*.
- Aispuro, B. (1 de febrero de 1988). El nuevo teatro saldrá de la provincia. *Universitario*, UAS.
- Arriaga, R. (2002). *Tatuas: veinte años de vida escénica*. Difocur.
- Arriaga, R. (2015). El teatro en Sinaloa durante el siglo XX. En C. Maciel y M. Alvarado (coords.). *Historia temática de Sinaloa*, t. IV, Arte y cultura. ISIC.
- Arriaga, R. (2020). *Los caminos de Óscar Liera como creador de universos*. Instituto Municipal de Cultura Culiacán.
- Ascencio, G. (s. f.). El caballero de Olmedo de Óscar Liera.
- Aspinwal, G. (11 de enero de 2015). Recuerdos y relatos nostálgicos. *Noroeste*.
- Blancarte, Ó. (1986). Óscar Liera. Pasión por el teatro [documental]. Difocur. (53) Oscar Liera Pasión por el Teatro - YouTube
- Burke, P. (2000). *Historia y teoría social*. Instituto Mora.
- Cabanillas, Ó. (1982). Técnicas narrativas en las Memorias, de fray Servando Teresa de Mier (tesis de licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- Carballido, E. (1983). *Más teatro joven*. Editores Mexicanos Unidos.
- Centro de Estudios Económicos y Demográficos (1970). *Dinámica de la población de México*. El Colegio de México.
- Chiquete, D. (2 de octubre de 2020). El Teatro Apolo: de la gloria al olvido. *Noroeste*. "EDIFICIO EMBLEMÁTICO DEL VIEJO CULIACÁN" (noroeste.com.mx)
- Diccionario de la Cultura Sinaloense (2002). Artes escénicas. Difocur.
- El Debate (14 de noviembre de 1988). El arte es deformado por TV y radio co-

- mercial: Óscar Liera. *El Debate*.
- Gorlero, J. E. (1980). Óscar Liera: la temática de América Latina es tan vasta y rica, que es ideal para escribir obras de teatro. *El Día*.
- Guevara, G. (1988). *La democracia en la calle: crónica del movimiento estudiantil mexicano*. IIS-UNAM/Siglo XXI Editores.
- Ibarra, G. (1994). Desarrollo regional de Culiacán. De villa colonial a metrópoli urbana. En G. Ibarra y A. L. Ruelas (coords.). Culiacán a través de los siglos. UAS/Ayuntamiento de Culiacán.
- Ita, F. de (2014). Óscar Liera: regalo navideño. *Teatro Mexicano*, 24 de diciembre. <http://teatromexicano.com.mx/2449/oscar-lier-a-regalo-navideno/>
- Ita, F. de (26 de enero de 1984). El teatro en México está vivo; en algunos años habrá un auge importante, señala el dramaturgo Óscar Liera. *Uno más uno*, p. 20.
- Liera, Ó. (17 y 18 de diciembre de 1985). El pueblo ya no soporta más mentira y violencia. Carta a Toledo Corro. *Noroeste*.
- Liera, Ó. (1982). Carta a la redacción. Socorro Astol, no Calderón de la Barca, dice Liera. *Noroeste*.
- Liera, Ó. (29 de octubre de 1972). La “cité” universitaria. *El Gallo Ilustrado*, núm. 540, supl. de *El Día*.
- López, S. (1991). El teatro se tiene que hacer en serio: Óscar Liera. *La revista*, 6(1), p. 15
- Maceda, E. (7 de enero de 1990). El teatro mexicano llora a Óscar Liera. *El Universal*.
- Martínez, P. P. (15 de septiembre de 1983). Óscar Liera: la vida es juego (pero político). *La guía*, núm. 103, supl. de *Novedades*.
- Ortega, J. (2007). Capítulo 2. La geografía para el siglo XXI. En J. Romero (coord.). *Geografía humana: procesos, riesgos e incertidumbres en un mundo globalizado*. Ariel.
- Paredes, A. (2014). Yo también conocí a Óscar Liera. *Milenio*, 3 de mayo. <https://www.milenio.com/cultura/yo-tambien-conoci-a-oscar-lier-a>
- Partida, A. (1998). *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. Bibliografía crítica. INBA-CITRU.
- Peralta, B. (10 de febrero de 1983). La farsa es lo más subversivo del teatro contemporáneo: Óscar Liera». *Uno más uno*.
- Pereira, A. (2004). Difocur. En A. Pereira (coord.). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. IIF-UNAM/Centro de Estudios Literarios/Ediciones Coyoacán. Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional (DIFOCUR) - Detalle de Instituciones - Enciclopedia de la Literatura en México - FLM - CONACULTA (elem.mx)

- Quiroga, R. (2022). Teatros en México: la precariedad tras bambalinas. *El Economista*, 12 de enero. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Teatros-en-Mexico-la-precariad-tras-bambalinas-20220111-0114.html>
- Salazar, C. de (21 de febrero de 1986). Sinaloa cuenta con buenos grupos teatrales, afirma Óscar Liera. *El Sol del Pacífico*.
- Salomón, L. A. (1 de junio de 1986). Urge un proyecto cultural para el estado de Sinaloa. *Noroeste*.
- Salomón, L. A. (13 de enero de 1990). Los integrantes de su taller de teatro en Sinaloa: Óscar Liera: un teatro de raíz social y una actitud crítica que lo enfrentó al poder. *Proceso*, 689.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. FCE.
- Tuan, Y.F. (2006). La perspectiva experiencial. En D. Hiernaux y A. Lindón (coords.). *El giro humanista en geografía y las alternativas constructivistas*. UAM-Iztapalapa.
- Velázquez, S. J. (2022). Nuestro contemporáneo Óscar Liera: una crítica al autoritarismo de finales del siglo XX. *Kaylla*, 1(1), pp. 183-196. <https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.010>
- Villalobos, V. (7 de octubre de 1987). Óscar Liera. Un ejemplo de lo que es amar la tierra. *El Debate*, p. 10-C

