

De bandolero a santo: rumor y arte dramático en Óscar Liera

*Claudia Elisa Gidi Blanchet**

Recibido: 31 de mayo de 2021

Dictaminado: 24 de junio de 2021

Aceptado: 6 de julio de 2021

RESUMEN

El teatro ha sido un espacio idóneo para elaborar imágenes artísticas a partir de figuras históricas que han pasado a formar parte del patrimonio de la cultura popular. Tal es el caso de *El jinete de la Divina Providencia*, texto dramático donde Óscar Liera, uno de los dramaturgos mexicanos más importantes del siglo xx, da vida a Jesús Malverde, personaje casi mítico que pervive en la memoria colectiva como un bandolero bueno, que robaba a los ricos para dar a los pobres. En este ensayo analizo algunos de los procedimientos artísticos que Liera pone en marcha para reelaborar un conflicto social —en el que destaca precisamente la figura del santo bandolero.

Palabras clave: *bandido social, teatro mexicano, leyenda, religiosidad popular, memoria colectiva.*

* Universidad Veracruzana, Xalapa, México. Correo electrónico: cgidi65@hotmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8581-0963>

From bandit to saint: rumor and dramatic art in Óscar Liera

ABSTRACT

Drama has been an ideal space to elaborate artistic images based on historical figures that have become part of the popular heritage. Such is the case of *El jinete de la Divina Providencia*, a dramatic text in which Óscar Liera, one of the most important Mexican playwrights of the twentieth century, gives life to Jesús Malverde, an almost mythical character who survives in the collective memory as a good bandit, who stole from the rich to give to the poor. In this essay I analyze some of the artistic procedures that Liera implements to rework a social conflict—in which the figure of the holy bandit stands out.

Key words: *social bandit, Mexican theater, legend, popular religiosity, collective memory.*

*Los historiadores (y, de un modo distinto,
los poetas) hacen por oficio algo propio de
la vida de todos: desenredar el entramado de
lo verdadero, lo falso y lo ficticio que es la
urdimbre de nuestro estar en el mundo.*

Carlo Ginzburg

*Los bandidos no son sólo hombres; también
son mitos.*

Paul Vanderwood

INTRODUCCIÓN

La Historia, así con mayúsculas, suele ocuparse de los grandes acontecimientos sociales que transforman la vida de las comunidades. Sin embargo, es imposible negar la existencia de la vida diaria que bulle paralela a esos grandes sucesos, y que en ocasiones se desarrolla por caminos sinuosos. Dan cuenta de las vivencias de la gente común y corriente, así como de sus ideas y tradiciones, las historias de la vida cotidiana o la moderna historia de la cultura, por mencionar tan sólo un par de vertientes de la disciplina. Desde luego, la literatura tampoco ha sido ajena a dichos fenómenos. Por el

contrario, ambas formas del conocimiento, la literaria y la histórica, cada una a su manera, buscan entender y construir una imagen de las complejas relaciones humanas.¹

Dentro de la dramaturgia mexicana del siglo xx, ha sido notable el interés que han generado los procesos históricos. De hecho, me parece que mucho de lo mejor de nuestro teatro toma a la historia como punto de partida. Pensemos, por sólo dar un ejemplo conspicuo, en *Felipe de Ángeles*, de Elena Garro. Pero el teatro no siempre se ocupa de las grandes gestas ni de personajes insigues; en ocasiones, también ha centrado la mirada en las tradiciones de origen popular. Tal es el caso de *El jinete de la Divina Providencia*, una de las obras más destacadas de Óscar Liera (1946-1990), dramaturgo fundamental de las letras mexicanas.²

En ella, Liera —partiendo de una investigación histórica minuciosa así como de la observación atenta de su entorno, sus leyendas y tradiciones— recrea un conflicto social que se desarrolló hacia finales del siglo xix en el norte de México, protagonizado por un famoso bandido que no sólo ha quedado en la memoria colectiva como un moderno Robin Hood, sino que ha llegado a constituir todo un fenómeno de religiosidad popular; fenómeno que entraña la pugna entre una religiosidad hegemónica y otra marginal, subalterna, pero sobre todo, como veremos, entre dos clases sociales claramente diferenciadas.³

¹ No puedo detenerme aquí a considerar las diferencias y semejanzas entre el discurso histórico y el literario. Valga solamente traer a colación que “Según las tesis de pensadores como Hayden White y Franz Ankersmit, entre otros, las prestaciones entre el campo literario y el campo histórico son mutuas. White sostiene que ‘el sustrato lingüístico-literario’ da forma y contenido al discurso histórico. La interpretación del pasado se construye por medio de recursos retóricos y poéticos. No solo los tropos o figuras actúan como significante, sino también el entramado genérico. La elección, por parte del historiador, del género narrativo no se limita a la formalidad estética, sino que ejerce, además, una causalidad gravitatoria sobre la creación del sentido. Tanto para el relato literario como para el relato histórico, el código narrativo se extrae más del ámbito de la *poiesis* que de la *noiesis*”. Dellarciprete, “La verdad de la ficción y la verdad del discurso historiográfico”, p. 151.

² Óscar Liera (Jesús Óscar Cabanillas Flores) fue merecedor de diversos reconocimientos nacionales: ganó en 1984 el Premio Nacional de Teatro Histórico y recibió el premio Juan Ruiz de Alarcón en tres ocasiones. Hombre de teatro en toda la extensión de la palabra (dramaturgo, director de escena, actor y promotor teatral) se caracterizó por una actitud crítica, sin cortapisas, frente a los problemas sociales. Por la relevancia de su obra, ha sido comparado con escritores de la talla de Juan Rulfo y Juan José Arreola.

³ Con esto no quiero dar a entender que pienso las culturas hegemónica o subalterna como entidades homogéneas o monolíticas. Sino todo lo contrario. Sin embargo, escapa a mis posibilidades y al objetivo de este ensayo tratar de reconocer su diversidad intrínseca ni las complejas relaciones que se establecen entre ambas. Aunque siempre subsista la asimetría y la desigualdad.

Cabe mencionar también que *El jinete de la Divina Providencia* no es la única obra de Liera inspirada en sucesos históricos. El crítico Fernando de Ita ha señalado con toda precisión que este texto, junto con *El oro de la Revolución mexicana* y *Los caminos solos*,

conforman la balada, el cancionero, la epopeya fundacional del estado de Sinaloa y la ciudad de Culiacán. Son tres episodios de la misma historia en el doble sentido de la palabra. La Historia real (si algo así es posible) y la fábula de aquellos tiempos heroicos.⁴

En este ensayo centraré la mirada en *El Jinete de la Divina Providencia*. Me interesa observar algunas de las estrategias artísticas con las que Liera teatraliza los anhelos de justicia de un pueblo; anhelos que encarnan en la figura casi mítica de Jesús Malverde. Como se verá, presto especial atención a la forma en que los rumores sociales se convierten en una manera de resistencia frente al poder que oprime, y al mismo tiempo son el vehículo ideal para dar expresión a todo un universo de religiosidad popular, ligada a la figura del bandido.

EL BANDIDAJE, UN FENÓMENO SOCIAL

Pero detengámonos un momento a considerar las circunstancias sociales que recrea Liera en su obra. Durante el siglo XIX, el bandidaje parece haber sido una actividad lucrativa harto frecuente. Según Paul Vanderwood,⁵ tras la Independencia hubo una verdadera epidemia de bandolerismo; aunque no fue hasta el estallamiento de la guerra civil de 1857 cuando los bandidos, operando mayormente en cuadrillas, llegaron a ejercer el poder en vastas regiones del territorio nacional.⁶ Más adelante, hacia finales del siglo, en pleno porfiriato,

⁴ Ita, “La rapsodia de Óscar Liera”, p. 23.

⁵ Véase Vanderwood, “El bandidaje en el siglo XIX: una forma de subsistir”.

⁶ “La década de 1857-1867, de continua agitación en México, produjo todo tipo de bandidos, desde combatientes en toda regla como Rojas y Berthelin hasta multitud de gavillas y aun solitarios como ‘La Carambada’ que, vestida de hombre, asaltaba a los viajeros en los alrededores de Querétaro”. Vanderwood, “El bandidaje en el siglo XIX: una forma de subsistir”, p. 51. Una de las cuadrillas más numerosas y connotadas fue la banda criminal de *Los Plateados*, que dominaba buena parte de los que hoy es el Estado de Morelos y que se caracterizaba tanto por su eficiente organización como por su opulencia y extravagancia —recordemos que “Los Plateados ganaron ese nombre por sus trajes especialmente ornamentados, así como por las espuelas de plata y las sillas de montar recargadas de ornamentación plateada”. Vanderwood, “El bandidaje en el siglo XIX: una forma de subsistir”, p. 52. Por lo demás, es bien conocido que este grupo trascendió su momento histórico no sólo merced a su incorporación al imaginario social, sino por su recreación en obras literarias tan importantes como *El zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano.

los bandidos dejaron de actuar en gavillas para hacerlo en solitario, tal como se desempeñaba Jesús Malverde, el protagonista de la obra que me ocupa.

Sin embargo, a despecho de lo que podría pensarse en un primer momento, no resulta nada sencillo discernir quién era bandolero y quién no; quiénes eran delincuentes comunes y quiénes formaban parte de movimientos revolucionarios de reivindicación social. Si nos atuviéramos exclusivamente a lo que en la prensa de la época se calificó de bandido resultaría sumamente difícil diferenciar al ladrón del soldado, ya que, durante el siglo XIX, la idea de bandido variaba enormemente según desde donde se le mirara. El término se politizó a tal punto que se llamaba bandido al que asaltaba a los viajeros en los caminos, pero también a quienes protestaban por las injusticias sociales, e incluso a los enemigos políticos, ya fueran liberales, conservadores o imperialistas.

La situación se complica todavía más cuando se observa que una misma persona podía ser delincuente y revolucionario; es decir, actuar como un simple asaltante, en busca de su beneficio personal, y participar también en actos de rebeldía social. Además, por si fuera poco, el fenómeno del bandidaje en el siglo XIX se compone tanto de verdad como de ficción, de hechos reales y de fantasías. Las creencias populares sobre el bandido lo han caracterizado lo mismo como villano que como héroe; como criminal sanguinario o como justiciero popular. Lo que parece ser un hecho, en todo caso, es que los bandidos fueron personajes sumamente populares, a quienes con frecuencia se tenía por audaces, independientes, dispuestos a jugarse la vida, y a burlar el orden establecido. Esta apreciación idealizada es proporcional al grado de rechazo que la gente llegó a sentir por un sistema de gobierno opresor e injusto.⁷

RECREACIONES ARTÍSTICAS DEL BANDIDO

Como sabemos, estos personajes han inspirado diversas representaciones artísticas. Cuando el bandidaje estaba en pleno apogeo, se escribieron sobre ello novelas fundamentales para la historia de nuestras letras. Tal es el caso de *Astucia*, de Luis G. Inclán; *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, y *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, por mencionar sólo tres de las más conspicuas. Desde luego no está en mis posibilidades detenerme ahora en estas

⁷ Sin embargo, no todos los bandidos pertenecían a las clases bajas. Algunos hubo que se aliaron con los poderosos, terratenientes y hacendados, o eran militares, vinculados directamente con el gobierno. Tal es el caso del famoso coronel Juan Yáñez, quien “al mismo tiempo que cometía sus asaltos, trabajaba como ayuda de campo de nada menos que Antonio López de Santa Anna, el intermitente presidente de la República”. Vanderwood, “Los bandidos de Manuel Payno”, p. 107. Como es bien conocido, este personaje inspiró a Manuel Payno para construir a Relumbrón, personaje de la novela *Los bandidos de Río Frío*.

grandes novelas, pero puedo afirmar, aun a riesgo de simplificar en exceso, que en ellas el bandido no está idealizado; por el contrario, se percibe en sus páginas el anhelo de un mundo más civilizado y justo, sin bandidaje.

Algunos artistas plásticos de la época también representaron a estos famosos delincuentes. Manuel Serrano, por ejemplo, pintó escenas de asaltos a diligencias. En ellas se observa a bandoleros en el acto de someter a gente acaudalada. En estos cuadros, el bandido es recreado como un ser inmisericorde que actúa con ventaja y alevosía al subyugar a sus víctimas. Para el siglo xx, en cambio, hay ya otras formas de representarlo, en las que no necesariamente se le estigmatiza. Sirva de ejemplo el mural de Diego Rivera titulado *Carnaval de la vida mexicana*, de 1936, en el que el panel “Leyenda de Agustín Lorenzo” es dedicado al famoso bandido del siglo xix, quien ha quedado en la memoria colectiva como un Robin Hood que robaba a los ricos para darle a los pobres. En este mural, Rivera representa a Agustín Lorenzo enfrentándose a las tropas invasoras francesas; aunque lo hace, como era de esperarse, sin ningún énfasis romántico; por el contrario, se trata de una escena en la que se percibe una buena dosis de violencia.⁸

La lírica popular en ningún modo ha soslayado la figura del bandido, antes bien se ha mostrado sumamente receptiva a ella. El corrido, género que surge en el último cuarto del siglo xix, se ocupa con frecuencia de personajes que hacen gala de su valentía y desprecio por la vida. En particular el corrido de “tema novelesco” cuenta historias de individuos que se sitúan al margen de la ley, y que bien se pueden enmarcar, afirma Aurelio González, “en la tradición general del bandolero o del contrabandista”.⁹

Naturalmente, el teatro no ha sido ajeno a la atracción que despiertan estos personajes altivos, convirtiéndolos en ocasiones en símbolo de protesta contra un sistema social injusto. Así ocurre en *El jinete de la Divina Providencia*, de Óscar Liera, una de las creaciones más logradas de la dramaturgia mexicana. Esta obra, estrenada en 1984 y publicada por primera vez al año siguiente en el suplemento de la revista *Escénica* de la UNAM, se ocupa de Jesús Malverde, asaltante sinaloense que, si bien parece haber existido en la realidad histórica,

⁸ En la actualidad, y probablemente desde hace ciento cincuenta años, como parte de los festejos de carnaval en Huejotzingo, se lleva a cabo una representación dramatizada de una de las leyendas que existen en torno al famoso bandido. Según dicha leyenda, Agustín Lorenzo, junto con su gavilla de bandoleros, rapta a la hija del corregidor de Huejotzingo, para llevársela a su guarida en las faldas del Popocatepetl (cerca de Río Frío); ya estando en la guarida rapta también a un fraile para que los case. Escamilla Udave, “Carnaval de Huejotzingo: cambios y continuidad en la representación del ‘rapto de la dama’”, pp. 91-92.

⁹ González, Aurelio, “El corrido: Expresión popular y tradicional de la balada hispánica”, p. 16. Ejemplos de los corridos sobre bandoleros pueden verse en *Corridos mexicanos*, de Vicente T. Mendoza.

se fue transformando al tenor de la narración oral, que poco a poco lo fue idealizando y embelleciendo hasta convertirlo en la figura casi mítica de la actualidad, que pervive en la memoria colectiva de nuestro país. Pero ¿quién fue este elusivo personaje, del que poco se sabe con certeza?

JESÚS MALVERDE, PERSONAJE INASIBLE

Según la leyenda sinaloense, “Jesús Malverde fue un bandolero que, en tiempos de miseria y opresión, robaba a los ricos para repartir el saqueo entre los necesitados”.¹⁰ Su figura se asocia claramente con el prototipo del “ladrón noble” que, señala Eric J. Hobsbawm, ha surgido en diversas culturas a lo largo de la historia. A decir del investigador británico —autor del famoso estudio titulado *Bandidos*—, se trata de figuras que han sido empujadas a vivir al margen de la ley en virtud de las injusticias cometidas por las autoridades.¹¹ Y su atribución fundamental es, precisamente, la de resarcir a los pobres, redistribuyendo la riqueza y convirtiéndose en héroes de los explotados.¹² Con todo, lo que llama la atención en el caso de Malverde no es que sea un Robin Hood más, sino el hecho de que la cultura popular le haya concedido el estatus de santo.

Su existencia es situada por la creencia popular entre finales del siglo XIX y principios del XX, en Sinaloa, cuando el general Francisco Cañedo era gobernador del estado. La llamada “Era Cañedo” se caracterizó por lograr un desarrollo económico importante —que sólo benefició a unos cuantos—, así como por una gran estabilidad política, conseguida a base de represión.¹³

¹⁰ Jónsdóttir, *Bandoleros santificados: las devociones de Jesús Malverde y Pancho Villa*, p. 32.

¹¹ Revisiones posteriores a la obra de Hobsbawm han hecho notar el excesivo “romanticismo” que anida en la concepción de la figura del “bandido social”, el bandido protector y vengador de los débiles. Esta visión idealizada del bandolero pasa por alto los vínculos que en muchas ocasiones establecieron los bandidos con el poder, así como la brutalidad sanguinaria con la que actuaban con frecuencia. Flores López, “La construcción política del bandido”, p. 104.

¹² La “imagen” del ladrón noble, explica Hobsbawm, supone nueve aspectos: 1) “el ladrón noble inicia su carrera fuera de la ley no a causa del crimen sino como víctima de la injusticia”, 2) “corrige los abusos”, 3) “roba al rico para dar al pobre”, 4) no mata, salvo en defensa propia o legítima venganza, 5) si sobrevive se reincorpora a la sociedad como un miembro honrado, 6) es ayudado y admirado por el pueblo, 7) muere a causa de una traición, 8) es invisible, así sea en teoría, y 9) no es enemigo del rey, sino de las autoridades locales opresoras. Hobsbawm, *Bandidos*, pp. 45-46.

¹³ El general Cañedo fue un político sin escrúpulos que ordenó un gran número de asesinatos y ejecuciones, en ocasiones tras un simulacro de juicio. Dos casos paradigmáticos de dicha represión son los homicidios de José Cayetano Valadés, periodista que denunciaba la corrupción del régimen, y del general Jesús Ramírez Terrón, general que aspiró a la gubernatura en las elecciones de 1880. Ortega Noriega, *Sinaloa. Historia breve*, pp. 245-246.

Naturalmente, estas condiciones de vida no podían dejar de repercutir en los más diversos ámbitos de la sociedad. En opinión del historiador Sergio Ortega Noriega, el sentir del pueblo ante esta situación de injusticia y represión se percibe en los testimonios de la cultura popular; cultura que creó la imagen del “bandido generoso”.

...la tradición sinaloense guarda viva la memoria de dos individuos a los que celebra como héroes: Heraclio Bernal y Jesús Malverde, ambos surgidos de los estratos bajos de la sociedad cañedista y que perdieron la vida a manos de los opresores por el delito de servir a los pobres, según dijeron sus contemporáneos.¹⁴

En ambos casos parece claro que el pueblo creó estas figuras como una expresión de sus anhelos de justicia. Aunque dan testimonio también del gozo que le redituaba al pueblo la humillación que los bandoleros infligían a los poderosos.

Por lo que respecta a Malverde, queda en el imaginario popular la idea de que, a diferencia de muchos otros bandoleros, no asesinaba nunca. Asimismo, cuenta la leyenda que sus habilidades como jinete le permitieron evadir una y otra vez a sus perseguidores y escabullirse en el monte. De hecho, se cree que el apelativo “Malverde” lo adquirió por su peculiar manera de ocultarse, cubriéndose con hojas de plátano; es decir se escondía con lo verde. Finalmente, tras años de tropelías, el gobernador del estado decidió acabar con él, poniéndole precio a su cabeza. Sin embargo, existen múltiples versiones de la muerte del personaje:

una dice que resultó herido en un enfrentamiento y pidió a su compadre que después de morir lo colgara, para que de esa manera pudiera cobrar la recompensa y la repartiera entre los necesitados. Otra versión narra que fue traicionado por su compadre, quien lo delató informando a las autoridades dónde se escondía; más tarde fue capturado y ahorcado por la Acordada. Es justo de esa manera como lo representaban las primeras imágenes que solían aparecer en veladoras y las oraciones dedicadas al santo bandolero: colgado de un mezquite con la sogá al cuello.¹⁵

¹⁴ Ortega Noriega, *Sinaloa. Historia breve*, p 261. “Heraclio Bernal, llamado el Rayo de Sinaloa, fue un minero ... que se rebeló contra sus patrones y contra el gobierno... Al frente de un grupo armado, Bernal caía de improviso sobre mineros, comerciantes y hacendados para despojarlos de sus riquezas, que distribuía entre sus seguidores y los pobres; solía también humillar a los ricos y poderosos, para regocijo del pueblo. Iniciaba una rebelión formal contra el gobierno porfiriano cuando fue apresado y muerto por la policía de Cañedo”. Ortega Noriega, *Sinaloa. Historia breve*, pp. 261-262.

¹⁵ Jónsdóttir, *Bandoleros santificados: las devociones de Jesús Malverde y Pancho Villa*, p. 58.

Por su parte, el historiador Ortega Noriega registra dos versiones más; en una de ellas se afirma que Malverde sufrió un accidente, lo que permitió que la policía lo detuviera y ejecutara; en otra, se cuenta que “murió de enfermedad y que los esbirros de Cañedo fusilaron el cadáver”.¹⁶

Se dice también que, tras su muerte, como una forma de escarmiento, el gobernador prohibió su entierro. Pero el pueblo fue colocando piedras a los pies del mezquite de donde lo colgaron, hasta cubrir el cuerpo del bandolero. El sitio de su muerte terminó convertido en capilla, a la que acuden los menesterosos a pedir favores. Así, aun después de muerto, Malverde ha continuado ayudando y protegiendo a los pobres. Con todo, como afirmaba líneas arriba, quizá lo más llamativo de la figura de Malverde no es que sea un bandido cuya figura se haya idealizado en la imaginación popular, ni que en consecuencia se le tenga por otro Robin Hood, sino el hecho de que se le haya concedido el estatus de santo.¹⁷ Es notable también que su culto, si bien comenzó siendo un fenómeno regional, poco a poco fue ampliándose a diversas regiones del país, hasta extenderse allende nuestras fronteras.

Como todos los santos populares, el culto a Malverde surge al margen de la institución religiosa oficial.¹⁸ Ninguno de ellos ha necesitado de la anuencia de la autoridad para instalarse en la religiosidad popular. Se distinguen también de los “oficiales” en que para ser venerados no requieren haber llevado una vida ejemplar. Por el contrario, son llevados a los altares por su presunto poder milagroso o simplemente por haber muerto víctimas de la violencia. Por lo que se refiere a Malverde, vemos que cumple con ambos requisitos: se cree que fue muerto con violencia, y que al poco tiempo comenzó a realizar milagros.

EL JINETE DE LA DIVINA PROVIDENCIA

Ahora bien, dejando de lado la lírica popular, que ha cantado profusamente las hazañas de los bandidos,¹⁹ así como las leyendas de tradición oral, es *El*

¹⁶ Ortega Noriega, *Sinaloa. Historia breve*, p. 262.

¹⁷ Para los fieles devotos de Malverde, el santo nació en 1871, en Mocerito, y se llamaba Jesús Juárez Manzo. La fecha aceptada de su muerte es el 3 de mayo de 1909. Jónsdóttir, *Bandoleros santificados*, p. 66. Sin embargo, en 2004, el director del Archivo Histórico General de Sinaloa, Gilberto J. López Alanís, declara que encontró el acta de nacimiento del niño Jesús Malverde, nacido en Paredones y registrado en Culiacán el 5 de marzo de 1888. Véase López Alanís, “El acta de nacimiento de Jesús Malverde de Paredones en el Distrito de Culiacán en 1888. Un caso de la archivística sinaloense”.

¹⁸ Pensemos por ejemplo en Pedro Jaramillo (1829-1907), el Niño Fidencio (1898-1938) o en Teresa Urrea (873-1905), más conocida como la Santa de Cabora.

¹⁹ Hay que hacer notar que en los años recientes Malverde ha dejado de ser el bandolero social, protector de los desheredados, para convertirse en objeto de culto de personas que se ubican al margen de la ley, como los narcotraficantes. De igual manera se han transformado los

jinete de la Divina Providencia, de Liera, la primera obra literaria centrada en la figura de Jesús Malverde. Escrita en dos actos, la obra recrea dos universos diferentes, distantes en el tiempo, pero representados de manera imbricada. Esto queda señalado con claridad desde la primera acotación:

La obra maneja dos realidades temporales. Una a finales del siglo XIX y otra en la época actual.²⁰ Por esta razón sugiero que la escenografía delimite muy bien estos dos mundos. Uno mágico, contenido en un cuadro concéntrico al escenario

donde ocurren las escenas del pasado, y otro, que lo rodea, dedicado al presente. Al primero, que debe evocar viejas fotografías en sepia, lo llama Liera “interior” y al segundo, lleno de color, lo denomina “exterior”.²¹ A lo largo de los dos actos, las escenas que ocurren en el pasado se alternan con las que se desarrollan en el presente. Es interesante observar, además, que por momentos tanto el espacio escénico que corresponde al presente, como el que recrea el pasado —es decir el exterior y el interior, según se les llama en las acotaciones—, se amplían hasta abarcar el ámbito del público, con lo que se logra involucrarlo aún más a la ficción dramática.²²

En el espacio exterior, con el que se abre la obra, se construye prácticamente una sola situación dramática: un grupo de religiosos lleva a cabo una investigación con el fin de determinar la veracidad de los supuestos milagros que ha obrado el ánima de Jesús Malverde. Así, de juzgarse procedente, se podría proponer su beatificación. Llama la atención que la investigación que realizan los sacerdotes, mediante una serie de entrevistas, intenta ser “objetiva”; tanto es así que el Padre Javier declara: “La Iglesia necesita datos más concretos, verosímiles. Me choca la palabra, pero serían científicos, por

corridos dedicados a él. No sólo se han incorporado temas como la migración, la violencia y el narcotráfico, sino que han dejado de ser anónimos para convertirse en un producto de mercado masivo, de muy baja calidad. Así, los llamados narcocorridos no son ya un producto de la tradición oral, como lo fueron originalmente los corridos, sino que forman parte de un fenómeno mediático. Existen también textos dramáticos, como *Malverde, día de la Santa Cruz* de Alejandro Román, en los que Malverde es claramente un protector de narcotraficantes. El interesado puede consultar el ensayo de Armando Partida Tayzan “Malverde: de Santo familiar a protector de narcotraficantes”.

²⁰ Lo que debe entenderse como finales del siglo XX, considerando la fecha de publicación.

²¹ Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, pp. 361-362.

²² El investigador Armando Partida ha observado ya que la presencia de “dos niveles narrativos, dos espacios, dos tiempos, dos realidades —fundidos en un solo constructo dramático—, además de la simultaneidad del presente y el pasado” es una constante en la producción dramática del autor. Partida, “Óscar Liera: De la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, p. 207.

llamarlos de algún modo”.²³ En otras palabras, es notable que para determinar la autenticidad de los milagros realizados por el bandolero se busquen datos fehacientes, incuestionables, cuando por definición un milagro es un hecho que carece de una explicación racional, y que más bien se atribuye a una intervención sobrenatural o de origen divino.

La mayor parte de los entrevistados es gente sencilla e inculta, que pertenece al mundo de los desprotegidos (salvo en las ocasiones en las que entrevistan a descendientes de los poderosos de la época de Cañedo y Malverde, y a un médico), pero que distingue con diáfana claridad a quienes los explotan, y a los que, como Jesús Malverde, están de su lado. Todos ellos han oído de los milagros del famoso bandolero, aunque sus relatos, basados en creencias y supuestos, no llegan nunca a unificarse.

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; no creemos, pero sí creemos. Todo es tan cierto, tan falso, tan frágil. El mundo, quién sabe, el hombre...²⁴

La misma incertidumbre se percibe, como veremos más adelante, en el espacio interior, donde se recrean las escenas de finales del XIX; las de la vida de Malverde, el gobernador Francisco Cañedo y sus contemporáneos. Aquí las escenas son propiamente teatrales, ya que la acción transcurre ante los ojos del espectador; mientras que, en el espacio exterior, el “actual”, si bien el público tiene a la vista las propias entrevistas, lo que en realidad “sucede” es que se narran historias del pasado.²⁵ Historias no presenciadas por los informantes, pero que se relacionan directamente con lo que se recrea en el espacio interior. Dicha relación no es ilustrativa ya que con frecuencia las narraciones entran en polémica con las escenas del pasado. Así, la trama de la obra de Liera se construye mediante la suma de lo que se representa del pasado y lo que se cuenta de él desde el presente. Suma que, si bien deja abiertos muchos espacios de indeterminación, plantea una postura ética frente a las enormes injusticias que sufre (y ha sufrido) la gente del pueblo a manos de los poderosos.

Pero volvamos por ahora al espacio exterior, el que corresponde al “presente”. Las narraciones de los sucesos del pasado se construyen a base de rumores. Rumores que le permiten al desvalido enderezar sus críticas

²³ Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, p. 394.

²⁴ *Ibid.*, p. 395.

²⁵ Puede decirse que en esta obra Liera echa mano tanto de los recursos del teatro dramático como del épico, en el cual la narración tiene un lugar preponderante, y en el que se favorece cierto distanciamiento crítico que permite al lector/espectador observar con mayor claridad las circunstancias sociales, económicas y políticas que generan los conflictos.

contra el poder, a veces de manera sutil, y otras de formas mucho más cáusticas y directas. Es importante no perder de vista que los rumores son mecanismos que le permiten a la gente disimular la insubordinación, por lo que devienen formas de resistencia ante la colonización ideológica.²⁶ En este tipo de discursos casi nada es completamente literal; se permiten los juegos de palabras, los eufemismos, la burla soterrada, por lo que necesitan cierto grado de explicación. “La realidad del poder —en términos del historiador Scott— implica que gran parte de la conducta política de los grupos subordinados requiere interpretación, precisamente porque actúan deliberadamente de manera críptica y opaca”.²⁷

Así ocurre en buena parte de la obra, tanto en el mundo interior como en el exterior. El lector/espectador es enfrentado a los rumores y, por lo tanto, a cierta dosis de indefinición. Comencemos por ver cómo ocurre en las entrevistas del presente. En la escena donde Claudia (una informante) se encuentra con los religiosos tiene lugar el siguiente diálogo:

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

CLAUDIA: Pos era un ladrón que robaba pa’ los pobres. Iri padre, yo le voy a contar lo que me han contado porque yo no lo conocí.

PADRE JAVIER: ¿Y no tiene miedo usted que le hayan contado mentiras?

CLAUDIA: Pos como todo lo que uno no ve con los ojos. Como todos los santos que tienen por allí parapetados, uno no los conoció y cuentan maravillas.

PADRE: ¿Qué sabe usted?

CLAUDIA: A mí me contaba mi abuela que Malverde comenzó a robar porque veía las injusticias que había en ese entonces; decía que el gobernador era un sinvergüenza, bueno las cosas no han cambiado mucho... La primera vez que robó decidió el gobierno detener a los que fueran a comprar con monedas de oro; pero pa’ las diez de la mañana ya tenían en la cárcel a casi todos los pobres de la ciudad, así que tuvieron que soltarlos. Pasaban cosas muy curiosas...²⁸

En este parlamento —en el que se evoca literariamente el habla popular— se puede observar, por un lado, cómo el rumor se corresponde con “las esperanzas, los temores y la visión del mundo de aquellos que lo escuchan y lo retransmiten”.²⁹

²⁶ Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, pp. 21-22.

²⁷ *Ibid.*, p. 168.

²⁸ Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, pp. 374-375.

²⁹ Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, p. 176. Conviene no perder de vista que el rumor es diferente del chisme que busca, por regla general, destruir la reputación de una persona, o de un grupo de personas, perfectamente identificable; convirtiéndose así en un mecanismo de control en el que los autores de los chismes se escudan en el anonimato.

Por otro lado, vemos cómo la lógica impecable de Claudia termina por ser un desafío burlesco a la autoridad eclesiástica: ¿por qué habría de creer en los santos que no ve y no en Malverde, de quien conoce tantas historias cercanas?

De esta manera, los religiosos se vuelven una y otra vez objeto de escarnio e irrisión. En otras entrevistas se les ridiculiza por su rigidez frente al lenguaje grosero o por su mojigatería ante a los asuntos sexuales.

PADRE JOSÉ: ¿Qué milagros nos puede contar?

BETO: Bueno, pues yo hace algún tiempo había agarrado una vieja, bien buena que estaba la jija de su chingada madre, y pues yo la quería un chingo.

OBISPO: A ver si puede evitar esas palabras, que está con gente dedicada al Señor.

BETO: Y... pues está ca... Buenos, pues, este sí, yo, mire, yo aprendí a hablar en la calle, a lo mejor usted tuvo padres que lo enseñaran y pues así es otro pedo; bueno, otra maniobra, es caso, pues, que yo había agarrado a esa vieja y la muy jija de su, la muy... la vieja ésa se me fue con otro bato; yo soy pobre, tengo un desgüesadero de carros allá por El Barrio ¿y cómo...? A ver usted (*al obispo*), ¿cómo se sentiría si otro cabrón le bajara su vieja? No, mejor no; hablo puras regadas.³⁰

Observemos cómo, si bien es cierto que los esfuerzos de Beto por expresarse sin rispideces resultan graciosos, la inadecuación de su discurso termina volviéndose no en contra de sí mismo, sino del Obispo, quien pretende situarse por encima de las cuestiones profanas de la carne. Pero, sobre todo, Liera hace evidente en su obra cómo la Iglesia oficial se ha situado del lado del poderoso, para convertirse en su cómplice.

A lo largo de las entrevistas se hace patente cómo los sacerdotes no pueden comprender a la gente del pueblo ni quieren escuchar sus congojas. Cuando el Padre Javier, por ejemplo, cuestiona las formas en que se rinde culto al bandido (con música y cervezas), Martha responde:

Claro que es diferente, Malverde siempre ayudó a los pobres, estuvo del lado de ellos; aquí, el señor Obispo solo va a desayunar a la casa de los ricos. Además, la música que le gusta a Malverde es la que nos gusta a todos.³¹

Y unas escenas adelante, cuando Claudia intenta contarles cómo a los trece años fue raptada y vendida como prostituta, el Padre Javier la interrumpe diciendo que “no es prudente seguir con esta conversación”. “¿Qué? ¿Les horroriza?” —responde la mujer.

³⁰ Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, p. 378.

³¹ *Ibid.*, p. 365.

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 bien vestidas de la iglesia y llenas de joyas, pero así no se remedia nada... ustedes quieren cuentitos bonitos de niñas que nacieron con un ángel de la guarda al lado, pero yo no lo tuve.³²

Por lo que se refiere a las escenas propiamente dramáticas, las del mundo interior, éstas se centran en los dos antagonistas principales: el gobernador Cañedo y Malverde. Llama la atención, sin embargo, que el bandido, pese a ser un personaje prácticamente omnipresente, y al que se alude en el título de la obra,³³ nunca aparece físicamente en escena. Esta forma de construcción del personaje, en ausencia, por llamarlo de alguna manera, permite por un lado acentuar la dimensión mítica del bandolero, y por la otra, al caracterizar a Malverde con base en los dichos de los demás personajes, se subraya la indeterminación con la que está armado todo el texto que a su vez incide en la problematización del concepto de verdad, y da espacio a la idea de simulación. Así, para Fernando de Ita, darle cuerpo en escena supondría “reducirlo a una imagen”. En cambio, “fuera de la vista del público tiene tantos cuerpos, tantos rostros, tantas personalidades como lectores del texto o asistentes al espectáculo”.³⁴ Esto posibilita, asimismo, como de hecho ha ocurrido en la realidad extraliteraria, que se le adjudique al personaje un rostro querido por el pueblo, con el que se pueda identificar.³⁵

La historia que se representa en el mundo del pasado no es unívoca ni lineal, y los sucesos que ahí se recrean con frecuencia adquieren tintes trágicos, por lo que el tono predominante difiere del empleado para reconstruir el “presente”, donde campean la burla y la ironía. Detengámonos ahora en la primera escena del pasado, ya que en ella se nos ofrecen claves importantes para la comprensión del texto, y porque constituye un punto de referencia temporal que no se debe perder de vista. Así comienza la acción dramática en el espacio interior: en la penumbra advertimos la presencia de Cañedo mientras

³² *Ibid.*, p 377.

³³ José Ramón Alcántara ha observado que “el título de la obra resignifica el sentido religioso de la Divina Providencia al ponerlo en manos del arquetipo del ladrón que roba para darle a los pobres”. Alcántara, *Textualidad. Textualidad y teatralidad en México*, p. 99.

³⁴ Ita, “La rapsodia de Óscar Liera”, p. 25.

³⁵ Hay distintas versiones de cómo fue que se llegó a la imagen que actualmente se difunde entre los fieles de Jesús Malverde. El hecho es que se le representa “como un hombre moderno de la región: de pelo oscuro, cejas y bigote poblados, lleva camisa vaquera y paliacate al cuello. Fácilmente podría pasar por cualquier hombre del noroeste de México; no se puede negar que se parece tanto al famoso cantante-actor sinaloense Pedro Infante como al cantante Vicente Fernández, el ‘ídolo del pueblo’”. Jónsdóttir, *Bandoleros santificados: las devociones de Jesús Malverde y Pancho Villa*, p. 78.

toma un baño de tina. Su imagen es desagradable y al mismo tiempo se le ve vulnerable: en la acotación se le describe como una tortuga que ha perdido el carapacho, “*rubia, desbordada en pliegues*”.³⁶ Pero, sobre todo, es claro que el hombre “está aterrorizado”; “está enfermo y tiene miedo”; “tiene el mal del miedo metido en todos los huesos”, afirma Adela, la mujer que lo asiste.

Aunque no conocemos en este momento los antecedentes, sabemos por él mismo que ha echado a andar una rueda de fuego que terminará por destruirlo: “No debí haber hablado, ¿verdad? Creo que eché a andar un gran mecanismo con mis palabras y no sé cómo pararlo. El sol no sale y se oye ruido como de gente que llega hasta mi casa”. Y unas líneas adelante afirma: “veo ojos por todas partes, oigo voces y pasos que me siguen”. La sensación de que algo aciago está por ocurrir se agudiza cuando “*se oye el caer de una piedra sobre las otras*”.³⁷ El ambiente es ominoso, amenazante: los hombres se acercan y cantan “El niño perdido”,³⁸ la pieza que Cañedo había pedido que tocaran en su entierro.

Observemos cómo desde el comienzo de la obra las piedras parecen tener un peso simbólico ya que aterrorizan al gobernador. En manos de los débiles comienzan a representar una forma de resistencia frente al poderoso. Más adelante veremos cómo se vuelven expresión de dolor y rabia, y al final de cuentas, un recurso para la venganza. Desde luego, las piedras evocan también a aquéllas con las que, en el mundo referencial, supuestamente se dio sepultura al cadáver de Malverde. Sólo que aquí aparecen en las escenas del pasado; es decir, antes de la muerte del famoso bandolero.

La escena continúa con la llegada de Hilario, uno de los personajes del pueblo a quien Cañedo tiene por “loco”. Se acerca a la ventana adonde se encuentran Adela y el gobernador, para pedir “un miserito de queso”. En su discurso se observa, como en el de casi todos los personajes del pasado, la creencia en leyendas sobrenaturales que contribuyen a acrecentar el terror del poderoso. “Todos hablan de la muerte por mis ventanas”, dice Cañedo, “espantado”.³⁹ Y es que hay señales funestas que Hilario no deja de observar:

Muchas cosas malas van a pasar, Adela; han visto aparecidos por los caminos; salen bolas de lumbre de la tierra y las gallinas ya están cantando por las noches [...] Muchas cosas malas van a pasar y tú lo sabes, muchas cosas malas van a entrar en las casas de los ricos, Adela. (*Se va riendo y rumiando las últimas palabras*).⁴⁰

³⁶ Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, p. 365.

³⁷ *Ibid.*, p. 366.

³⁸ “El niño perdido” es una canción popular interpretada por bandas sinaloenses.

³⁹ Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, p. 366.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 367-368.

Como vemos, es claro que los rumores, los discursos anónimos, los murmullos que se escuchan al pasar, contribuyen a crear la tensión dramática, el suspenso, siembran la duda en el lector/espectador sobre lo que en realidad ocurre, pero también, constituyen una forma de venganza —quizá la única que tengan a su alcance— de los oprimidos frente al poderoso.

Más adelante, conforme avanza la representación (virtual en el caso de la lectura), comprendemos cuáles son los sucesos que echaron a andar el mecanismo que no se puede parar. Vemos múltiples escenas en las que con impunidad absoluta se explota, golpea o asesina a la gente del pueblo. Presenciamos, por ejemplo, cómo Cañedo viola a la joven y bella Cuanina, la loca del pueblo. Somos testigos también de cómo Juan, un terrateniente, asesta un fuetazo a Cuanina, ya embarazada, y cómo pateo a un mozo enfermo que no puede siquiera levantarse. Luego aparecerá muerto el hijo de Adela por intentar defender al peón enfermo. Con todo, lo que termina desencadenando el movimiento imparables, del que habla Cañedo, en un hecho más de violencia.

El suceso se origina en la escena cinco del espacio interior,⁴¹ cuando Cañedo planea desprestigiar a Malverde haciéndolo pasar por asesino: le encarga al Chango, su esbirro, que vaya disfrazado con hojas de plátano y arroje en la calle unas cuantas monedas de oro, para que la gente acuda a recogerlas. Y en ese momento mate a cualquiera, al que le dé la gana. El Chango cumple con el cometido y acaba con la vida de Julián. Así, el primer acto se cierra con una clara amenaza de Malverde: “Mañana en la noche iré a la casa de Cañedo a investigar sobre el crimen de Julián”, se lee en un papel que alguien descubre. Esta escena obliga al lector/espectador a reconstruir el orden cronológico de los acontecimientos y reconocer que la primera escena del espacio interior, con Cañedo aterrado en la tina, tiene lugar el día en que se espera la visita del bandido. Luego, el segundo acto se cierra con la misma escena, aunque representada de forma sintética y con otro final; de esta manera el tiempo hace un rizo nuevamente y nos coloca en la situación del principio. Veamos cómo se desarrolla:

Interior

ADELA: Ya está oscureciendo; está la casa sitiada por los de la acordada, tome su baño y espere a Malverde.

CAÑEDO: (*Contrito.*) Creo que eché a andar un mecanismo y no sé cómo pararlo.

ADELA: (*Perdida.*) Sí.

Adela empieza a bañarlo. Hombres y mujeres del pueblo salen y, mirando fijamente al público, empiezan a golpear piedra contra piedra. Cuando todos han salido,

⁴¹ Las escenas no aparecen numeradas; lo hago yo con el fin de que el lector interesado pueda ubicarlas con facilidad.

*Adela toma una piedra grande, se dirige a Cañedo por sus espaldas y antes de asestarle el golpe mortal, se hace el oscuro. Aunque es posible que él haya muerto anteriormente de miedo en el corazón, contagiado por el miedo de los huesos.*⁴²

De esta escena quisiera destacar dos aspectos. En primer lugar, que es Adela quien finalmente cobra venganza y no Malverde, como se esperaba que ocurriera. Y esto es interesante porque al asumir ella, un personaje del pueblo, el papel del mítico jinete aleja el acto de rebeldía del universo mágico para anclarlo en el terreno de lo posible. Así lo ha señalado José Ramón Alcántara cuando afirma que “Malverde es el mito tras el cual se ocultan las acciones del pueblo”.⁴³ En segundo lugar, me parece claro que con este final se juega escénicamente con incorporar al público en la ficción dramática —tal como ocurre mediante diversas estrategias teatrales a lo largo de la obra. Pero observemos cómo se describe la acción: los personajes, *hombres y mujeres del pueblo*, aparecen en escena *mirando fijamente al público*, en un claro acto de desafío al poderoso, golpeando *piedra contra piedra*. Así, desde mi punto de vista, al confrontar con la mirada al lector/espectador pudieran generarse dos sentidos diametralmente distintos: por una parte, podría suponer una invitación a la rebeldía, creando un “nosotros” que convirtiera al receptor en partícipe y cómplice del acto de rebelión; pero por la otra, al plantarse esos hombres y mujeres frente al público, haciendo gala de una fuerza recién descubierta, se pudiera leer también una velada amenaza.

Quisiera detenerme ahora a considerar cómo Liera echa mano de un lenguaje poético no sólo en la construcción plástica de la escena —tal como se puede advertir en la acotación anterior— sino, sobre todo, en el lenguaje de los personajes que se ubican en el espacio interior, del pasado. Volvamos para ello a la escena del principio, cuando llega Hilario a la ventana de Cañedo y advierte que algo muy grave está sucediendo:

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

[...]

HILARIO: Mentiras, cuentos... a la gente no le gusta la verdad, Adela; la verdad es como el limón en los ojos, arde mucho, pero luego los abre más y se ve más claro. (*Ríe.*) Mira lo que pasa, Adela, mira bien lo que pasa.⁴⁴

⁴² Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, p. 389.

⁴³ Alcántara, *Textualidad. Textualidad y teatralidad en México*, p. 100.

⁴⁴ Liera, *El jinete de la Divina Providencia*, p. 367.

Llama la atención cómo en estos parlamentos Liera evoca, además de las creencias populares —donde lo extraordinario, lo sobrenatural, forman parte intrínseca de la realidad—, el habla de la gente del pueblo. Pero no lo hace recurriendo a una estética costumbrista, sino mediante la construcción de un lenguaje poético, lleno de imágenes que apelan a los sentidos: al oído, la vista, el tacto. Es decir, que se dirige al lector/espectador —el receptor último del lenguaje teatral— no sólo a través de la lógica y la razón, sino también mediante imágenes sensibles que condensan e intensifican las ideas. Hay que observar además cómo las voces de los muertos, a pesar de ser apenas audibles, tan sólo murmullos, alcanzan a cimbrar el mundo recreado.

Por lo demás, importa no perder de vista que en *El jinete de la Divina Providencia* los rumores cobran realidad escénica no sólo mediante el discurso de los personajes. Notemos, por ejemplo, cómo la escena de la violación de Cuanina es representada en dos momentos. Cerca del comienzo de la obra vemos a Martín acosando a la joven para terminar abusando de ella mientras yace inconsciente. En ese preciso instante entra una procesión con una virgen en andas. Los hombres “*por ver y por descuido dejan caer a la virgen, la cual se hace mil pedazos entre las piedras. Hay una inmovilidad absoluta*”.⁴⁵ Más adelante, ya en el segundo acto, la escena se repite, aunque de forma mucho más sintética. En esta ocasión la acción parte del espacio “exterior”, el del presente, de modo que la escena se desliza de un espacio-tiempo a otro sin solución de continuidad. Víctor está hablando con los curas, y su voz se va apagando poco a poco. Al mismo tiempo se vuelven a escuchar los cánticos de la procesión del primer acto, pero ahora “*quien está sobre la Cuanina es el gobernador Cañedo*”. Nuevamente la virgen se cae al suelo y se rompe.⁴⁶

Así pues, no es sino hasta la segunda versión escénica del hecho cuando los lectores/espectadores nos damos cuenta de qué fue lo que verdaderamente ocurrió, y por qué se difunde la versión falsa: el Cura decide tergiversar las cosas en favor del gobernador —a cambio de obtener ciertas ventajas para la Iglesia, y alguna promesa de dádiva para los demás testigos.

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

[...]

CURA: Me gustaría que se iniciaran los trabajos de la nueva catedral...

CAÑEDO: Hace días que tenía la intención de ir a verlo para eso. *(A los otros.)* Para ustedes tengo por ahí unos chivos que les voy a regalar.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 370.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 395.

CURA: (*A los feligreses*) ¡Ah, eso sí!; esto es como un secreto de confesión, si alguien llega a revelarlo y lo comenta, queda excomulgado *ipso facto*; ahora que si no aguantan el gusanito y quieren decir por qué se nos rompió la virgen, diremos que fue Martín, ya ven que él es tan mujeriego y nadie lo va a dudar...⁴⁷

Hay en este caso una intención clara de mentir, de manipular los hechos con el fin de mantener un estado de cosas, que favorece a unos cuantos, y de lucrar con la situación. Con todo, el resultado es que una vez más se problematiza en escena la percepción de la “realidad”. Sólo que aquí la tergiversación es intencionada; por lo tanto, se distingue del rumor ya que no se trata de una forma de resistencia social, de un discurso soterrado que sólo es posible enunciar a espaldas del poderoso, sino de una clara y deliberada falsificación, con una finalidad muy bien establecida.

CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos podido observar, esta obra recrea un conflicto social que resuena de distintas maneras en la esfera de la cultura. En *El jinete de la Divina Providencia*, como en el mundo “real”, extraliterario, el conflicto de clase se da con los “datos cargados” en favor de los dominadores; y, sin embargo, vemos cómo las clases marginadas ofrecen resistencia, en buena medida a través del rumor, en tanto forma de subversión. Asimismo, lo irreal o fantástico que atraviesa el texto de Liera nos vincula con la imaginación popular que aún persiste y que a su vez nos religa con el mundo arcaico de la magia. Por ello no es extraño que, tras el telón final, el autor registre así el lugar y la fecha en que concluyó su obra: “Culiacán de las Maravillas, Sinaloa, junio de 1984”. Por último, quisiera agregar que, si la religiosidad popular puede significar una protesta contra la cultura hegemónica que degrada a los pobres, con su obra Liera ha logrado no sólo crear una imagen artística de esta protesta, sino que le ha dado voz a los que normalmente no la tienen; una voz poetizada y profunda.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Mejía, José Ramón, *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Dellarciprete, Rubén, “La verdad de la ficción y la verdad del discurso historiográfico”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, vol. 15, núm. 1, 2013, pp. 141-160.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/issue/view/3605>.

⁴⁷ *Ibid.*, p.395.

- Escamilla Udave, Jorge, “Carnaval de Huejotzingo: Cambios y continuidad en la representación del ‘rpto de la dama’”, *Mirada Antropológica*, vol. 14, núm. 16, 2019, pp. 90-113. <http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/mirant/article/view/239>.
- Flores López, José Manuel, “La construcción política del bandido”, *Secuencia*, núm. 102, 2018, pp. 100-126. DOI: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i102.1429>.
- González, Aurelio, “El corrido: Expresión popular y tradicional de la balada hispánica”, *Olivar*, vol. 12, núm. 15, 2011, pp. 11-36. <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/116>.
- Hobsbawm, Eric J., *Bandidos*, Ma. Dolors Folch y Joaquim Sempere (Trad.), Barcelona, Ariel, 1976.
- Ita, Fernando de, “La rapsodia de Óscar Liera”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 149, 2016, pp. 23-26. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/73bf9d8d-7131-4772-aafd-895c6314f30d/la-rapsodia-de-oscar-lieria>.
- Jónsdóttir, Kristín Guðrún, *Bandoleros santificados: las devociones de Jesús Malverde y Pancho Villa*, México, El Colegio de San Luis-El Colegio de la Frontera Norte-El Colegio de Michoacán, 2014.
- Liera, Óscar, “El jinete de la Divina Providencia”, *Teatro escogido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 359-401.
- López Alanís, Gilberto J., “El acta de nacimiento de Jesús Malverde de Paredones en el Distrito de Culiacán en 1888. Un caso de la archivística sinaloense”, *Boletín del Archivo General de Guanajuato*, núm. 24, julio-diciembre 2004, pp. 32-42.
- Mendoza, Vicente T., *Corridos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Ortega Noriega, Sergio, *Sinaloa. Historia breve*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Partida Tayzan, Armando, “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, en Domingo Adame Hernández y Juan Enrique Mendoza Zazueta (Coords.), *Teatro y transdisciplinariedad. Ética, salud y comunidad*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 2017, pp. 199-211. DOI: <https://doi.org/10.1353/ltr.2011.0008>.
- Partida Tayzan, Armando, “Malverde: de Santo familiar a protector de narcotraficantes”, *Latin American Theatre Review*, vol. 44, no. 2, 2011, pp. 35-54. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/4144>.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Jorge Aguilar Mora (Trad.), México, ERA, 2000.
- Vanderwood, Paul, “El bandidaje en el siglo XIX: una forma de subsistir”, *Historia Mexicana*, vol. 34, núm. 1, 1984, pp. 41-75. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1855>
- , “Los bandidos de Manuel Payno”, *Historia Mexicana*, vol. 44, núm. 1, 1994, pp. 107-39. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2321>