

LA DRAMATURGIA DE ÓSCAR LIERA Y SU PARTICIPACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA DEL DERECHO A LA DIVERSIDAD SEXUAL EN MÉXICO

Santos Javier Velázquez Hernández*



<https://orcid.org/0000-0003-4076-4921>

RECIBIDO: 30/07/2023 / ACEPTADO: 13/11/2023 / PUBLICADO: 15/01/2024

Cómo citar: Velázquez Hernández, S. (2024). La dramaturgia de Óscar Liera y su participación en la construcción de una cultura del derecho a la diversidad sexual en México. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 26(1), 183-197. www.doi.org/10.36390/telos261.12

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar la dramaturgia de Óscar Liera (1946-1990) cuya temática sobre los grupos sexuales minoritarios coadyuvó a visibilizar la problemática de la comunidad LGBT y, por ende, a plantear la necesidad de construir en México una cultura del derecho a la diversidad sexual durante la segunda mitad del siglo XX. Para ello, se realiza un estudio cualitativo con base en la historia cultural y la crítica literaria, pues a partir de la teoría del poder de Michel Foucault se aborda la representación de una serie de dispositivos disciplinarios orientados a la corrección o la exclusión de los grupos sexuales minoritarios, de los “anormales”. De esta manera, con piezas como *Los camaleones* (1979) o *Los caminos solos* (1987), el autor puso de relieve —junto con otros escritores— el conflicto de la incompreensión familiar acerca del lesbianismo, la homosexualidad y la bisexualidad, aunado al ocultamiento, la vergüenza y la culpa, con lo que trató de crear conciencia en un contexto social caracterizado por la homofobia y los crímenes de odio. Se concluye que la dramaturgia de Óscar Liera es un documento cultural de gran importancia, ya que es una crítica a la realidad mexicana de los años setenta y ochenta, y con ella el autor asumió un papel social al intervenir en la discusión de la esfera pública al concebir el teatro como un foro de denuncias.

Palabras clave: artes escénicas; derechos humanos; grupo sexual minoritario; homofobia; papel social.

* Profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), México. javier_velazquezh@uas.edu.mx



The dramaturgy of Oscar Liera and his contribution in the establishment of a culture of rights for sexual diversity in Mexico

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the dramaturgy of Oscar Liera (1946-1990), whose theme of minority sexual groups helped to make visible the problems of the LGBT community and, therefore, to raise the need to build in Mexico a culture of the right to sexual diversity during the second half of the 20th century. To do this, a qualitative study is carried out based on cultural history and literary criticism, since from Michel Foucault's theory of power the representation of a series of disciplinary devices aimed at the correction or exclusion of groups is addressed. Minority sexual groups, the "abnormal" ones. In this way, with pieces such as "Los camaleones" (1979) or "Los caminos solos" (1987), the author highlighted, along with other writers, the conflict of family misunderstanding about lesbianism, homosexuality, and bisexuality, combined with the concealment, shame, and guilt; with which he tried to raise awareness in a social context characterized by homophobia and hate crimes. It is concluded that the playwriting of Oscar Liera is a cultural document of great importance, since it is a criticism of the Mexican reality of the seventies and eighties. And with it, the author assumed a social role by intervening in the discussion of the public sphere, by conceiving the theater as a forum for complaints.

Keywords: performing arts; human rights; minority sexual groups; homophobia; social role.

Introducción

La diversidad sexual se define no sólo como la posibilidad de las personas de asumir, expresar y vivir la sexualidad o las identidades sexuales y de género, sino también como "el reconocimiento de que todos los cuerpos, todas las sensaciones y todos los deseos tienen derecho a existir y manifestarse sin más límites que el respeto a los derechos de las otras personas" (CNDH, 2018, p. 3). Sin embargo, para llegar a esta aceptación en México se ha lidiado por mucho tiempo con una fuerte cultura machista y homofóbica, y aún hoy en día los crímenes de odio en razón de identidad de género u orientación sexual siguen estando presentes (Letra ese, mayo de 2023). Y si bien en las últimas décadas la comunidad LGBT ha tenido una serie de conquistas como el matrimonio civil, leyes contra la discriminación, más presencia en el cine y en series televisivas, protección de las comisiones de derechos humanos, más obras literarias y estudios académicos (Zapata, 2022, p. 13), la cultura de respeto e inclusión no ha logrado su plena consolidación —en algo tan simple como las campañas publicitarias, por ejemplo, aún no existe una inclusión real (Martínez, Montiel, Rodríguez y Tovar, 2020)—. Además, estas conquistas, no obstante, son el resultado de una larga lucha política e ideológica librada tanto en el espacio público (como la calle o la plaza) como en el imaginario (la esfera pública construida en la prensa y la literatura).

Ciertamente, la literatura —junto con otras artes— jugó un papel fundamental para propiciar este cambio social y jurídico, ya que puso en discusión el tema en un ambiente hostil, dominado por una cultura del rechazo y la marginación, de la violencia física y simbólica. De este modo, la dramaturgia, la narrativa y la poesía mexicana con temática homosexual —y en general con el tópico de la comunidad LGBT— han pasado por diversas etapas en su tratamiento, pues de acuerdo con Cañedo (2022), se fue del ocultamiento, el escarnio y los

personajes esquemáticos en el siglo XIX y gran parte del XX hasta lograr una representación más integral y compleja que los reivindica ya en el siglo XXI. Los cambios registrados en las obras literarias obedecen, sin duda, al tránsito que han tenido las luchas de los grupos sexuales minoritarios, que han sido más dinámicas, constantes y abiertas.

Un movimiento social que enmarcó y nutrió a la dramaturgia mexicana con asunto LGBT, así como a las demás expresiones artísticas, fue el realizado en favor de la diversidad sexual y la identidad de género a partir de los años sesenta. Por su parte, Álvarez (2010, p. 128) destaca que el Frente de Liberación Homosexual a principios de los setenta demandó el cese de toda discriminación en la sociedad y en el ámbito laboral, el fin de la persecución policiaca y que los medios de comunicación dejaran de hacer referencias peyorativas y denigrantes. Esta participación social en pro de los derechos humanos tiene una relación inherente con la literatura, sea testimonial o no, ya que esta documentó la complicada situación que vivían los grupos sexuales minoritarios en el país.

En el caso de la dramaturgia mexicana, el tratamiento del tópico de la homosexualidad —o, más ampliamente, de la cultura diversa— se inaugura en la época posrevolucionaria: en 1951 Sergio Magaña publicó *Los signos del zodiaco*. Esta obra teatral es considerada como precursora, ya que, en palabras de Blanco (1 de junio de 1997), Magaña abandonó el simbolismo y se acercó más al realismo al asomarse “a vecindades y plazas pueblerinas”; en ella aparece un personaje homosexual, pero con el estereotipo de la figura misógina y afeminada. Sin embargo, fue a principios de los setenta cuando la temática de corte homosexual irrumpió con mayor fuerza en la escena: “Y como todo lo que tiene un aire pecaminoso, lo hizo en medio de un gran escándalo” (Lamadrid, 2022, p. 283); asimismo, se estrenó *Los chicos de la banda*, dirigida por Nancy Cárdenas, y más tarde, en 1974, José Antonio Alcaraz escribió *Yo, la Celestina puta vieja*, obra que trataba “de demostrar la parte jocosa, emocional y gozosa del homosexual” (Álvarez y Camacho, 2013, p. 86). Si bien el surgimiento de esta corriente fue significativa, la postura predominante fue para escarnecer a los diferentes por medio de los prejuicios y la condena moral. Para el dramaturgo Óscar Liera este “boom” literario era insuficiente para establecer un reconocimiento de los derechos a la diversidad sexual, pues no se velaba por el respeto, la integridad y la dignidad de las personas. Al hacer una evaluación crítica de la dramaturgia que recreó este tópico, Liera señaló su preocupación:

En alguna que otra obra aparece de pronto un personaje *gay*. Por ejemplo en *Cada quién su vida*, de Basurto, aparece un personaje *gay* dentro de esta obra asquerosamente moralista. Ahora curiosamente donde más se aborda el tema es en el teatro de carpa, en el chiste, en el cabaret. Se juega mucho con la figura del homosexual, sobre todo con lo que se conoce como la «loca» desde un punto de vista peyorativo, para hacer el chiste, ponerlo en ridículo. Vivimos en una sociedad machista y al macho le da mucha tranquilidad ver que hay hombres femeninos (Liera, 1992, pp. 55-56).

Precisamente, en este juicio radica el valor histórico de recuperar el posicionamiento ético —y no sólo el estético— del dramaturgo; no sólo fue un creador, sino también un intelectual, figura que, según Dosse (2007, p. 43), “accede a este estatuto a favor de su toma de posición en la plaza pública, gracias a sus intervenciones políticas”. Para la historia cultural, la obra de Óscar Liera exhibe la compleja problemática social que atravesó la comunidad diversa. Tal actitud crítica y reflexiva se encuentra en las piezas *Los camaleones* (1979), *Aquí no pasa nada* (1979), *La gudógoda* (1979) y *Los caminos solos* (1987), pues en ellas registra la lucha de poder

que se libraba particularmente en el seno familiar. A Fernando de Ita el dramaturgo sinaloense le señaló, justamente, que le obsesionaba “como temática la familia y mucho más aún el manejo del poder, los juegos de poder” (26 de enero de 1984, p. 20), y como agudo observador de la sociedad, Liera realizó esta serie de dramas para elaborar retratos acerca de los problemas de género y de la sexualidad, es decir, la forma en que se constituyen la subjetividad e identidad (Velázquez, 2021, p. 65) de los personajes literarios. Estamos, pues, ante un imaginario que se inserta en una lucha política por posicionar un discurso contrario al dominante.

Metodología

Con base en la historia cultural y la crítica literaria, este estudio de naturaleza cualitativa se realiza a partir de la teoría del poder de Michel Foucault, para quien la subjetividad occidental se ha construido a partir de una serie de dispositivos orientados a disciplinar tanto al individuo como a la población, y en donde la familia “es la bisagra, el punto de enganche absolutamente indispensable para el funcionamiento mismo de todos los sistemas disciplinarios” (2007a, p. 105). Para Foucault, las relaciones de poder y el discurso generan las prácticas divisorias del mundo social (Garvey y Stangroom, 2012), por lo que se analiza la forma en que los grupos sexuales minoritarios son representados en la dramaturgia de Óscar Liera, ya que, consciente o no, ese universo de exclusión, represión o de rechazo —el poder como malla de producción de las relaciones familiares y sexuales (Foucault, 1999)— visibiliza la ausencia de un marco jurídico y de una cultura de respeto a los derechos humanos.

Al ser de naturaleza cualitativa, esta investigación utiliza el método hermenéutico (Ricoeur, 2008) para lograr una interpretación y una comprensión más integral de una parte de la dramaturgia del escritor mexicano Óscar Liera. Las piezas teatrales son consideradas en su función de discurso, es decir, como un fenómeno práctico, social y cultural donde los usuarios —el autor y los lectores—, establece van Dijk (2000, p. 21), realizan actos sociales y participan en la interacción social y, al mismo tiempo, construyen y exhiben su rol e identidad. El método hermenéutico brinda la posibilidad de estudiar tanto el texto literario como el significado que el autor trató de situar en él, pero también su consecuencia no intencional.

Por tal razón, para aprehender el sentido de esta propuesta dramaturgica en su contexto social se recuperan tanto la biografía como las entrevistas que le realizaron en periódicos y revistas locales o nacionales; esto es, al ser un estudio de naturaleza histórica, la fuente es primordialmente documental. La muestra del universo dramaturgico se reduce a cuatro obras, de 36 que escribió y publicó, ya que estas concentran el tema de nuestro interés, es decir, abordan el asunto de los grupos sexuales minoritarios: homosexuales, lesbianas, travestis y bisexuales.

El estilo realista de Liera en gran medida posibilita su abordaje, pues más allá de su evidente valor estético, tiene un anclaje con el mundo social, por lo que constituye “una fuente privilegiada para estudiar las representaciones sociales de una época” (Sapiro, 2016, pp. 79-80). Por esa razón, se recurrió al concepto de “representación” de la historia cultural, pues este permite la comprensión del papel social del autor, ya que las figuras literarias, señala Chartier (1992, p. XIII), exhiben el manejo, la transformación o el desplazamiento de las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad de donde emanan; en este sentido, Liera fue tanto un intelectual como un activista, y los personajes LGBT que representó participaron en la modelación de un imaginario.

Finalmente, de acuerdo con Foucault (1988, p. 124), el discurso “trasporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo”, por lo que se colige que la dramaturgia de Liera no sólo buscó modelar una realidad e instaurar un imaginario diferente, sino que describe, critica y muestra los mecanismos del poder disciplinario que se implementan en torno a las identidades de la diversidad sexual, con lo que trata de desmontar los efectos de ese poder como una forma de resistencia, ya sea mediante la parodia o la sublimación.

El poder disciplinario de la familia

Para el dramaturgo Óscar Liera, la fuente de sus obras era la realidad social, pues consideraba “que el arte en general se nutre de la realidad porque [es] un reflejo de la realidad” (Arce, 20 de octubre de 1985). Su experiencia la sometía a un proceso estético sin perder, sin embargo, su correlación con el mundo social; por eso, afirmaba con un sentido crítico: “Me gusta el teatro de búsqueda. Nosotros tratamos de rescatar los valores locales. Es decir, el teatro debe reflejar la realidad que estamos viviendo. Evadir la realidad es lo que no podríamos hacer” (Salazar, 15 de noviembre de 1987, p. 2). Como puede verse, Liera se interesó por recrear la realidad social, y, en este caso, la condición de marginalidad de la comunidad LGBT, a la vez que propugnó por la defensa de los derechos individuales.

Las obras de teatro seleccionadas registran el cambio de la vida social y la apertura a otras expresiones identitarias, ya que son una aproximación sobre cómo se constituye la subjetividad de un individuo que discrepa de la heteronormatividad (aborda al homosexual, a la lesbiana, al bisexual) y cómo este es marginado, excluido, al no caber en los moldes de las convenciones sociales. El autor pone así de relieve un tema contemporáneo, pues expone el padecimiento de los sujetos implicados, y a partir de allí construye, mediante la parodia y la crítica, una resistencia ante ese poder. Al inscribirse en la corriente de la Nueva Dramaturgia Mexicana, Liera reconocía como sello distintivo el hecho de “que nosotros, los dramaturgos, nos preocupamos más por la situación del pueblo, por la concepción de un nuevo orden social” (Gorlero, 1980). Con una intención crítica, Liera superó, indicó Luis de Tavira, el “panfleto provocador” (Martínez, 8 de enero de 1990) y su obra la volvió política en su sentido más amplio: tiene dentro de sí, reconocía, “una posición política, una manifestación personal no contra un grupo sino contra un sistema” (Aispuro, 22 de noviembre de 1989).

En su universo literario, Óscar Liera recreó la relación de los personajes de la diversidad en el seno familiar, lo cual tiene una estrecha correlación con la lectura crítica realizada por Michel Foucault de la sociedad contemporánea. Para Foucault (2007a), la familia es un poder disciplinario del tipo de soberanía; se trata de una institución que conservó la organización del antiguo régimen: la jerarquía y el flujo del poder dominante recaen en un soberano, el padre. Antes que en cualquier otra estructura o institución, en la familia recae la responsabilidad del ejercicio disciplinario de los individuos; se trata de una microfísica de la familia en la que se pone de manifiesto una serie de relaciones que clasifican, disciplinan y aceptan o rechazan a los sujetos.

Asimismo, de acuerdo con Foucault, la norma trae consigo “a la vez un principio de calificación y un principio de corrección. Su función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo” (2007b, p. 57), por lo que la exclusión del diferente, del disfuncional, por parte de la

familia obedece a un ejercicio tradicional del poder que clasifica y disciplina a través de distintos instrumentos.

En las obras teatrales de Liera destaca la representación de la familia tradicional, en la que el padre es el soberano que gobierna tanto la conciencia como el comportamiento y las actitudes de los hijos; sin embargo, aun dentro de ese régimen existen puntos ciegos que son inconfesables. Esa es la temática que desarrolla en *Los camaleones* de manera central, o bien, de modo periférico en obras como *Los caminos solos*.

En sus primeras obras trató el tópico de la homosexualidad, pero lo hizo desde el punto de vista lúdico, ya que consideraba que la farsa “es un género que permite la exageración, un agrandamiento de lo cotidiano. Exagerando las situaciones, la actuación misma, podemos volver a tomar la sensibilidad de la gente” (Peralta, 10 de febrero de 1983), es decir, la consideraba como un medio eficaz para cuestionar y concientizar a través de subrayar los vicios de la sociedad. Por ejemplo, en la pieza *Aquí no pasa nada*, cuya trama se desarrolla en una peluquería, el estilista le cuenta a un cliente que su hijo quiere irse de la casa:

ARMANDO: Yo no me resigno, siempre he sido un padre fuerte, imperativo, dominante; con una sola mirada mando a mis hijos y a mi mujer; ella, la pobre, me tiene un miedo pavoroso, todo es que yo haga (*Se compone la garganta*) y la pobre tiembla y empieza a sudar. Claro, a mí me gustaría que no hubiera necesidad de ese temor para sobrellevar el matrimonio en donde hemos formado cuatro hijos: una hija, dos hijos y un hijo (Liera, 1997, p. 138).

En este pasaje, Liera ya delineaba una burla a la figura del padre “macho”: enérgico y temible ante su esposa y sus hijos, en una relación de poder asimétrica, donde su palabra “es” la ley. Sin embargo, como es notorio, al cuestionar esa práctica social desde la parodia, Liera la ponía en crisis. Además, el dramaturgo se adelanta a su época al resaltar la necesidad de visibilizar la presencia del homosexual a través del lenguaje; con la mención del “hije” (alguien que no es ni hijo ni hija), crea un nuevo género gramatical, ajeno a la morfología del español, el cual establece una diferencia respecto a las de la misma clase, y al mismo tiempo, incluye otro que no es ni masculino ni femenino. La letra “e” marca un género inclusivo que para las reglas gramaticales resulta inaceptable, pues el masculino gramatical ya “cumple esa función como término no marcado de la oposición de género” (RAE, 2018).

La figura del padre es tensionada desde la ironía, por lo que hay un contraste entre su decir y su hacer: aunque se reconoce “macho”, su oficio es el de peluquero —incluso funge como maquillista y estilista de un perro—; con esto, Liera recurre al estereotipo de que se trata de una labor femenina, y como se asienta en la didascalia: Armando “siempre ha querido realizar en sí la idea de hombre total, concebida en su filosofía como una forma de ejercer todas las profesiones y oficios, aunque esto tenga mucho que ver con las necesidades económicas” (Liera, 1997, p. 137). Desde luego, la mención de los múltiples trabajos como una aspiración filosófica y existencial es sarcástica, ya que sirve para criticar el forzado modo de subsistencia al que se tenía que recurrir.

Por último, el dominio que “posee” Armando es contrarrestado por la actitud del hijo a partir de su preferencia sexual diversa junto con su deseo de marcharse del hogar, algo que escapa del aparente mando que tenía su padre. De este modo, Liera abordaba uno de los conflictos presentes en la sociedad contemporánea: las relaciones de poder en la familia cobraban un sentido distinto al que se venía presentando tradicionalmente.

La relación entre el padre y el hijo travesti

En *La Gudógoda* —pieza breve publicada en *Diorama de la Cultura*, suplemento del periódico *Excelsior*, en 1979— la figura del padre surge como sancionadora moral y castigadora de su hijo travesti. De acuerdo con Armando Partida, el término *gudógoda* “era parte del léxico familiar que designaba algún alimento que no les agradaba, con un significado muy cercano a ‘sobras’, a todo aquello que engordaba”, y por eso, concluye el crítico, dado que el título no guarda relación con el contenido, y debido a los temas que al parecer no alcanzaron lugar en las demás obras, “aquí concentraría todos esos ‘sobrantes’ dramáticos” (Partida, en Liera, 1997, p. 28). Sin embargo, me parece que dicho término bien puede ser interpretado de otra manera.

Es cierto que desde niño Óscar Liera fue, junto con su hermana Adelina, aficionado al juego de palabras, según lo refiere Torres (2000, p. 46) en el estudio biográfico que hizo sobre el dramaturgo. Pero el título de esta pieza se debe a un motivo bien distinto, ya que un referente se encuentra en la Biblia, de la que Liera era lector. En el libro Deuteronomio (10:7) aparece un sitio llamado Gudgoda, el cual era un lugar de acampada de los israelitas en el desierto, entre el monte Her y Jotbata; es, dice Rupero (2017, p. 393), “sin lugar a dudas el mismo que el monte Gidgad de Nm. 33:82, por el que habían pasado previamente entre Benei-jaacán y Jotbata”. Este espacio de procesión israelí es resignificado por Liera, ya que en la obra se dispone de un espacio público destinado a las manifestaciones sociales de las minorías en contra del Estado.

En el contexto histórico mexicano, las movilizaciones se acendrarón en los años setenta y, aunado a ello, la represión, el asesinato y el hostigamiento; junto a ello, menciona Rodríguez (2011), el presidente Luis Echeverría empezó la “apertura democrática” y su sucesor, José López Portillo, la creación de un sistema nacional de partidos políticos. Es en este escenario donde el autor imaginó un espacio público en un gobierno totalitario donde las marchas, las procesiones de diversa índole, estarían reguladas por la burocracia gubernamental, la cual está simbolizada por el Hombre de blanco; en la práctica, tal regulación era una censura, ya que dicho personaje no sólo dictaba en qué orden irían los manifestantes, sino que con un altavoz indicaba: “Recuerden las consignas permitidas; la multa por gritar consignas que no hayan sido autorizadas por la Comisión están estimadas en cinco mil pesos” (Liera, 1997, p. 165). En esas marchas “democráticas” los participantes son heterogéneos, pues hay grupos pro liberación femenina, obreros de la fábrica de cemento, madres con hijos desaparecidos, comunistas y hasta grupos religiosos. Para ridiculizar aún más la situación, el saludo de la primera dama a los marchantes tenía un costo. Como se puede ver, es una crítica hacia el poder totalitario que, bajo una supuesta legalidad y trato concesivo, efectuaba un control avasallante a través de la prohibición y la censura. De este modo, el grupo los travesti es citado a las 8 de la mañana, “porque a esa hora no había niños”:

HOMBRE DE BLANCO: Discúlpeme, señorita, señor o señora...

TRAVESTI: Señorita, que la ciencia no se estanca.

HOMBRE DE BLANCO: A ustedes justamente las iba a buscar ahora, porque siguen detrás de las mujeres de la liberación femenina.

TRAVESTI: ¡Qué horror! ¡Protesto, protesto!

HOMBRE DE BLANCO: Tiene que entender; es una medida política adoptada por las presiones que sobre la Comisión ejerce la Liga de la Decencia.

TRAVESTI: La ropa no tiene sexo (Liera, 1997, p. 166).

En esta obra se revela en los personajes la inscripción del poder gubernamental. Ante la clasificación convencional que intenta el Hombre de blanco, la identidad del travesti, ambigua, escapa y se resiste al asumirse como una “señorita”; sin embargo, ese mismo poder clasificatorio encuentra su máxima expresión cuando asigna el orden de la participación social y política, ya que desde el autoritarismo establece cómo se deben distribuir los grupos. Evidentemente, la disposición de que vayan detrás de las feministas es una provocación a esta expresión de género, además de que se trata de una medida política debido a las presiones sociales y moralistas.

Así, Liera exhibe los juegos de poder que se ponen de manifiesto en la sociedad; además, representa un panorama de los problemas nacionales y su encauzamiento institucional: las marchas como válvulas de escape, como una suerte de control social. Sin embargo, en esta obra se reconoce la postura del dramaturgo hacia la libertad individual y la igualdad, a la vez que muestra las restricciones del conservadurismo en el seno familiar, sobre todo por parte del padre, símbolo del machismo:

TRAVESTI: (*Entra perseguido por un viejo*) ¡Papá, por Dios, déjeme en paz! Quiero ser libre como las mariposas. Quiero ser como la brisa, como la lluvia, papá; déjeme en mi libertad. ¡Se lo suplico!

EL PAPÁ: Dame esa ropa de vieja, desgraciado, dámela o te mato ahorita.

BEATA 2: ¡Ay mira a don Ramiro persiguiendo a esa mujer! Lo viera su esposa.

BEATA 1: Es un deber cristiano que doña Martina sepa la clase de hombre que tiene por marido para que le pida a Dios por él.

BEATA 2: Cómo me gustaría que llegara su hijo Martín, que es un modelo de muchacho y que tanto quiere a su madre. Ojala lo viera en estos trances.

TRAVESTI: (*Se quita la ropa*) La ropa no tiene sexo, papá; quiero ser como la cigarra, como la golondrina, papá; libre...

[...]

EL PAPÁ: (*Al travesti vestido de hombre*) Límpiame esa cara y vámonos (Liera, 1997, p. 169).

Las acciones y el lenguaje empleado por el padre que niegan el reconocimiento de una identidad sexual en la actualidad están tipificados, de acuerdo con la institución de los derechos humanos, como violencia de género (CNDH, 2019); no obstante, en la época del dramaturgo eran los ordinarios instrumentos disciplinarios del autoritarismo, desprendidos de los prejuicios de una sociedad machista y homofóbica. Y mientras el hijo representa las aspiraciones e inquietudes de una juventud que luchaba por el reconocimiento de sus derechos, su padre recurre al maltrato psicológico, la represión y la amenaza de muerte; sus órdenes son tajantes y sin concesiones. El padre es el macho que se avergüenza, cuyo honor es ofendido junto con el de la familia. Con esta obra Liera recrea un mundo de apariencias: las beatas, desde el poder religioso, juzgan sin saber a qué se debe el comportamiento del padre, acusándolo de infiel; asimismo, sin conocer la doble vida del travesti, ven en él a un muchacho ejemplar y amoroso con su madre.

Por otra parte, aunque los dramas *Aquí no pasa nada* y *La Gudógoda* se realizan en un espacio urbano, la mayoría de las obras de Liera se desarrollan en espacios de la provincia, pueblos o zonas rurales. Ello obedecía tanto a su origen como a su poética, pues señalaba que el nuevo teatro del país debía surgir de la provincia, la cual siempre había preferido para vivir: “Definitivamente tenía que formarme y venir a la escuela aquí a México, pero considero que el

trabajo de un grupo es mucho más efectivo en la provincia. Aquí es muy difícil conseguir espacios para ensayar y presentarse” (López, 1990, p. 17). Además, en la provincia halló historias y un lenguaje regional, “hay mucha poesía en lo que hablan” (López, 1990, p. 17), y de ahí también la valía de su obra como documento de la cultura.

El bisexual y la ausencia del patriarca

La obra *Los caminos solos* tiene una raíz histórica, ya que versa sobre la leyenda de cómo Heraclio Bernal se convirtió en un bandido social que asoló a Sinaloa en el siglo XIX después de haber sido acusado falsamente de un robo. No obstante, como trasfondo, como un elemento literario, se encuentra la historia familiar de Faustino y su padre don Basilio Iriarte.

Al poseer una enorme influencia en el pueblo Guadalupe de los Reyes por ser el dueño de unas minas de plata, don Basilio es amo y señor de la vida de los trabajadores a los que expolia. Para dar cuenta de su peso político, toda la trama de la obra gira en torno a su decisión para que el gobierno aprehenda al bandolero Bernal: primero pide la intervención del prefecto del distrito y luego la del mismo gobernador.

Ahora bien, aunque don Basilio Iriarte tiene un gran poder económico y político, no se trata de un personaje explícito. Esta no presencia es significativa, ya que su poder caciquil es severamente puesto en entredicho por las acciones de su hijo. Como padre, su omnipotencia es endeble e ineficaz y la nula relación con Faustino es su punto débil, puesto que sus faenas escapan por completo de su control. Para empezar, don Basilio Iriarte ignora que Faustino fue el autor intelectual del robo de dos barras de plata, y que motivó a que el Petimetre, encargado de la oficina de la tienda de raya, culpara a Heraclio Bernal; pero, además, no sabe que hijo acosa y persigue a las mujeres del pueblo y, sobre todo, que tiene una relación homoerótica con el Petimetre.

La falta de calidad moral de Faustino —y el relajamiento de las reglas y la vigilancia paterna— se ve reflejada en su enfermiza obsesión con las mujeres para satisfacer sus deseos sexuales. En esta obra, Faustino representa al macho, quien siente una pasión irrefrenable por las mujeres, un deseo donjuanesco: “No hay nada en el mundo que me interese más que las mujeres, y no hay nada mejor que cuando las tengo tumbadas en el pasto y les voy subiendo la falda hasta la cintura para ver qué tienen”, y esa situación es su vida y su muerte “porque las dos se me juntan en un grito cuando amo a las mujeres” (Liera, 1997, p. 14). En el fondo, se trata de una duda acerca de su propia identidad sexual: para sentirse hombre, necesita comprobarlo repetidamente. El deseo carnal es, pues, el motor de sus acciones, y para señalar aún más esa corrupción moral, Liera introduce en el personaje una tendencia homosexual —soterrada— hacia el Petimetre, cuya figura es rescatada del imaginario colonial, pues de acuerdo con Díaz (2001, p. 471), esta hacía alusión a los jovencuelos afeminados cuyas únicas preocupaciones eran la moda y las costumbres provenientes de Francia.

A su vez, Jacinto le atribuye al Petimetre características “femeninas”: “Tienes un pico de cotorra vieja que nomás te puede servir para andar con las comadres por allá en los lavaderos; los dizque hombres como tú no deben de salirse de las faldas de las viejas” (Liera, 1997, p. 218), esto es, lo tilda como afecto al chismorreo y, al mismo tiempo, cuestiona su hombría. El Petimetre, en efecto, es un hombre amanerado a quien don Chava le encarga la decoración del patio para el baile de bodas de una hija de Basilio Iriarte: “Se casa una de las hijas de los Iriarte y tienes que ir a disponer y a arreglar el camino de plata, siempre lo has hecho;

además tienes que decorar el patio para el baile” (1997, p. 225). Para lograr el propósito de conseguir dinero, Faustino lo seduce para que cometa el latrocinio en contra de su padre y a costa de la libertad de Bernal; tiempo después, le vuelve a pedir que consiga otra barra de plata:

FAUSTINO: ¡Déjate de tarugadas! ¿Qué pasó con la barra de plata?

EL PETIMETRE: No se ha podido, tu padre no me deja solo ni un instante y las tiene muy bien contadas.

FAUSTINO: (*Lo golpea con rudeza.*) ¿Y tú crees que yo voy a estar esperando hasta que te pegue la gana?

EL PETIMETRE: No, Faustino, no Faustino, no me pegues van a vernos.

FAUSTINO: ¿Y qué con que nos vean?

EL PETIMETRE: ¿Qué van a decir? (Liera, 1997, p. 237).

Mediante el uso de la violencia física, Faustino somete al Petimetre. Sin embargo, ese dominio no sólo se debe a que el primero es hijo del propietario de la mina y el segundo un empleado, sino que tal sujeción pasa por otro ámbito, más allá de la relación productiva: la subordinación es porque está enamorado de Faustino, quien alienta dicho vínculo, y esa es la razón por la que es capaz de robar y de mentir, así como de cierto pudor para que no los vea la gente: trata de mantener oculto ese acercamiento y con ello evitar los rumores. Asimismo, la manipulación de este último es evidente:

FAUSTINO: La quiero para mañana. (*Se acerca y le hace una caricia.*) O qué, ¿no me la vas a tener para mañana? Tú puedes hacerla ojo de hormiga y yo paso por ella como las otras veces, ya ves que ha sido fácil.

EL PETIMETRE: Nomás la quieres para irte a pasear con esas mujeres que cargas.

FAUSTINO: (*Hosco.*) Son asuntos de hombres, tienes que entenderlo; así somos los machos. Son cosas que no puedo evitarlas; habiendo mujeres de por medio no me importa nada, nada que no sea gozarlas (Liera, 1997, p. 237).

La escena de erotismo y celos es patente entre ambos, y también la concepción que Faustino tiene acerca del “macho”: su hombría recae en su sexualidad activa, sobre todo con las mujeres, pero para conseguir satisfacer su deseo carnal no le importa mantener una relación con otro hombre. Y para destacar la ignorancia del padre sobre los actos del hijo, pero para subrayar también la omnipotencia de este, el Petimetre lo amenaza:

EL PETIMETRE: Le voy a decir a tu padre todo lo que me has obligado hacer y le voy a nombrar a todos los nietos que tiene y que ni sabe.

FAUSTINO: ¡Tú cierras el pico, Petimetre, o no respondo de mis manos!

EL PETIMETRE: Ya ves, desde hace mucho tiempo que ni me dejas verte.

FAUSTINO: Pues si tengo esa barra mañana... por la tarde voy a ir a bañarme desnudo a las pozas, pero no te acerques.

EL PETIMETRE: Nunca me dejas, nomás te veo de lejos.

FAUSTINO: Así es como se hace eso; de lejos, de muy lejos (Liera, 1997, p. 238).

Pese a que el Petimetre conoce los actos inmorales de Faustino, todo el tiempo este último mantiene el control y su superioridad, ya sea a través de la coerción física —la amenaza de los golpes— o de la manipulación mediante la insinuación erótica. Sin embargo, esa hegemonía es finalizada por el sacerdote —que representa el poder pastoral: un poder superior— y condena su comportamiento y lo sanciona moralmente, ya que cuando Faustino lo

quiere corromper para que le relate las confesiones de Aurora Echeguren Peiro, de quien está “enamorado” a pesar de que ella es casada, el sacerdote no cede. En su obstinación, él le ofrece un viaje a Roma, con tal de que le sirva de celestino y le revele los pecados de ella; sin embargo, en vez de ello, el sacerdote le hace la siguiente revelación:

CURA: Ese no fue sueño. Ella te vio y vio cómo el Petimetre bajaba de su escondite y te enjabonaba el pecho y la espalda y los tobillos. Ella se encantó con la imagen, no vio malicia, ni morbo [...] Olvídate de ella, Faustino, olvídate de ella y llévate ese dinero, no tengo ningún deseo de ir a Italia (Liera, 1997, p. 251).

Tal revelación es la que rompe con el dominio de Faustino: su hombría es puesta en cuestión. Frente al poder religioso, el poder económico se ve doblegado. Pero sobre todo, el poder del patriarca de don Basilio Iriarte presenta serias fisuras; es similar a una malla floja que dejan escapar la conducta delictiva e inmoral del hijo. En este sentido, el régimen disciplinario del patriarcado resulta endeble, con un padre al pendiente de los asuntos económicos, pero no de los de su hijo, y si bien el dramaturgo recrea la época del porfiriato en Sinaloa, su interés fue debatir sobre todo asuntos contemporáneos, ya que, asienta Velázquez (2022, p. 209), Liera “realiza una lectura simultánea de su propia época para parodiarla y mostrar una resistencia al poder”.

El lesbianismo y el silencio paterno

Escrita en 1979, en *Los camaleones* Liera también aborda la relación entre un padre que ignora la preferencia sexual (CNDH, 2019) de su hija, en este caso el lesbianismo. Este drama “en cierto momento fue representativo de la fracción lésbica de la comunidad” (Álvarez y Camacho, 2013, p. 87), gracias al apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) que impulsó el movimiento de la Nueva Dramaturgia Mexicana en el que, además de Óscar Liera, destacan José Ramón Enríquez, Víctor Hugo Rascón Banda y José Antonio Alcaraz.

Un año más tarde, dicha pieza fue estrenada en el teatro Santa Catarina, bajo la dirección de Enrique Atonal, con “carencias económicas y fallas técnicas” suplidas por la imaginación (Álvarez y Camacho, 2013, p. 87). El monólogo trata de la supuesta revelación que Laura, estudiante de antropología social, le realiza al padre en la biblioteca de la casa; según la acotación, es una familia de clase media. No obstante, sólo hasta el final se sabe que tal revelación ha sido un simulacro: “Algún día me atreveré a decírtelo, papá, algún día me atreveré. No quiero seguir fingiendo delante de ustedes y llorando a solas, algún día tendré el suficiente valor, algún día” (Liera, 1997, p. 161). Su confesión, al ser hecha a un padre ausente, un monigote elaborado con ropa, pone de manifiesto la distancia existente entre el padre y la hija.

Para Partida Tayzán, este monólogo subversivo no es una apología sobre la preferencia sexual, “sino que plantea el conflicto como un alegato [...] porque el hombre alcance su ‘esencialidad’, en este caso a través del amor, considerado como un valor absoluto al no importarle la elección sexual en sí misma, sino el libre albedrío del hombre” (1997, p. 25). No obstante, conviene prestar atención a la relación padre-hija, pues la crítica de Liera estaría dirigida al sistema autoritario de la familia patriarcal en el que la comunicación y el diálogo se encuentran clausurados.

A pesar de que es una estudiante universitaria, Laura es incapaz de expresar su “secreto” a un padre que se infiere es culto dada la “gran cantidad de libros” que hay en la sala.

El patriarcado está representado como un sistema cerrado. Para ella, confesar su lesbianismo significa lograr un estatus de sujeto, esto es, objetivar su identidad:

Lo que te voy a decir es como una confesión que me hago a mí misma, es como un interiorizarme ante tu presencia, es como si de pronto comenzara a resbalarme hacia el interior de mí ser y quedara volteada al revés (Liera, 1997, p. 155).

Sin embargo, aun cuando se despoja de aquello que la reprime y logra exhibir su identidad, esto sólo ocurre como un simulacro discursivo. Ello es así porque la relación de poder es tan fuerte en su verticalidad que no logra establecer la situación de igualdad que anhela, donde los roles de padre e hija queden anulados: “Tú me has dicho muchas veces que quieres ser mi amigo, y en este momento te acepto la proposición porque ahora lo que necesito no es un padre, sino un amigo” (Liera, 1997, p. 155). Pero esa jerarquía no logra instaurarse debido al peso imponente del padre.

Cabe destacar que Laura expresa desconocer por qué eligió confesarse con su padre, en lugar de su madre o hermanos; aunque ello pudiera deberse a que es con él que siente confianza y una empatía intelectual, ya que comienza por revelar de qué trata su tesis de investigación: “Todo tiene que ver con la tesis que he escogido: ‘Los camaleones’”; en efecto, Laura trata de explicar y defender su identidad de género mediante la antropología social con la tesis “Los camaleones”, la cual versa sobre “el comportamiento homosexual de los humanos” (1997, p. 156). La premisa es sencilla: señala que cuando se da una ruptura amorosa en una relación homosexual, esta se oculta, y quien sufre debe esconder sus sentimientos: “¿Qué actitud toma el homosexual frente a la familia y qué otra en la soledad? Tienen que ser unos seres miméticos, como unos camaleones, y sólo dejarán salir el llanto cuando estén a solas” (1997, p. 158). Esta situación exhibe con hondura la nula libertad de expresar los sentimientos debido a la dura represión familiar; así, Liera denunciaba que el ocultamiento era un mecanismo para evitar el rechazo y la exclusión.

De este modo, Liera evidenció la clasificación social que se realiza a partir de la relación heteronormativa: “Esto, dentro de los cánones socio-religiosos se llama: relaciones ‘normales’, sin importar que dicha *normalidad* transgreda la fidelidad: “¡El hombre es el animal más promiscuo que existe!” (1997, p. 157), o se ejerza fuera de la edad legal a través de la prostitución; por el contrario, el resto son los excluidos y etiquetados como “anormales”. El personaje de Laura realiza una defensa del amor al señalar que las relaciones sexuales no deberían ser un criterio para clasificar al ser humano, sino la grandeza interior y trascendente. De acuerdo con la crítica, en esta obra

Liera emprende el tratamiento de este tema, hartó escabroso para más de uno, a partir de una anécdota que bien puede ser tomada de la vida real: el intento de comunicación de una lesbiana con su padre, su deseo por encontrar en él un confidente de sus angustias solitarias, de sus amores perdidos, de los sufrimientos que su homosexualidad —en una sociedad como la nuestra— le causan (Limón, abril de 1980).

Como se constata, el dramaturgo señala con esta pieza que los puentes de la comunicación estaban rotos, por lo que se tenía que contar con una doble vida. Además, obra fue vista por la crítica como una metáfora del autor, pues los camaleones no son otros más que “los homosexuales que tienen que mimetizarse en heteros para poder andar en la calle

libremente y convivir con la gente que los rodea” (Limón, abril de 1980). En el caso de Laura no se trata de una elección, pues su lesbianismo es biológico; así lo confiesa:

Yo te pido que entiendas este estado en que me encuentro y al cual yo no pedí llegar. Yo no pedí llegar a esto, sin embargo creo que siempre me han gustado las mujeres, desde los primeros días de mi vida, y no sé por qué, pero así es (Liera, 1997, p. 159).

El monólogo de Laura ocurre, pues, en ausencia del padre. Se trata de un supuesto diálogo que, en realidad, es un monólogo; no obstante, quien recibe el mensaje —en un reemplazo de la figura paterna— es sometido a un proceso de concientización respecto a la condición de este grupo sexual minoritario. Mediante sus obras Liera creó, pues, un dispositivo de resistencia ante el poder familiar que excluye y victimiza a todo aquel que no se ajuste a los preceptos establecidos, principalmente, por la moral cristiana en torno a la sexualidad. Su postura fue desafiante para la época, y su lucha permitió generar una fisura en el sistema monolítico de la heteronormatividad para el reconocimiento de los derechos de la diversidad sexual.

Conclusiones

A finales del siglo XX la literatura mexicana, junto con otras expresiones culturales y artísticas, se propuso mediante su tratamiento visibilizar la problemática social de los grupos sexuales minoritarios para, con ello, lograr el reconocimiento de su identidad y, sobre todo, la garantía de sus derechos humanos. Se trató de una lucha simbólica librada en el terreno del imaginario, impulsada además por movimientos como el feminismo, pero con un impacto posterior en el marco jurídico.

En el caso de la dramaturgia de Óscar Liera se trató de una auténtica tentativa por cambiar, dado el carácter performativo del discurso, las condiciones de marginalidad y exclusión que padeció la comunidad LGBT, principalmente por la cultura machista y homofóbica; en este sentido, se buscó combatir los prejuicios sociales respecto al género. Como dramaturgo, Liera destacó por desempeñar un activo e importante papel social en la esfera pública.

Las obras de Liera brindan la posibilidad de aproximarnos al contexto social de una época. Como documento de la cultura, esta manifestación literaria posee un doble atributo: registra las tensiones históricas en el seno de la familia y los miembros diferentes (“anómalos”) y, al mismo tiempo, guarda la proyección de una expectativa: no como el mundo era, sino como se pretendía que fuera.

Con un estilo realista, Liera revela los conflictos familiares que padecieron los grupos sexuales minoritarios, principalmente en la relación con el padre, cuya figura deviene en la representación del machismo y su poder disciplinario como soberano, ya sea por su fuerte presencia (*Aquí no pasa nada* y *La Gudógoda*) o por su significativa ausencia (*Los caminos solos* y *Los camaleones*). En el universo lieriano, las identidades del homosexual, el travesti, la lesbiana y el bisexual se encuentran reprimidas, ya que no cuentan con la libertad de expresar abiertamente su género ni con la aceptación y el reconocimiento a sus derechos humanos.

En síntesis, el teatro para Óscar Liera no sólo significó la emergencia de imaginar otro mundo posible, sino la capacidad de influir en la sociedad, pues a través de este el autor emprendió una lucha de resistencia al crear una concientización en su público ante lo que consideraba un abuso del poder, en este caso del círculo familiar; no es casual, además, que

La dramaturgia de Óscar Liera y su participación en la construcción de una cultura del derecho a la diversidad sexual en México

esa lucha también la llevara a cabo en el terreno de la esfera pública a través de entrevistas y artículos de opinión, o que incluso realizara movilizaciones en los espacios públicos. Finalmente, el esfuerzo intelectual y artístico de Liera no constituyó un hecho aislado, por lo que en futuras investigaciones se pudiera trazar un panorama más amplio que incluya a otros escritores que tuvieron una participación similar durante la misma época.

Declaración de Conflictos de Interés

No declara conflictos de interés.

Financiamiento

Sin financiamiento.

Referencias

- Aispuro, B. (22 de noviembre de 1989). Óscar Liera entre dos pasiones: el teatro y la política. *Noroeste*, 8-A.
- Álvarez, E. (2010). La institucionalización de los derechos humanos. Reflexiones en torno a la sociedad civil y los organismos públicos de derechos humanos. En R. Blancarte (coord.), *Los grandes problemas de México. xvi. Culturas e identidades*. El Colegio de México.
- Álvarez, J. L. & Camacho, S. M. (2013). *Los rostros de la homosexualidad. Una mirada desde el escenario*. El Manual Moderno.
- Arce, R. G. (20 de octubre de 1985). La realidad, fuente de inspiración del dramaturgo Óscar Liera. *El Debate*.
- Blanco, J. J. (1 de junio de 1997). Los signos del zodiaco. *Nexos*, 234.
- Cañedo, C. (2022). Digo lo que amo. El afecto diverso en nuestra poesía jota. Poesía homoerótica. En M. K. Schuessler y M. Capistrán (coords.). *México se escribe con jota. Una historia de la cultura gay* [edición corregida y aumentada]. Penguin Random House.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Gedisa.
- CNDH (2018). *Diversidad sexual y derechos humanos*. CNDH. [36-Cartilla-Diversidad-sexual-dh.pdf \(cndh.org.mx\)](#)
- CNDH (2019). *Derechos humanos de las personas transgénero, transexuales y travestis*. CNDH. [DHTRANS.pdf \(cndh.org.mx\)](#)
- Díaz, C. (2001). La moda novohispana al filo de la Independencia. En J. P. Buxó (ed.), *La producción simbólica en la América colonial*. UNAM.
- Dosse, F. (2007). *La marcha de las ideas*. Universitat de València.
- Foucault, M. (1988). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, vol. III*. Paidós.
- Foucault, M. (2007a). *El poder psiquiátrico*. FCE.
- Foucault, M. (2007b). *Los anormales. Curso en el Collège de France. 1974-1975*. FCE.
- Garvey, J. y Stangroom, J. (2012). Poder, conocimiento y subjetividad. *La historia de la filosofía. Una historia del pensamiento occidental*. Taurus.
- 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*.
- 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*.

- Lamadrid, L. A. (2022). La venganza de *El Bigotona*. Homosexualidades en el teatro mexicano. En M. K. Schuessler y M. Capistrán (coords.). *México se escribe con jota. Una historia de la cultura gay* [edición corregida y aumentada]. Penguin Random House.
- Letra ese (mayo de 2023). Los rastros de la violencia por prejuicio: violencia letal y no letal contra personas LGBT+ en México, 2022. [Informe-crímenes-2022.pdf \(letraese.org.mx\)](#)
- Liera, O. (19 de agosto de 1979). La Gudógoda. *Diorama de la Cultura, Excélsior*.
- Liera, O. (1992). El teatro y lo gay. *Del otro lado*, 1, 55-57.
- Liera, O. (1997). *Teatro completo I y II*. SepyC/Cobaes/Difocur.
- Limón, C. (abril de 1980). El gusto de hacer teatro.
- López, S. (1990). El teatro se tiene que hacer en serio: Óscar Liera. *La revista*, 1(6), 14-18.
- Martínez, A. (8 de enero de 1990). Óscar Liera aprendió la estrategia de Galileo: superó el panfleto provocador: Luis de Tavira. *Uno más uno*.
- Martínez, C., Montiel, Ó., Rodríguez, L. y Tovar, J. (2020). Real inclusion o simulation? An exploration of an advertising campaign for the gay community in Mexico. *Telos: revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 22(1), 204-222. <https://www.doi.org/10.36390/telos221.14>
- Partida, A. (1997). Las primicias en los viejos juegos de la dramática. En O. Liera, *Teatro completo I*. SepyC/Cobaes/Difocur.
- Peralta, B. (10 de febrero de 1983). La farsa es lo más subversivo del teatro contemporáneo: Óscar Liera. *Uno más uno*.
- Real Academia Española (2018). *Libro de estilo de la lengua española*. Madrid.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Prometeo Libros.
- Rodríguez, E. (2011). Por la voluntad o por la fuerza. El escenario para la apertura democrática y la reforma política. Echeverría y López Portillo. En *Estudios políticos (México)*, (22), 81-106. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162011000100006&lng=es&tlng=es
- Rupero, A. (ed.) (2017). *Diccionario Manual Bíblico*. Editorial Cie.
- Salazar, G. (15 de noviembre de 1987). El teatro, lenguaje de la vida diaria. Una entrevista con Óscar Liera. *El Suplemento de El Debate*.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. FCE.
- Torres, R. (2000). Óscar Liera. *El niño perdido*. Juan Pablo editores.
- Van Dijk, T. (2000). «El discurso como interacción en la sociedad», en T. van Dijk (comp.). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, Gedisa.
- Velázquez, S. (2021). La violencia como medida disciplinaria extrema en Las dulces compañías, de Óscar Liera. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 12(19), 62-78. <https://doi.org/10.25009/it.v12i19.2666>
- Velázquez, S. (2022). Nuestro contemporáneo Óscar Liera: una crítica al autoritarismo de finales del siglo XX. *Kaylla. Revista del Departamento de Artes escénicas*, 1(1), 203-2016.
- Zapata, L. (2022). Prólogo. *Highlighths de mi vida como gay*. En M. K. Schuessler y M. Capistrán (coords.). *México se escribe con jota. Una historia de la cultura gay* [edición corregida y aumentada]. Penguin Random House.