

Voces en el umbral: el teatro de Rascón Banda

Patricia Suárez

A raíz de la publicación del libro El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral nos damos cuenta de las constantes manejadas en su teatro. Una de ellas es la muerte con esos finales trágicos y de masacres. ¿Qué representa para Víctor Hugo Rascón Banda la muerte?

Yo creo que la muerte es el único acto irreversible. Por eso he estado siempre en contra de la pena de muerte porque si el juicio fue equivocado, por una sola de las pruebas se puede condenar a un inocente y no se le puede devolver la vida. En cambio, si se le condena a cadena perpetua pues el juicio se revisa y puede esa persona ser liberada aunque ya no se le paguen los años de reclusión de la pena, pero la vida se le respeta.

La muerte es lo único a lo que estamos condenados. Desde que nacemos tenemos la muerte suspendida. Nos debieran decir desde niños que la vida es breve, que es un suspiro, que es una flor, para poder disfrutarla plenamente. La muerte es lo único que organiza la vida porque es lo único que pone fin a un capítulo, y a partir de eso cambian las familias, el trabajo, la perspectiva y cambia el propio creador porque deja de producir y su obra va a tener que sobrevivir por sí misma. Ahí es donde se sabe si la obra perdura o no porque ya no está el autor para promoverla, o para explicarla, o para hacer el puente de entendimiento entre el espectador y la obra artística.

En mi caso yo tengo una deformación profesional que es la de ser abogado y eso me permite tener vasos comunicantes con procesos, con actos jurídicos justos e injustos, sobre todo, con hechos de nota roja. A mí me interesa la nota roja. Yo la leo como fuente de información porque es el termómetro de una sociedad. No es lo mismo la nota roja de la Ciudad de México que la de



la ciudad de Ginebra. No es lo mismo la nota roja de Culiacán que la nota roja de París. La naturaleza humana es la misma. Los instintos criminales son los mismos, pero la educación de un país, la situación económica, las diferencias entre pobres y ricos marcan la nota roja. Sabemos que los delincuentes no nacen, se hacen en familias disfuncionales y en sociedades de gran desigualdad. No por nada Colombia y México son nuestros países que encabezan la violencia en el mundo en cuanto a fenómeno social porque son sociedades desiguales con problemas políticos, de guerrilla y narcotráfico donde los conflictos se polarizan.

Entonces la muerte en mi teatro es como poner un punto final a la historia. Pudiera siempre terminar las obras de otra manera pero sería traicionar la realidad. Si la vida termina con la muerte por qué mis obras no.

Hay obras donde ese final de la muerte sucede, como es el caso de *Contrabando*,

pero resulta que en esa obra no lo puse yo. Mi obra termina de otra manera y fueron los actores, el director Enrique Pineda y el escenógrafo Gabriel Pascal los que me dijeron: “Te tenemos una sorpresita. Como tu obra es muy aburrida y el público va a estar dormido, entonces fíjate lo que te tenemos preparado”. Y ¡sopas! Hay una explosión creada en los estudios Churubusco con efectos especiales y caen muertos allí los protagonistas y los vidrios llegan hasta las butacas. Ese final es de ellos, el mío es diferente, pero sí creo que los conflictos del teatro son los mismos de la vida y son los mismos conflictos procesales.

En los Estados Unidos todo juicio termina con la absolución del acusado o con su condena a muerte o a cadena perpetua. Aquí, que tenemos otro sistema jurídico, pues termina con la sanción penal de privación de la libertad o con la libertad si es inocente.

Entonces, en este caso como en el periodismo donde las buenas noticias no son periodismo, no se puede anunciar lo bueno. El sol sale por el oriente, no es noticia. En cambio, el día que salga por el sur será noticia. Así en el teatro, si las cosas van a ser normales, tranquilas, no va a haber conflicto pues no va haber teatro. No hay acción dramática. La acción dramática tiene que ver mucho con la tensión, con el choque, con el conflicto, con el debate y en un debate tiene que haber perdedores y vencedores y yo no escribo obras que surjan de una torre de marfil o que sean simples elucubraciones filosóficas. Yo, normalmente, traslado al escenario la realidad y la realidad es violenta en este país.

Cuando hice *Armas blancas* con los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM pensé que eran cuatro his-

torias muy sencillas, cotidianas, coloquiales, pero no. Julio Castillo sacó de los silencios, del subtexto, de lo que no dije expresamente, la violencia que es la que ahora vivimos en la Ciudad de México. Entonces se adelantó veinte años o más en predecir esta violencia intrafamiliar, laboral, social, que ahora es la constante, pero que el teatro tiene que reflejarla. Si tuviéramos una sociedad estable, sin violencia, como la sociedad suiza, seríamos como los suizos que escriben o t r o t i p o de teatro, un teatro reflexivo, psicológico, la exploración de la condición humana a través de las dudas, los celos, pero nunca a través de la violencia física que conduce a la muerte, al robo, al narcotráfico. Incluso en la manera como reaccionan los ingleses o los europeos, en ciertas sociedades muy avanzadas como la nórdica, ante una obra de teatro que no les gusta, pues simplemente no aplauden y hay un silencio. Aquí no. Aquí silbamos y aventamos tomatazos porque somos de un temperamento distinto y reaccionamos de manera diferente.

Entonces el teatro es la voz y la sociedad es la que habla en las obras, no el autor. El autor no es más que un intermediario. Y como la muerte lo concluye todo, termina relaciones amorosas, laborales, sentimentales, los actos de creación. Todo, termina con la muerte, es casi lógico que mis obras tengan ese final y no es que haya una pereza mental de inventar uno nuevo.

Hay por ahí más obras abiertas donde no se termina así. En el caso de *Cautius*, la obra del secuestro de Laura Zapata, por fortuna termina con la libertad de Laura y de su hermana, pero es una excepción a mis obras porque así fue la realidad. Cuando son liberadas, la muerte suspendida se cancela. Hay otras como *Sazón de mujer*, donde las mujeres se unen al final, abandonan a sus hombres y se van a poner un restaurante juntas. Eso es una solución de vida porque el teatro también puede proponer soluciones de vida. La obra *La mujer que cayó del cielo* es el caso de una tarahumara que tiene un final feliz, aunque fue destruida psicológicamente en un hospital psiquiátrico de Kansas a donde llegó por error y por ser indocumentada, por no hablar una lengua conocida, por tener una ropa que nadie entendía, la encierran veinte años, pero por


Adriana Barraza y Susana Flores en *Voces en el umbral*

fortuna ahora está en Chihuahua cuidada por su familia. Aquí lo que es dramático es el principio.

Conclusión: es la realidad la que me impone los finales. No puedo ir en contra de la realidad a menos que me invente un mundo ficticio, un paraíso, pero ése está en la Biblia, muy lejos.

Retomando esto último. Precisamente, otra de las constantes es el tratamiento que se da a las mujeres a través de distintas obras. ¿Por qué es la voz femenina la que da testimonio en su teatro?

Hay dos razones; una que pudiéramos llamar histórica y es que desde niño yo estuve rodeado de mujeres, como lo estuvo García Lorca, y mi madre sigue siendo la líder del pueblo minero donde yo nací. Todas mis tías estuvieron cerca de mí, muchísimas tías por ambas ramas. En la primaria sólo tuve maestras mujeres. Siempre estuve rodeado del universo femenino, más que de vaqueros o narcos del norte. Desde que yo empecé a trabajar, todas mis jefas han sido mujeres y todas mis colaboradoras también por lo que, de alguna manera, he aprendido de la sensibilidad femenina; pero más allá de esta situación real, la verdad es que la mujer es la parte sensible de la sociedad. Ahí está un microcosmos. En ellas se reflejan todos los conflictos sociales y el teatro, pues es conflicto.

En el caso de *Contrabando*, por ejem-


Julieta Egurrola en *DeSazón*

plo, las tres mujeres que ahí aparecen: la madre, la esposa y la amante de tres narcotraficantes nos pueden dar todo el panorama del narcotráfico del mundo porque a través de sus sentimientos, de la intimidad del hogar o de la cama, o en la relación madre e hijo se puede entender este fenómeno y su efecto en la humanidad y en la sociedad. Si fuera a través de ellos que yo contara la historia no sería lo mismo porque sería una historia sin esa percepción humana. Yo creo que los sentimientos y las emociones están a flor de piel en las mujeres y es más fácil interpretarlas en el teatro que a los hombres porque somos impenetrables.

En el norte vivimos en sociedades matriarcales muy semejantes a las de Grecia. La mujer no es subordinada. Ella decide lo que sucede en un hogar. Es otra posición debido a cuestiones sociológicas distintas al centro y sur del país. En el norte la mujer es la que trabaja, la que dirige, la que aconseja y también la que tiene el control social y político. Por eso se explica que este universo femenino esté en el universo dramático.

El indio tarahumara es otro tema de gran importancia en su teatro y en toda la literatura mexicana. ¿Por qué es tan constante la incursión de este personaje en sus obras?

No es ni siquiera intencional. Simplemente porque el entorno donde uno se



Ligia García en *Ahora y en la hora*

desenvuelve es lo que marca su destino como creador.

Mi primera obra realmente importante se llama *Voces en el umbral* y allí están dos mundos: el indígena tarahumara es representado por una de las mujeres; y la otra representa al indoeuropeo, que en la obra se refiere al alemán, aunque en realidad era una española. Creí que esta obra que escribí en el taller de Vicente Leñero en Caracas, que dirigía el maestro Azar, yo la había inventado, pero cuando se ensayó en Chihuahua para el estreno, bajo la dirección de Marta Luna, asistió mi papá. Entonces se pidió la opinión y yo dije que estaba todo

muy bien, pero mi papá se puso a corregir todo el texto y a decir: “No fue así. La fuga no fue en un barril, fue en un baúl. Tu bisabuelo no murió en medio de la calle sino a la altura de la casa”. Entonces Marta preguntó que quién era el autor de la obra, mi papá o yo. Y mi papá seguía: “Acuérdate cuando fuimos a ver a tu tía María y a Estefanía, el santo que tenían colgado atrás no era el Sagrado Corazón de Jesús, era el Santo Niño de Atocha”. Entonces ya recordé que de niño, mi papá me llevó a conocer a estas mujeres en un mineral abandonado donde yo las veía como fantasmas porque eran las únicas habitantes. La an-

ciana era blanca, europea, española, familiar nuestro, una tía llamada Filomena y su sirvienta. Hasta entonces me cayó el veinte de que eso existió y que yo de ahí saqué la historia.

Termina el ciclo de las obras de tarahumaras con *La mujer que cayó del cielo* pero yo no lo pedí. Yo estaba en Tepoztlán, me llama un amigo de Kansas y me dice: “Me acabo de encontrar a una mujer tarahumara en un manicomio, internada por error hace veinte años”. Pues tengo que escribir esa obra porque es mi obligación. Yo pienso que todos tenemos obligaciones. Soy autor de la frontera y tengo que escribir sobre el norte, sobre ilegales, sobre las muertas de Juárez, sobre el narcotráfico, que ahora son problemas latentes. Yo estoy comprometido con el norte y por supuesto ahí están los menonitas y están los tarahumaras y también los narcos.

Los dramaturgos tenemos que escribir sobre lo que conocemos. Por eso los tarahumaras tienen que ser mi tema.

¿Hasta qué grado podemos considerar autobiográfica la obra de Ahora y en la hora?

Yo soy el personaje que se llama Esther, que recorre la obra con una enfermedad incurable. Originalmente se llamaba Víctor pero dije: “Demasiado soberbio. Van a decir que es egolatría”. Lo convertí en mujer escritora y lo llamé Esther en homenaje a una amiga. Pero es Esther condenada a muerte por una enfermedad incurable. Pide explicación a los médicos y a Dios y dice: “¿Por qué yo?”. Es la primera pregunta que uno encuentra ante una enfermedad de esas que se llaman incurables. Esa historia era la mía, completamente, aunque sea una mujer la que lo representa. Otras historias yo las vi en el hospital y otras habían sucedido en otros hospitales. La de la narcotraficante asesinada acaba de pasar en Chihuahua. Entonces es una reflexión sobre la muerte, sobre la vida, que hice estando dentro del hospital y la obra llegó ahí.

Pensé que era mi obra póstuma y así se manejó. La escribí a mano, la copió María Bonilla y se la llevó a Tavira. Decidieron que se montara inmediatamente. La llevaron a la UNAM, al rector, a Ignacio Solares y todo mundo pensó que yo me moría y que

ésta era mi obra póstuma, por lo que se apresuraron a estrenarla. La sorpresa fue que me les aparecí vivo el día del estreno y casi se desmayan cuando ven que camino, hablo y estoy ahí presenciando eso que ya no iba a ver. Cuando la escribí estaba seguro de que nunca la iba a ver, por eso la escribí con ese sentimiento y por eso es tan trágica, tan terrible, porque uno adquiere una lucidez extraña cuando va a morir. A mi familia le decían, sobre todo los domingos por la tarde, alrededor de las siete, “no se vayan. Sucede en quince minutos”. Y todo el mundo ahí preocupado, llorando. Entonces uno se pregunta: “¿Cómo que ya fue todo? ¿Cómo que ya me voy a morir?”. Y se empieza a pensar con una profundidad que nunca había tenido. Es terrible, pero creo que la gente que muere, no en un accidente porque no hay tiempo de pensar, pero si sucede en una cama, muere consciente y eso es lo terrible, enfrentarse a otra dimensión, a otra situación lúcida. Yo tenía tanta lucidez y una capacidad para escribir que nunca había escrito tanto. Llegué a escribir cinco obras de teatro, dos guiones de cine, dos libros de cuentos y varios trabajos de SOGEM: los informes y todas las cosas que de aquí me mandaban.

Entonces en *Ahora y en la hora* cada una de las minihistorias son tomadas o de personajes que me rodean o de mí mismo o de algunos sucesos que pasaron, pero todos tienen una referencia documental.

¿Se considera, entonces, influido por el teatro documental de Vicente Leñero?

Sí, cómo no. Yo tengo muchas obras que podrían calificarse como teatro documental y no hay duda de ello. *Homicidio calificado* es teatro documental. *La Malinche*, evidentemente es teatro documental. Incluso cuando estrené mi primera obra *Los ilegales*, los críticos dijeron que era una obra brechtiana. Le pregunté a Marta Luna: “Oye, ¿qué quiere decir? ¿Me están insultando? ¿Es bueno o malo eso que me dicen?”. Pues me llevó de las orejas a la librería el Ágora, que entonces era la Gandhi de nuestra época, y ahí estaban cinco tomos del teatro de Bertolt Brecht. Ella lo sabía todo por eso dirigió la obra así y encontró que así eran mis textos y siguiendo



Adriana Barraza y Susana Flores en *Voces en el umbral*

la estructura me explicaba que los actos y las escenas eran de ese tipo. Incluso en mi última obra, *Cautivas*, el director me dijo que era muy brechtiana y que había que quitarle un poco eso. *Homicidio calificado* fue dirigida como teatro documental y fracasó porque a nadie le importa ya. Se da por épocas, cuando se hizo aquella obra de Peter Weiss, aquí en México cuando Leñero hizo tantas obras, entonces era el momento.

Creo que Leñero, por fortuna, ha experimentado con muchos géneros. Él nos ha dicho que no hay que pensar en los géneros pues ya vendrán los críticos y los inves-

tigadores a clasificar nuestras obras. También me lo ha dicho Emilio Carballido.

Yo tuve una marca que me otorgaron todos los dramaturgos de mi generación. Me culpaban de no haber sido alumno de Luisa Josefina Hernández, de no saber géneros y estilos. Cuando hice *Voces en el umbral* Hugo Argüelles me dijo que no era teatro sino un híbrido porque había muchos géneros, entre ellos: el teatro documental, el teatro didáctico, la pieza didáctica y yo no sabía qué era eso, pero gracias a Vicente Leñero ya no me preocupé por esa cuestión porque él dice que las obras se resuelven en el papel por sí solas,

que el dramaturgo no manipula a sus personajes ni a la historia, que deje vivir y ser a los personajes y eso me ha dado más libertad.

En esta publicación se hace un recorrido por muchas de sus experiencias teatrales pero, ¿qué proceso personal hay en usted? Por ejemplo: ¿Qué hay del autor de Voces en el umbral al de Ahora y en la hora?

Cada vez siento que soy el mismo, que no he evolucionado, que no me he transformado en cuanto a mi acercamiento al teatro. Cada vez que escribo, que publico, sigo siendo el mismo joven aquel que estrenó *Los ilegales* y que publicó su primera obra *Voces en el umbral*. Me siento igualmente inseguro. Me siento muy joven cuando escribo y además me siento espontáneo. No escribo racionalmente, ni pensando en las teorías dramáticas ni en la composición. Escribo por intuición, para volcar sentimientos, obsesiones, indignaciones, para poner orden en mi vida cuando me desespero con lo que veo en la televisión, en el periódico o en la calle.

Entonces, lo único que ha cambiado a partir de mi obra *Ahora y en la hora* sería que ahora sí soy consciente del tiempo, de la vida y de la muerte, pero es lo único. Yo temía que eso me hiciera un escritor amargado y viejo pero, al escribir *Deseo*, que es una obra totalmente juvenil que cada vez que la veo, porque es de las pocas obras que repito, pues digo que para qué las veo si ya sé el final, pero en este caso la veo mucho porque me reconozco y digo: “Yo soy ése”. Me siento muy joven y ése es un problema psicológico, voy a tener que ver a un psiquiatra porque no me siento viejo.

Salvo el sentimiento de que la vida es breve y la conciencia de que la muerte está a la vuelta de la esquina y que hay que disfrutar la vida plenamente porque también eso es juventud, sigo siendo el mismo. Como dice Juan Gabriel, el gran filósofo de Ciudad Juárez: “Yo sigo siendo el mismo”. Sólo cambió mi percepción de las cosas. Ahora valoro la conversación con los amigos, el aroma de las frutas, el color de las flores, el canto de los pájaros, la vida que aquí se vive, el mercado popular, las calles del centro.

Fuera de esa percepción de la naturaleza y de los sentimientos, de la familia, de los amigos, de los amores, sigo siendo igual, el mismo frágil e indefenso dramaturgo que llegó del norte, bárbaro del norte con un baúl cargado de sueños, pesadillas y de polvo también.

No cambia mi actitud frente al teatro. Yo quiero seguir rompiendo con lo que hice el día anterior porque no me gusta repetir.

¿Cómo se concilia al Víctor Hugo Rascón que es abogado, con el dramaturgo, con el presidente de la SOGEM y con el banquero que fue alguna vez?

Bueno, a mí me eligieron en SOGEM a través de un proceso muy reñido. Me da gusto haber ganado por unanimidad porque obtuve todos los votos de la asamblea, pero los que hicieron mi campaña electoral decían que había que votar por mí porque era abogado y banquero y yo decía: “No, digan que soy el mejor dramaturgo, cuando menos”. Y me eligieron porque yo era abogado para que viniera a poner orden jurídico aquí, donde había muchos problemas, y porque iba a poner en orden las finanzas. Nadie pensaba que venía una persona a defender el derecho de autor.

Yo estoy feliz aquí, es un trabajo muy difícil por la sensibilidad de los autores y porque estamos buscando un contacto con las inteligencias. Estamos en un país donde no hay una cultura de pago de derechos de autor. Por ejemplo con Televisa y TV Azteca tenemos dos contratos excelentes, de los mejores —conozco los de los otros países—, con unas condiciones muy buenas para los escritores. En cuestión del teatro tenemos el gran problema ahora de la Ley de Derechos de Autor debido al TLC, pues ya pueden contratarse los derechos libremente en Londres y en Nueva York, entonces ya no pasan por SOGEM, por lo que todas las comedias musicales ya no dejan. Así yo estoy feliz practicando el derecho en beneficio colectivo. Tenemos excelentes relaciones con el Congreso de la Unión. Renovamos en nueve artículos la Ley de Derechos de Autor hace un año para mejorar la condición de los creadores de todas las ramas.

Entonces sí se concilia perfectamente, lo que sí es que me quita energía, igual que el banco porque veinticinco años en la banca me hacían dedicarle al teatro mis horas de sueño, de descanso, de amor y pues así no se puede escribir. Aspiro a irme a Tepoztlán y dedicarme a escribir de tiempo completo porque ésa fue la promesa: si sobrevivo, me convierto en escritor. Lo voy a cumplir dedicándome a escribir y a gozar el teatro y la vida.

Por último: ¿Qué opina de la situación actual de la dramaturgia mexicana?

Se vive un fenómeno extraordinario. Han surgido dramaturgos hasta debajo de las piedras, a pesar de las difíciles situaciones económicas del país y de lo difícil que es la producción teatral. Vivimos un auge de dramaturgos y lo que nos hace falta son directores porque no estoy a favor de que los dramaturgos dirijan sus textos. Ya no había directores en México cuando surgió la nueva dramaturgia de la que formo parte.

En SOGEM tenemos un censo de autores, y hay más de seiscientos lo cual es terrible. Hay una profesionalización del teatro, pues ya todas las universidades tienen teatro a nivel licenciatura y eso es maravilloso. En este momento, los dramaturgos están formados en el teatro, en la escena, o en las escuelas de teatro. SOGEM tiene doce escuelas de escritores en el país. Hay muchos dramaturgos, lo que no hay son espacios, modos de producción y una política de estado para dar salida a tantos textos. Ni siquiera hay editoriales que apuesten por el teatro.

Lo que tienen que hacer los dramaturgos es unirse en grupos independientes y lecturas dramatizadas, vincularse con los actores, sin actores no existimos, pues ellos son los intérpretes. Hay que formar compañías independientes y romper los modos tradicionales del teatro. Además de recuperar al público y el hábito de ir al teatro, pero eso lo tendremos hasta que vuelvan las actividades culturales a los programas educativos de los jardines de niños y de primaria. Entonces en diez años tendremos público que disfrute la lectura y el teatro. [J]