



OTRAS VOCES DESDE EL UMBRAL

Jacqueline Bixler y Stuart Day

EL 8 DE JULIO DE 2004, como punto culminante de las XII Jornadas Internacionales del Teatro Latinoamericano, se hizo homenaje a uno de los dramaturgos más destacados de México: Víctor Hugo Rascón Banda. Durante aquel día en Puebla, se celebró tanto la vida del dramaturgo como su obra. Desde la mañana hasta la madrugada del día siguiente este hombre formidable mostró una capacidad física impresionante. Después de escuchar y responder con detalle cada una de las diez ponencias dedicadas a su dramaturgia, dio una hermosa charla al serle otorgada la Cédula Real en el Palacio del Ayuntamiento del Estado de Puebla. Después, mientras que el resto de los participantes moría de hambre o caía de sueño, Víctor Hugo asistió a dos obras teatrales. Hasta quienes lo conocen bien se asombraron del vigor de un hombre que hacía poco había estado en el umbral de la muerte. Cuando se supo que durante toda la madrugada anterior al homenaje había recibido una transfusión de sangre, todos preguntamos qué tipo de sangre le habían dado para que nos dieran de la misma.

La imagen del umbral sirve de metáfora tanto de la vida como del teatro de Rascón Banda. Según el Diccionario del español usual en México, el vocablo "umbral" puede significar: "1. Entrada de una casa o edificio y

parte inmediata y previa a ésta; 2. Límite en el que algo comienza o se inicia; 3. Límite en el que un fenómeno, provocado por cierta causa, comienza, cambia o desaparece; límite mínimo de un estímulo para producir una sensación o su percepción". Resulta claro que el umbral de la muerte no es el único que le ha tocado vivir a Rascón Banda. Además de ser dramaturgo y Presidente de la Sociedad General de Escritores de México, ha servido tanto de umbral como de puente entre el teatro del Norte y el del Valle de México; es decir, entre las regiones marginales nortenas y el centro político, económico y artístico de su país. Para conocer a fondo su dramaturgia, hay que comenzar en la frontera, porque fue allí donde nació, donde estudió en una escuela que antes fuera cárcel de mojados y donde escribió sus primeras piezas originales, *Los ilegales* y *Voces en el umbral*. En estas obras se manifiesta una percepción del Norte como espacio arruinado moral y económicamente, como un lugar violento y hostil. El ambiente de *Voces* es Uruáchic, el mismo pueblo minero perdido donde nació el autor. Aunque Rascón Banda ya no vive en el Norte, en términos dramáticos vuelve con mucha frecuencia. Hasta las obras que tienen lugar en la capital buscan resaltar los mismos fenómenos políticos y económicos

que han llevado a la corrupción y la ruina de su querido Norte natal.

Quien recorre la trayectoria dramática de Rascón Banda siente un vaivén entre dos campos: norteño/defeño; ámbitos fronterizos/megalópolis; obras breves como Armas blancas/obras maratónicas como La Malinche; realismo hiperrealista/realismo poético. Además de tener una cuantiosa producción dramática que se remonta a los años setenta, Rascón Banda es uno de los pocos dramaturgos norteños que han recibido la atención de los críticos de ambos lados de la frontera, entre ellos Enrique Mijares, George Woodyard, Armando Partida y Ronald Burgess. Algunos de ellos han dedicado muchas páginas a debatir si el estilo de Víctor Hugo es realismo documental, hiperrealismo, realismo poético o realismo a secas, pero ese debate a fin de cuentas no explica el éxito que ha tenido su teatro, sobre todo en años recientes.

La explicación parecería simple; Rascón Banda sabe captar y retener el interés de su público. En primer lugar, escribe un diálogo ágil con el que capta el habla de la clase social de los personajes, sean éstos narcos norteños o ejecutivos capitalinos. Este mismo tono oral sobresale en el uso del monólogo y en el estilo documental de muchas obras que emplean el interrogatorio, la confesión o el juicio. Al dinamismo del diálogo se añade una estructura fragmentada de escenas e imágenes fugaces que van aumentando la tensión y el suspenso. La acción normalmente se limita a un lugar de reducidas dimensiones o a una situación límite, como un ascensor trabado, una celda de manicomio, un grupo de rehenes. Las relaciones entre los personajes son tan oscuras y complicadas como sus motivos; esto hace que sea difícil distinguir entre la víctima y el victimario, entre el criminal y el inocente, entre el bien y el mal. Casi siempre nos encontramos con la presencia de un personaje intruso que viene con el deseo de indagar la situación, de llegar hasta el fondo: el escritor/investigador

de Contrabando; el fiscal de Homicidio calificado; el juez de La Malinche; los policías de Tina Modotti, los psicólogos de La mujer que cayó del cielo. Es este deseo de saber —presente en el autor, en sus desdoblamientos ficticios y consecuentemente en el público— el que mueve la acción de su teatro.

Sin embargo, y a pesar de tanta indagación, las más de las obras no sólo terminan sin develar los motivos de los personajes, sino que también concluyen de manera sorprendente y violenta. Debido a esta mezcla de violencia y motivos desconocidos se ha referido mucho a su teatro como “teatro del delito”, “teatro de la nota roja” y “teatro de la violencia” (Partida 307). El hecho violento es una constante en el teatro de Rascón Banda, sea una violencia previa que se presenta por medio del monólogo y las memorias, como en Contrabando, o sea una violencia física, como las matanzas que ocurren al final de El baile de los montañeses o Guerrero negro.

A veces el fatalismo es abrumador. Después de doce años en un hospital psiquiátrico de Kansas, Rita, una mujer tarahumara extraviada, logra salir, sólo para terminar en un terrible manicomio de Chihuahua. Tina Modotti finalmente regresa a su querido México, pero muere triste, sola y anónima en un taxi del Distrito Federal. La joven licenciada de Fugitivos pierde la inocencia, el idealismo y hasta la vida cuando cae víctima de la traición. La muerte es omnipresente, pero según el dramaturgo mismo, es “la constante que pone el orden o resuelve y decide el destino de los personajes” (Partida 311). Este comentario no se le puede negar a un dramaturgo que hace poco escribió varias obras en el umbral mismo de la muerte.

Víctor Hugo maneja muchos temas, pero el de la traición pareciera abarcar su teatro. Esta traición puede pasar en la frontera, en los pueblos perdidos de la Sierra del Norte o en los bancos capitalinos. Puede pasar entre familiares, entre maridos, entre narcotraficantes, en-

tre judiciales, entre políticos, entre banqueros, entre pobres. En muchas piezas, la traición ocurre mediante el robo o como su consecuencia. En obras como La banca, Playa azul y Manos arriba, se llega a entender el robo como algo universal y ubicuo, pero también como algo relativo; en palabras de un personaje de Manos arriba: "el robo está implícito en la naturaleza del hombre" (75). Según el cliché político, "todos somos Marcos", pero en la dramaturgia de Víctor Hugo, todos –hasta el público– somos, de alguna manera, ladrones y traicioneros o, por lo menos, cómplices inconsistentes en un sistema donde la meta es sobrevivir, sea como sea.

Invariablemente, lo que lleva a la corrupción es la ruina económica, que a su vez conlleva a la perdición moral. Pero así como el robo, la corrupción es un concepto relativo. ¿Es más corrupto el joven norteño que vende drogas para dar de comer a su familia, o los judiciales de Fugitivos que torturan a los presos para que confiesen crímenes que no pueden haber cometido? Como dice el que está encarcelado por haber robado coches cuando ni siquiera sabe manejar, su único deseo es llegar "adonde no haya judiciales ni nada. ¿Usted sabe de un lugar así? Debe haber" (Fugitivos 131). Si la cárcel sirve de metáfora de la vida política y moral del país, el banco es metáfora de la ruina económica de México. Y nadie sabe juntar mejor estos mundos y metáforas que Rascón Banda, quien además de ser dramaturgo ha sido abogado, burócrata y banquero.

Varios de los ensayos reunidos en el presente volumen se centran en el uso rasconbandiano del personaje femenino para resaltar estos temas de la corrupción, la injusticia, la traición y la miseria. En una entrevista con Armando Partida, el autor reconoce que "a través de las mujeres yo voy contando historias, o voy reflexionando sobre el microcosmos de la vida social mexicana" (311). Este uso de la mujer como portavoz es notable desde Voces en el umbral hasta sus piezas más recientes –Table

Dance, Sazón de mujer, Mujeres que beben vodka. De hecho, uno de los dos epílogos de Sazón de mujer se puede entender como metáfora de la obra completa en Rascón Banda. Mientras preparan de manera hiperrealista comidas de sus culturas respectivas, las tres mujeres describen al hombre, y por extensión a toda la humanidad, como una receta en la que se mezcla lo dulce con lo amargo: "Un vaso de bondad. / Una cucharada de celos. / Tres gotas de fe. / Una cucharada sopera de odio. / Medio kilo de sueños. / Tres gotitas de fe. / Y al final le puso amor al gusto" (61-62). Esta fusión de sabores corresponde a la mezcla del bien y del mal y también a la mezcla de los distintos Víctor Hugos que se asoman en sus obras: los banqueros, ejecutivos, abogados, judiciales, y habitantes de pueblos abandonados y violentos del Norte, hasta el escritor/investigador del epónimo abreviado Víctor Banda de Contrabando. Estas múltiples facetas del hombre se develan en las largas entrevistas que le han hecho Stuart Day y Enrique Mijares, junto con las anécdotas que una mujer de Uruáchic, amiga de Rascón Banda desde la infancia, le contó a Ricardo Pérez Quitt. Mientras tanto, la cocina se repite como metáfora en los ensayos de Ileana Azor, María Bonilla y Elka Fediuk, quienes describen la poción dramática, desde los ingredientes crudos hasta el plato final, como un proceso colaborativo entre dramaturgo, director/a y actores. Felipe Galván cruza el umbral de la cocina y habla del texto dramático como una casa que ocupa o remodela el director según su gusto, mientras que Armando Partida cruza el umbral del escenario para enfatizar, entre otros temas, el papel del público. Los recintos asépticos e impersonales del hospital, vigilados por los aparatos que marcan la vida, proveen otra rica temática espacial analizada en el artículo de Carolyn Malloy. Entretanto, un hotel en Ciudad Juárez (otro tipo de enfermería, otra casa de fantasmas, pero con la ausencia de la asepsia) forma la base de la contribución de George Woodyard. En el ensayo

de Jacqueline Bixler, no vemos los espectros del hospital ni las muertas en Ciudad Juárez, sino las apariciones de la memoria. Kirsten Nigro y Laurietz Seda acompañan a Rascón Banda en el franqueamiento de fronteras geográficas, temporales, étnicas y de género (sexo) para indagar sobre los matices claustrofóbicos presentes en las diversas manifestaciones de la colonización.

En su conjunto, los ensayos —escritos por críticos, investigadores universitarios, dramaturgos de la misma generación, actores y directores— describen su producción dramática desde diversos ángulos. Las diferentes fronteras se cruzan con frecuencia; se alterna entre voces de teatristas y voces de investigadores, entre voces mexicanas y voces de la academia estadounidense, entre la voz del mismo dramaturgo y la de sus críticos, aficionados y amigos entrañables. Es con este rompecabezas de diferentes imágenes y perspectivas que esperamos aproximarnos y dar a conocer tanto la producción artística de Rascón Banda como al dramaturgo mismo. Sin su permiso, hemos robado el título de su primera obra profesional, *Voces en el umbral*, porque indudablemente la mayoría de los colaboradores hemos conocido a Víctor Hugo poco a poco, desde el umbral, por medio de sus textos dramáticos y sus entrevistas. O desde las butacas. Y así, como al pie de un umbral, este libro se ofrece como un “paso primero” o como una “entrada” a su teatro, con la plena conciencia de que aún queda mucho por conocer y develar. No obstante, lo bueno de este dramaturgo es que nunca nos ha dejado en la puerta; por el contrario, siempre nos ha invitado a cruzar, entrar en la casa y llegar hasta la “cocina”.

Y si hemos pasado la frontera y hasta el umbral para conocerlo, igual se podría decir que Víctor Hugo ha cruzado muchas fronteras: fronteras geográficas, fronteras profesionales y fronteras culturales. En su libro *Cities of the Dead*, Joseph Roach propone un modelo histórico alternativo de encuentros interculturales,

una genealogía “en la que las fronteras, los perímetros de la reciprocidad, se hacen el centro de la auto-definición multilateral” (nuestra traducción, 189). Cuando se habla de la reciprocidad, se habla no sólo de la identidad nacional sino también de la identidad cultural. Y como observa Mikhail Bakhtin: “la vida cultural más intensa y productiva tiene lugar en las fronteras” (nuestra traducción, 2). Son precisamente estas fronteras nacionales y culturales las que hemos tratado de identificar e iluminar en los ensayos que siguen.

En sus pláticas con Enrique Mijares, Víctor Hugo lamenta haber sido “infidel al teatro”. Pero esta confesión se desmiente no sólo con la cantidad de obras dramáticas que ha creado durante los últimos veinticinco años, sino también con su constante defensa del teatro mexicano, de los que hacen teatro y de los que luchan cada día por su supervivencia, sea en la capital o en las áreas más inhóspitas del norte de México. Víctor Hugo tiene fama de ser generoso con los directores teatrales. Pero también ha sido muy generoso con su pueblo, con su público y con sus críticos. Con este tomo de ensayos, nosotros, sus críticos aficionados, le saludamos, le felicitamos, le damos las gracias y le deseamos larga vida.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. En *Speech Genres*. Ed. Carol Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México, 2001.
- Partida, Armando. “Víctor Hugo Rascón Banda.” *Se buscan dramaturgos. Entrevistas*. México: Conaculta, 2002. Pp. 305-312.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Fugitivos*. En *Escenario del crimen*. México: ISSSTE, 1999.
- _____. *Sazón de mujer*. Tijuana: CAEN, 2001.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.