

EN SUS PROPIAS PALABRAS: VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Stuart A. Day

LOS QUE CONOCEN a Víctor Hugo Rascón Banda no se sorprenderán al oír que las horas que pasé con él fueron muchas y placenteras, y que me trató con el cariño de un amigo, aunque solamente nos habíamos encontrado tres o cuatro veces en el pasado. Algunos (entre ellos el mismo autor) dirán que este hombre tan modesto y talentoso ha cambiado, que la larga batalla con la leucemia le ha transformado de una manera profunda. Pero no, durante las horas que pasamos en su casa y en el comedor de la SOGEM en el verano de 2004, y de las que ha resultado la presente entrevista, no noté ningún cambio que no fuera superficial. No, era el mismo hombre de hace varios años, el mismo de cuando yo era estudiante de posgrado y llegué a su oficina para pedir información sobre sus obras de teatro, que ya eran numerosas. Entonces no tuvo que explicarme que el arte era lo más importante en su vida (a pesar de que en esa época tenía dos empleos de tiempo completo); lo dijo todo cuando les pidió a cuatro abogados en trajes finos que esperaran en la recepción mientras él y yo tomábamos café y hablábamos de su mundo verdadero, el mundo de la creación. Aquí, en sus propias palabras, les presento a este autor entrañable.

¿Me podría contar el por qué de su nombre tan literario? ¿Fue ése el inicio de su vida artística?

Bueno, en el pueblo minero, donde yo nací, Uruáchic, existió en el siglo diecinueve un movimiento cultural; allí se representaban obras de Victor Hugo en francés por los propios habitantes, mis antepasados –mis bisabuelos, mis tatarabuelos–. Hemos encontrado invitaciones a estos estrenos, y están en francés. Entonces era un nombre muy común y mi mamá lo tomó de un libro de su padre, *Los miserables*, que tenía en un rancho llamado “La Joya”. En ese rancho vivía mi abuelo... y había allí un librero y mamá descubrió a Victor Hugo y decidió ponerme ese nombre, condenándome a la escritura. Mi madre siempre tuvo esas inclinaciones artísticas y alentó mi vicio por la lectura y mi vicio por la escritura. Desde niños, en la escuela primaria, el sistema educativo de Chihuahua era tan avanzado que ya había materias de composición, dramatización, lectura en silencio, lectura en voz alta. Y bueno, mi madre nos alentaba mucho a leer en casa, a escribir, así que yo desde niño empecé a hacer cuentos. Todos los cuentos los mandé a una revista llamada *De confidencias*, una publicación femenina para adultos, para mujeres... una revista para gente mayor y yo me hice pasar como si fuera adulto. Y aparecen allí los cuentos cuando yo estaba en la primaria. Entonces, yo creo que las madres son culpables del des-



tino de los hijos, porque nos marcan, nos alientan.

¿Y sus apellidos tan revolucionarios?

El apellido Rascón viene de España, de una Villa de Rascón que está en Santander. El primer Rascón que llegó a América vino con las tres carabelas que trajo Cristóbal Colón. El constructor de estas carabelas es un caballero de apellido Rascón de Cantabria. Hay ahorita una canción muy famosa en esta región que dice: "Que lo sepa el mundo, que lo sepa el mundo, que un caballero Rascón construyó las tres carabelas y acompañó a Colón en su viaje al nuevo mundo". Entonces, es el primero que llegó. Después arribaron los siguientes y ya con la conquista de México a trabajar las minas. Y se fueron; unos se quedaron en Guatemala, otros en Veracruz, otros en Puebla. En Puebla hay un edificio muy antiguo del siglo dieciocho que dice "Casa Rascón", de algunos de los que se quedaron en Puebla. Y luego otros se quedaron en San Luis Potosí. Hay una estación de trenes que se llama Estación Rascón. Y los demás se fueron al norte a buscar minas y fueron creando estos pueblos de trastierra tarahumara que ellos fundaron. De allí viene el apellido Rascón.

El apellido Banda es por el lado materno. Mi abuelo era enemigo de los Rascón. Los Rascón eran porfiristas e incluso Benito Juárez los autorizó a usar su propia moneda —las monedas que usábamos en la familia en el siglo diecinueve—. Entonces, Porfirio Díaz fue el que dio las concesiones mineras a toda esta nueva generación de los Rascones. Pero viene la Revolución, y en la Sierra la encabezó mi abuelo materno y sus hermanos y les tocó ganar. Eran villistas y expropiaron todos los bosques, minas y territorios de los Rascón, y crearon los ejidos. Mi papá y mi mamá vivieron esta historia y nosotros nunca fuimos bien aceptados, ni por los Banda porque tenemos sangre de Rascón, ni por los Rascón porque tenemos sangre de Banda. Hasta ahora, pues, que ya el tiempo ha borrado estas diferencias, ya las familias no son enemigas. Pero en mi infancia a mí me tocó ese rechazo de ambas familias. En ese entonces éramos una extraña mezcla.

¿Cómo llegó a ser una persona, y un escritor, socialmente comprometido?

Yo creo que la infancia es destino, y mi papá fue Ministerio Público toda su vida. Mi mamá fue secretaria y ayudaba a mi papá en esta oficina que en México son las oficinas que persiguen los delitos. Desde que abrí

los ojos a los tres años, siempre mi casa –allí estaban las oficinas– se encontraba llena de delincuentes acusados de homicidios, de robo del ganado, que en Chihuahua se persigue más que un homicidio, de mujeres adúlteras. De todos los rincones del municipio venían para ser investigados estos delitos y luego se consignaban a Chihuahua. Por lo que a nosotros nos enviaba mi mamá a darles comida a estos presos, a atenderlos los tres o cuatro días que duraba la investigación. Allí descubrí el bien y el mal, la justicia y la injusticia, porque bastaba que mi mamá o mi papá interpretara un artículo de una cierta manera para que ellos tuvieran la libertad o la condena. Entonces, yo decía, “¿Cómo es posible que en este código, en este libro, y en estos artículos esté el destino de estas personas?” O se van a las cárceles de Chihuahua o son liberados porque son inocentes o hay atenuantes para explicar sus delitos. Allí es donde yo me sorprendía. Y tengo todavía la máquina de escribir del juzgado, la máquina de mi abuelo, en la que aprendimos a escribir, antes de hacerlo a mano en la primaria. A los cuatro años ya escribíamos a máquina y mamá nos ponía a practicar... por eso tenemos tan mala letra, porque siempre escribíamos a máquina las tareas y era más fácil. Y todos, incluidos mis hermanos, tenemos una letra pésima, porque no usábamos mucho la manuscrita, porque vivíamos en las oficinas. Mi mamá nunca fue ama de casa, no sabe cocinar. Ella sólo sabe de levantar actas, entonces, pues allí jugábamos entre estos delincuentes.

Yo creo que eso marcó mi futuro como escritor y el hacerme consciente de la muerte y de la vida. Yo como niño, pues, curioso, allá no había diversiones, no había luz eléctrica, no había televisión, no había refrigeradores, no había pavimento. A ese lugar se llega sólo en una avioneta y se hacían tres días de camino para estar en la ciudad de Chihuahua. El mundo para mí era ése. Y de estos

delincuentes que habían violado la ley, a veces por razones humanas, económicas; y mi madre siempre justificaba ciertos delitos porque había razones, porque la misma sociedad había creado las condiciones para que se provocaran estas violaciones de la ley.

Después, yo fui enviado a estudiar a Chihuahua, en una avioneta me mandaron con otros niños a estudiar en la secundaria y la normal. La escuela secundaria y la normal donde estudié eran de las instituciones más revolucionarias del país, y eran socialistas. El primer día, a los diez años de edad, me dijeron al llegar a la escuela: “no existe Dios”. Y en el laboratorio de física nos demostraron por qué no existía, y el átomo, y nos enseñaron cómo había sido pintada la Virgen de Guadalupe con barro de colores. Entonces, bueno, fue un choque que por fortuna pude superar, porque seguí siendo católico y creyente a pesar de que la escuela era revolucionaria. De allí surgió la guerrilla de Ciudad Madera, muy famosa en los sesenta. Surgió la liga 23 de Septiembre, que fue la guerrilla en los setenta. Y, bueno, mis compañeros y mi maestro murieron en estos momentos como guerrilleros. Los maestros... llegaron a las comunidades pues a levantar a los pueblos en armas, ¿no?, y a criticar a los caciques, las injusticias. Entonces allí, las clases –todas– estaban teñidas de lo social. Siempre desde el punto de vista de la injusticia, de la división de clases. Siempre nos dijeron: “no hay más que dos clases: los ricos y los trabajadores”. Y nos mandaban a tomar edificios públicos. Hay fotografías mías donde el ejército nos está apuntando con bayonetas cuando llegábamos a tomar las oficinas del gobierno: las oficinas agrarias, oficinas políticas. Y entonces allí unos niños de doce, catorce años, ya tomando por violencia o desfilando en manifestaciones, por lo que algunos después fuimos críticos y supimos distinguir las ideologías extremistas y tomar una posición más

bien de responsabilidad social y ya no de guerrilla.

¿Cómo le afectó estudiar en la UNAM, sólo cuatro años después de la masacre de estudiantes de 1968?

Bueno, a Chihuahua no llegó el movimiento del 68. Yo estudiaba en la preparatoria ese año cuando llegaron estudiantes a explicarnos. Pero como había censura en la televisión y en la prensa, nunca nos enteramos de lo que pasó. Cuando fui a México, me enteré de lo que había sucedido por el libro de Elena Poniatowska, que cayó en mis manos, *La noche de Tlatelolco*. Pero mi escuela, mi Facultad de Derecho, es la escuela más reaccionaria y retrógrada y conservadora. El derecho es conservador porque quiere conservar la sociedad tal cual. Por eso crean las leyes para que nadie las viole. No es como la Facultad de Ciencias Políticas o la de Economía o la de Administración Pública o la de Filosofía y Letras, donde al revés, se ve el futuro. No, el derecho ve hacia atrás, quiere conservar el pasado y mi escuela no estaba politizada. Es la única facultad de la Universidad Nacional que no participó tan activamente en el movimiento; quizá algunos alumnos y unos profesores..., no había ese ambiente allí. Yo descubrí esos hechos por los libros que se escribieron. Hice un largo poema titulado “¿Qué hallaste en Tlatelolco?” cuando me percaté de esto... Yo quería ser poeta en esa época y, bueno, me conmovió, fui a conocer la Plaza de las Tres Culturas, donde aconteció la masacre. Pero no fue por la Facultad de Derecho, sino por mi curiosidad de descubrir libros en tiendas, y porque leía los suplementos culturales y allí se hacía mención del movimiento. Pero la facultad era conservadora. No era como el teatro, que es la libertad total.

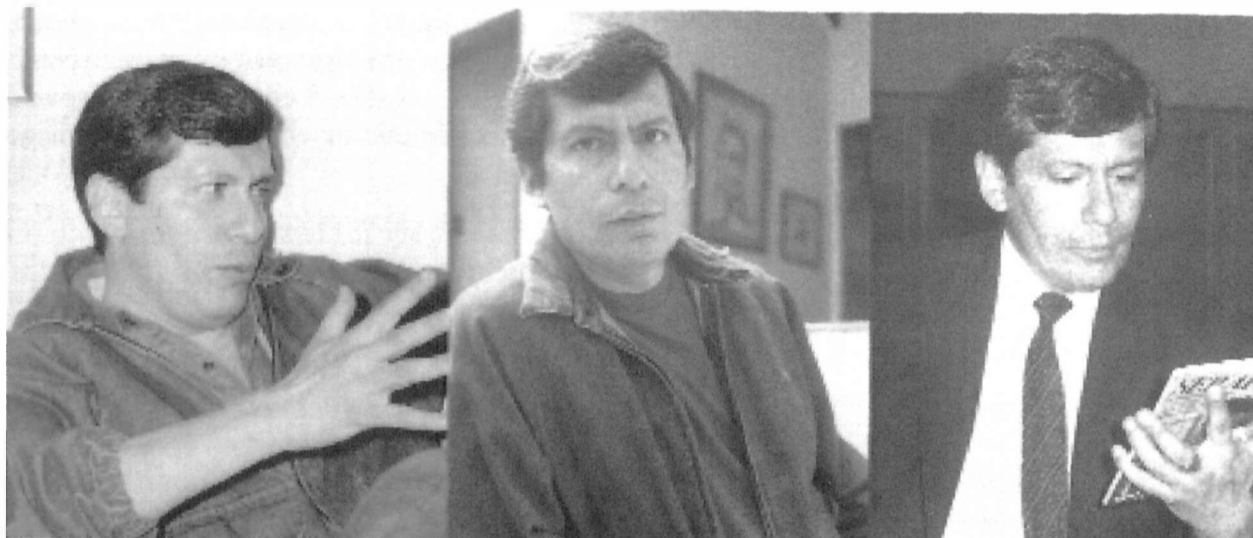
Y en ese entonces ya estaba montando obras de teatro, ¿no?

Bueno, en la Facultad de Derecho, en mis vacaciones, formé un grupo de teatro para representar los cursos de derecho penal, derecho romano, derecho procesal. Yo adaptaba el curso con diálogos, con canciones, como si fueran comedias musicales. Y actuábamos allí en el auditorio de la Facultad de Derecho. Todavía muchos jueces y magistrados recuerdan esto porque fueron los actores. Después asumí el teatro de manera profesional y seria. Pero leí mis obras jurídicas en el taller de Vicente Leñero y me dijo: “Esto no es teatro, es otra cosa”. Y, bueno, allí escribí mi primera obra, que fue *Voces en el umbral*.

¿Qué aprendió de sus maestros Argüelles y Leñero?

Con el maestro Argüelles, que duré muchos años en ese taller, allí el aprendizaje de sus alumnos eran las teorías aristotélicas, la estructura clásica, los géneros, los estilos y el tono. Allí descubrimos por qué uno estudia letras. Analizábamos a los griegos, Ibsen, Chéjov, O’Neill, Tennessee Williams y hasta Harold Pinter. Y bueno, pues, descubrí las reglas de la escritura. Claro que el maestro Carballido, cuando lo conocí, y que le mostraba mis obras, él me decía: “No hagas caso, cuando escribas olvídate de la teoría. Eso es para los críticos, para los investigadores. Tú no pienses en lo que tu maestro Argüelles enseña porque te vas a bloquear”.

Con el maestro Vicente Leñero estuve doce años en su taller, y vamos a reunirnos en agosto los mismos sobrevivientes que quedamos, porque ya ha fallecido González Dávila. Vamos a volver a reunirnos, pero en Querétaro, en casa de una de las dramaturgas, y vamos a estar tres días leyendo nueve obras cada fin de semana. Con él aprendí, porque fue mi primer maestro, que el teatro es libertad total. Que uno no debe pensar en problemas de escenografía, de actuación, sino escribir lo que quiera. Y sobre todo, ser libre



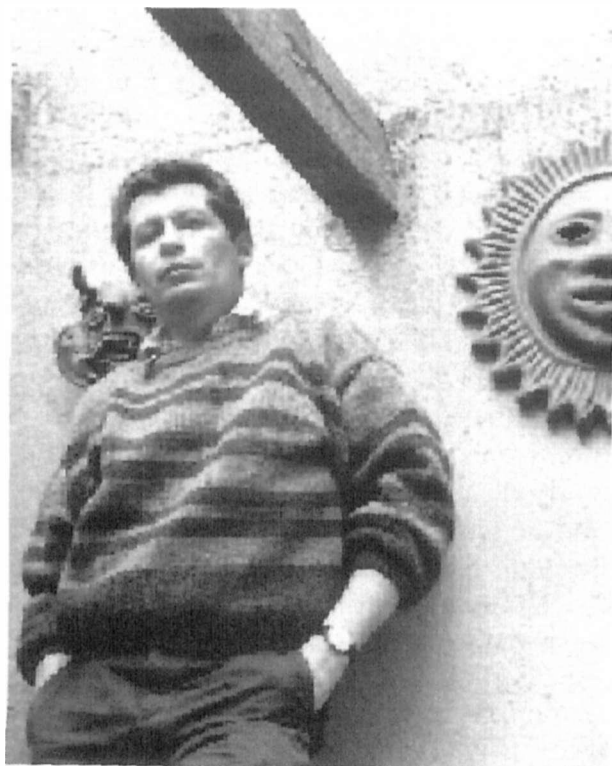
para experimentar cada vez. Lo que Vicente Leñero no tolera en sus alumnos es que se repitan. Él quiere que rompa uno con la obra anterior, y que haya algo completamente diferente. Y sobre todo él pide que se experimente. No pide obras convencionales, él quiere que se experimente con el tiempo, con los sonidos, con las luces, con los escenarios paralelos. Y también que las obras sean cerradas, que no sean abiertas. Tengo el defecto de que mis obras todas son abiertas y se prestan a múltiples interpretaciones, entonces los directores abusan de esa libertad y a veces traicionan las obras. Las destruyen. Vicente Leñero siempre me reclama. Le acabo de mandar mi última obra, que es sobre el secuestro de la actriz Laura Zapata, se llama *Cautivas*, y estaba muy molesto y me dijo: “No es posible que le des tanta libertad a los directores. ¡No! Tienes que sujetarlos desde el papel. Que la dirección esté al servicio del texto, no al revés. No que el texto les sirva para ellos hacer lo que quieran”. Y no le gustó por eso la obra y continuó: “Bueno, pues es parte de tu característica, que siempre eres muy abierto. Dejas de tal manera las escenas que se interpretan como el director y los actores quieran”. En este caso Vicente Leñero quiere que el dramaturgo proponga

la renovación teatral en la escena, y que no se lo deje al director. Alguna vez me dijo: “Mira Víctor Hugo, tú nunca sabrás si tus obras son buenas o malas, porque son muy bellas las representaciones y los espectáculos muy logrados, pero ¿cuánto es tuyo, cuánto es del director? No. Hay que exigir que sea la propuesta del texto”.

Y lo logré con *Playa azul*, con *Los ejecutivos*, con *Contrabando*, *El deseo*, que considero mis cuatro obras que se representaron tal como yo las soñé. Los directores interpretaron los textos sin traicionarlos, y todas las demás de mis cuarenta y tantas obras yo les he dado libertad, y lo que hemos visto es lo que ellos han querido crear. No están sujetos al espíritu; han cambiado el orden de las escenas, han cambiado el tono, el estilo, los finales en *Sazón de mujer*. La presentan sin final, mis dos finales los quitaron. Y como yo estaba en el hospital... se van a quedar en el limbo estas mujeres. Pues así las dejaron flotando allí con sus dudas, en el universo negro que presentan al final. ¿Y qué haces en el hospital? Pues adelante. Bueno, hasta mutilaron el nombre. La obra se llama *Sazón de mujer*, le pusieron *DeSazón*. ¿Qué haces?

¿Dónde le gusta escribir? ¿Tiene un proceso creativo específico?

Bueno, por necesidades de trabajo, porque soy abogado, he trabajado 25 años en el sistema bancario como director de la administración de varios bancos, he tenido que escribir en los aeropuertos, en la sala de juntas mientras había comités de créditos, de finanzas... pero ahora me gusta escribir en Tepoztlán, no en la ciudad de México. Tengo una casa que construí desde hace 15 años en Tepoztlán, y lo mejor es el estudio que tengo, que da a las montañas, a un paisaje de árboles y allí es donde escribo. Es un estudio enorme, con una mesa grande donde tengo todos los papeles dispersos. Y allí, con tres velas encendidas, un café o un té o un jugo, y música —normalmente la música clásica, la música sinfónica o la música de piano, de Chopin— que me pone en un estado de concentración para aislarme del mundo. Es cuando empiezo a escribir, escribir horas enteras y a veces hasta las cuatro o las cinco de la mañana sin cansarme... o porque no me puedo controlar. A veces, otro día que leo para corregir, digo: “¿escribí esto?” Hablan los



personajes que yo simplemente convoco. Los pongo en una situación dramática, en un espacio. Como dice Leñero, en un espacio dramático empiezan ellos a hablar consigo mismos.

¿Cómo escoge los temas para sus obras? El de Hotel Juárez, por ejemplo.

Yo no quería escribir sobre las muertas de Ciudad Juárez, porque ya había cerca de nueve obras excelentes con ese tema. Me parecía que era reiterativo volver a tratarlo y poco podría aportar, pocas novedades. Sin embargo, alguien me pidió una obra sobre Ciudad Juárez que se iba a producir en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez para una compañía nueva de teatro que se iba a crear. Y no encontré otro tema. Podría haber sido Benito Juárez, refugiándose en Ciudad Juárez. Podría haber sido la historia de los pachucos de los años cuarenta con Tin Tán y todo este mundo en que Juárez vivió de un gran desarrollo político, económico y cultural. O de ilegales, que ya tenía una obra sobre este tema. Entonces, me invadieron las muertas. Me impulsó el tema. Y bueno, usé la metáfora de un hotel para hablar de las clases sociales de Ciudad Juárez, pero las autoridades que iban a producir no quisieron tocar este tema, porque de alguna manera la obra denuncia la participación o la indiferencia, más bien la responsabilidad del gobierno estatal, federal, de los policías y hasta la complicidad de las autoridades y los órganos judiciales en estos delitos. La obra se canceló. Y allí está el texto circulando por si hay alguien que se interese en montar. Lo que quise dar allí era lo que no tenían las otras nueve obras de teatro. Las otras nueve obras de teatro son denuncias poéticas, dramáticamente excelentes sobre el tema, pero no apuntan la hipótesis de la responsabilidad, de la causa de estos homicidios. Aquí yo apunto algunas de las tesis que deduje, examinando los expedientes, analizando los casos. Y creo que el

teatro hace preguntas y da respuestas allí donde las autoridades no lo han hecho.

¿Cuáles son algunos de sus proyectos artísticos o planes para el futuro?

Después de mi experiencia en el hospital, cuatro meses recientes entre la vida y la muerte, yo decía: “Si salgo vivo, voy a ser escritor de tiempo completo”. Luis de Tavira, un gran director que fue jesuita, es un religioso, me dijo: “Esto es un aviso del cielo. Dios te mandó para escribir y tú te dedicas al banco, a la SOGEM, de abogado, de promotor cultural. Y no. Dios te está diciendo, ‘O te dedicas a escribir o te llevo y te quito de este mundo’”. Parece broma, pero lo voy a tomar en serio y pienso ser escritor de tiempo completo. En las largas horas del hospital, una de mis preocupaciones y lamentos era: “Ah, por qué no me dediqué a escribir, por qué no me dediqué a viajar, a dar clases, a tener talleres de dramaturgia, a vivir el teatro de tiempo completo”. Yo siempre fui un amante infiel del teatro. Al teatro le daba las peores horas de mi vida y exhausto, después de haber trabajado todo el día. Las horas del amor, las del sueño, las del descanso se las daba al teatro. Y no debe de ser, no. El teatro es un amante riguroso que lo exige todo, y no un rato. No amor de ratos, sino amor de tiempo completo. Entonces, ese es mi plan. En cuanto termine SOGEM me voy a Tepoztlán. Y pienso dedicarme a escribir. Para poder sobrevivir, porque en México no se puede vivir del derecho del autor, construyo algunas casitas para venderlas a los amigos, y con el producto de éstas pienso poder vivir, porque yo sé que el teatro, el cine, la literatura en México no da para vivir. Voy a retomar una vocación que creo que he tenido siempre. Tengo muchos proyectos de novela. Tengo uno de cosas mágicas, extrañas, que me pasaron en Europa en 1992, cuando México fue seleccionado para ser un invitado de la Feria del Libro de Frankfurt. Fuimos

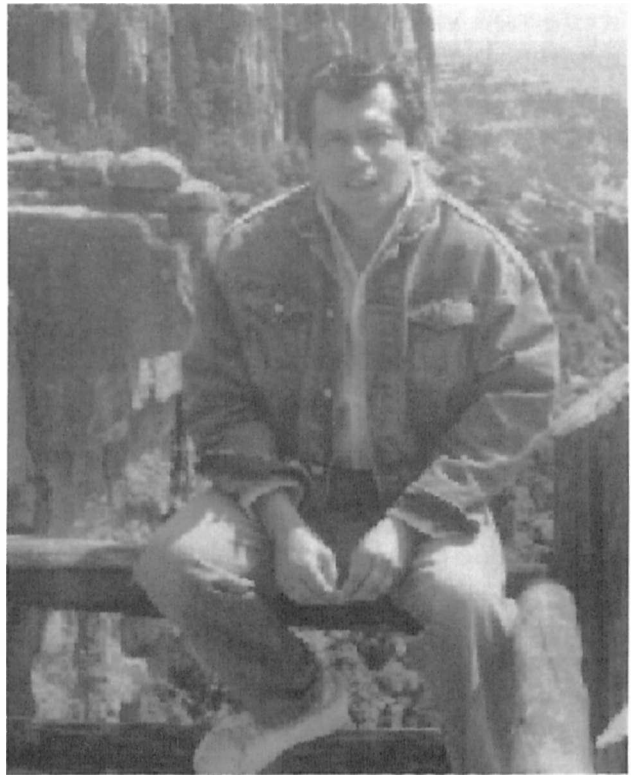


Foto: Jorge Alberto Hernández y Puente.

cien escritores mexicanos a esa ciudad alemana; yo viajé de España donde estaba representando mi obra *Contrabando*, y me pasaron cosas muy extrañas, inexplicables, mágicas, esotéricas, a partir de cuando tomé el avión de Sevilla para París y de París a Frankfurt, y allá me encontré con muchas comunidades alemanas y negras, de inmigrantes de África, que tienen sectas y ritos y que me siguieron, me persiguieron diciendo que yo era un médium, que tenía facultades de comunicación pues a otras dimensiones. Y bueno, fui a Nueva Orleans a investigar esto del vudú, y también a Cuba. Y de allí estoy construyendo una novela con todo lo que me pasó. Es otro proyecto de novela que aún no lo terminé de escribir porque Vicente Leñero, cuando se lo conté muy emocionado, dijo: “¿A quién le importa el vudú? ¿A quién le importa lo esotérico y esas sectas que han surgido en Europa, y esos mundos?” Y sí, me desanimó. Pero he vuelto a retomar el tema, me apasiona y busco recordar esas experiencias con estas personas, con cosas que me pasa-

ron en Nueva Orleáns: realmente extraordinarias, mágicas, inexplicables científicamente.

También quiero volver a escribir cine. Tengo varias peticiones de guiones para directores mexicanos. Y bueno, pues, el teatro ya llegará, porque éste llega en el momento en que uno no lo espera. Y como siempre he escrito especialmente para una compañía, para unos actores, para un director, para una universidad, sé que hay peticiones.

¿Existe un núcleo común entre los escritores de la Nueva Dramaturgia Mexicana?

Nos unió en aquellos años la amistad, aunque proveníamos de diferentes estados de la república, de diferentes formaciones; había algunos que eran excelentes escritores egresados de la Facultad de Filosofía y Letras que habían estudiado con Luisa Josefina Hernández, que sabe todo sobre géneros y estilos. Otros eran alumnos de los maestros Carballido, Argüelles y Leñero. Todos éramos diferentes, pero nos unía la forma de escribir y ver el país. Si algo nos distingue de otras generaciones es que nosotros hablábamos de la sociedad, de los problemas sociales, cada quien desde su punto de vista. Y esas obras imperfectas, no de una perfección estilística, tenían una gran fuerza dramática. Eran como grandes brochazos de un mural que pintáramos apresurados, con un lenguaje directo, franco, utilizando la lengua de los mexicanos, como se habla cotidianamente. Y sobre todo, no haciendo literatura, sino haciendo acción dramática. No pensábamos que nuestras obras fueran bonitas, y que se podían leer en la posteridad. Eran obras directas sobre el presente que eran como un grito de indignación. Y bueno, entonces nos unía esa pasión por la realidad y los problemas sociales. Nos ligaba el lenguaje, unía la edad, aunque había por allí alguno mayor, pero la mayoría éramos de los años cuarenta y cincuenta.

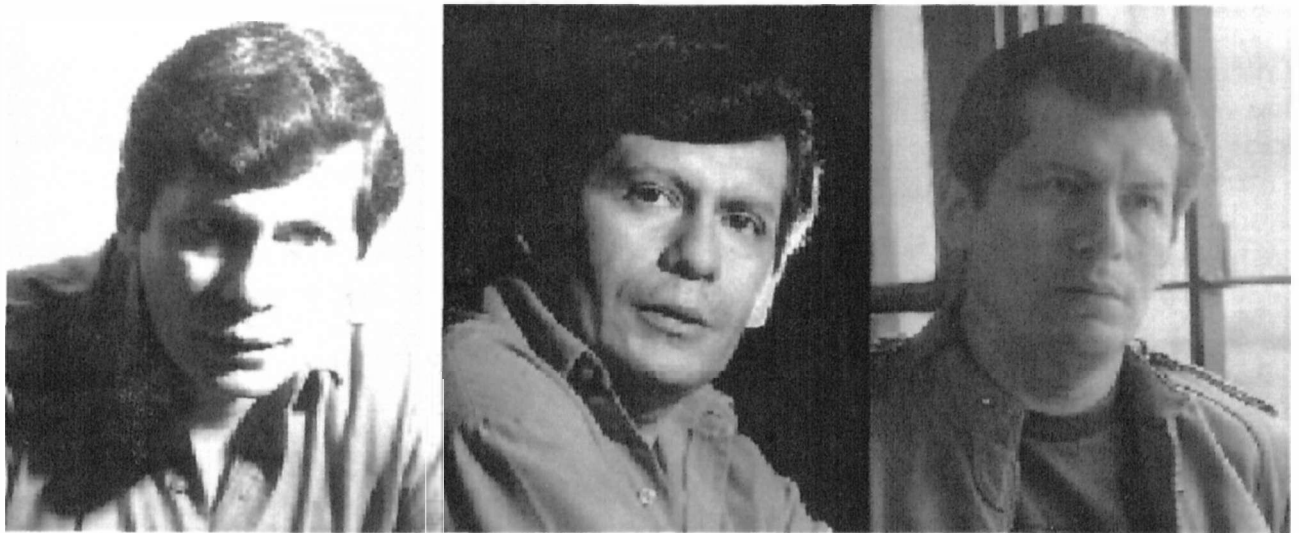
¿Ha tenido problemas con la censura de obras suyas? ¿Cuáles son los peligros de escribir sobre casos de la vida diaria mexicana, sobre las matanzas, sobre la corrupción, sobre la política?

Bueno, el caso de la censura oficial del gobierno mexicano, yo la sufrí con *El baile de los montañeses*. Esta obra ganó el premio del Festival Cervantino y fue comprada precisamente por la esposa del presidente de entonces, López Portillo, para que se fuera el montaje por todo el país. Es una obra que trata de un guerrillero que se esconde en un pueblo y viene el ejército y masacra al pueblo porque los habitantes se niegan a entregar al guerrillero. Pues esta obra no la pude llevar a Chihuahua; el gobernador Óscar Ornelas prohibió que se representara, aunque iba enviada por la esposa del presidente y por el Festival Internacional Cervantino. Había sido producida con fondos públicos y no se pudo. Luchamos mucho y la obra tuvo que brincarse ese estado, irse por Estados Unidos y presentarse en Sonora, Baja California... Yo protesté. Era el ochenta y dos, era mi tercera obra que se estrenaba, no tenía ninguna fuerza como creador para que los periódicos denunciaran mi caso. Pero luchamos y logramos, cuando terminaba la gira, que mi obra pudiera presentarse en Chihuahua. Desgraciadamente, en un teatro de dos mil localidades, sólo hubo cien espectadores que eran mi familia y algunos amigos. Y descubrimos por qué. Porque en la taquilla decía: "Localidades agotadas" y el gobierno había comprado todos los boletos para que no se viera. Bueno, la vieron los amigos que entraron con pases o con invitación personal. Es el caso más dramático que he tenido, una censura directa que se consumó.

En el caso de *La Malinche* sólo pudimos dar treinta funciones porque el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, que la

producían, no quisieron continuar. El pretexto que dieron –aun con la taquilla, porque teníamos agotadas las localidades, teatro lleno– era que no se lograba para dar gasto de nómina y el de los animales que eran muy caros; las serpientes cobraban mucho por actuar. Las boas y los pescados vivos que allí mataban, pues eran caros. Pero incluso así, el pretexto fue que no alcanzaron la taquilla. Aquí nos aplicaron la regla comercial de los productores privados. Aun con teatro lleno no se alcanza a pagar porque eran efectos especiales, bombazos, incendios, unas explosiones, había un lago en el escenario –costaba mucho mantener eso–. Se contaba con un

Kresnik. Y bueno, allí hay una censura indirecta. He tenido problemas casi con todas mis obras de índole privada. Estuve detenido porque el protagonista de una de mis obras, un asesino de seis mujeres muy famoso en los años cuarenta, llamado Goyo Cárdenas, me denunció y me detuvo la policía. Yo escribí la obra porque Vicente Leñero me regaló el expediente criminal de este sujeto que había acontecido en los cuarenta. A él se lo regaló el criminólogo que estudió el caso. Entonces le dije a Vicente Leñero: “¿Vive este asesino?” “No, me dijo, murió hace mucho tiempo”. Entonces escribí la obra por invitación del Consejo Nacional para la Cultura y las



equipo de técnicos que duplicaba el número de los actores; entonces, por supuesto necesitábamos una ambulancia, necesitábamos unos bomberos que estuvieran allí, para el caso que se incendiara el teatro. Era caro; pero nunca el Estado mexicano se basaba en la taquilla y, sin embargo, aquí nos aplicaron esa regla. Y yo digo que es una censura indirecta. Lo hicieron porque la obra era una obra crítica; se ve al Comandante Marcos, al Presidente Salinas, se cuestionaba el Tratado de Libre Comercio, y había una visión muy violenta de la sociedad mexicana creada, no por los textos, sino por el director Johann

Artes para un festival. Se estrenó y cuál no sería la sorpresa que junto a Vicente Leñero se sentó el asesino con su esposa, sus hijos, sus nietos, nueras y yernos –una familia modelo porque todos son profesionistas universitarios–. Y cuando él vio la obra le decía a la familia: “Eso no es cierto. Su abuelito no era así. Eso no lo hice yo”. Y estaba allí comentando y al salir nos dijo: “Voy a demandarlos”. Fue hace cinco o seis años. Y se esperó un año. Un día fui detenido por los agentes de la policía, en el banco donde trabajaba sin saber de qué se trataba, entonces me llevaron y me enteré que él me demandaba por daños

y perjuicios, y por daño moral, y por plagio. Porque él salió de la cárcel treinta y siete años después sin haber sido condenado, porque se hizo pasar por enfermo mental para no ser condenado. El juicio me costó muchísimo dinero porque contacté a los mejores abogados y el juicio duró casi un año y medio. México conoce este suceso, y este es un caso de un asesino múltiple que confesó todo y en su casa encontraron los cadáveres de todas las mujeres enterradas en el jardín.

Realmente con algunos de los hechos reales, ha habido simplemente rumores de que van a hacer algo. Por ejemplo, con la obra *Por los caminos del sur*, donde hablo de la matanza de Aguas Blancas, aparece como personaje el gobernador del estado de Guerrero Rubén Figueroa. Allí sí yo dije: "Sí me van a demandar". Pero, las palabras que saco de él, todo lo que dice, las tomé de una entrevista de un periódico, *Reforma*, en la ciudad de México, que con la autorización de los periodistas las utilicé. Y allí estaba listo para responder a la demanda, porque eran las palabras de él en una grabación hecha en un periódico. No iba más allá de eso, salvo la parte teatral donde cuestionaba al gobierno por el asesinato de estos indígenas, niños, mujeres, hombres y viejos que viajaban en un camión.

Con otras obras he tenido problemas porque se reconocen los personajes, o en el caso de *Playa azul*, que es una historia real, que acontece en el hotel de ese lugar. Bueno, pues allí algunos de los personajes me iban a reclamar, pero no jurídicamente, simplemente en forma privada. Y, desde luego, uso otros nombres, otras circunstancias y el dramaturgo ordena el material dramático. En el caso de *Los ejecutivos*, por ejemplo, allí sí tuve que firmarlo con seudónimo. Ya lo puedo decir...

¿Sergio Celis?

Sergio Celis soy yo. El día que ganó el premio de la mejor obra del año de una asociación

de críticos, Jesús González Dávila fue el encargado por mí para recogerlo. Entonces él dijo: "Es un dramaturgo de la frontera que no puede venir". Y bueno, la gente no sabe que yo soy. Se presentó en España y Venezuela, con mucho éxito, ellos creen que el autor es Sergio Celis. Ya es demasiado tarde para corregirlo. Pero allí lo hice porque mi contrato en el banco tenía una cláusula que dice que uno no puede hablar de las cosas íntimas de su trabajo, ni revelar ni secretos, ni datos confidenciales. Y allí desnudaba el sistema bancario y a los bancos. Allí sí estaba violando la ley, en el sentido de mi propia condición laboral. Y en ese momento, los bancos que yo señalaba allí estaban intervenidos por el gobierno federal, a través de la comisión nacional bancaria. Ahora me han pedido varios de los funcionarios de la banca que escriba una novela con lo que ellos me van a contar. O que sea una obra documental y que yo sea el autor de esto. Ya acepté hacerlo y ahora me toca la hora de trabajo para grabar y grabar, y encontrar la esencia dramática, para que sea literatura. Y después denuncia, y después historia.

Muchas veces hay una gran diferencia entre el texto que usted escribe y el montaje, la visión del director. Pero también hay casos en los que sus textos publicados incluyen escenas que resultan de la colaboración entre usted y el director, como es el caso, por ejemplo, de la escena de los turistas estadounidenses en Cancún en su obra La Malinche.

Con Kresnik, aunque no estoy de acuerdo ni con la mitad de las cosas que él pone en *La Malinche*, ni en esas nuevas que pidió que se incluyeran, el libro básicamente es mío. Soy responsable del cien por ciento de los textos. Pero no de las ideas, porque discutimos mucho en Alemania el paralelismo entre la conquista española y la situación contemporánea de México. Entonces es una colaboración. Él me decía, hay que meter esto, y escribía y es-

cribía. Por lo que yo asumo la responsabilidad. Ahora, los excesos de la dirección, las cosas escatológicas, sexuales, obscenas, pues las acepté. Y sabiendo que iban a provocar un gran rechazo de parte del gobierno mexicano.

Y entre sus amistades...

Y entre mis amistades. Mi vida del teatro se divide en antes y después de *La Malinche*. Perdí amigos, directores, actores y dramaturgos muy famosos, de muy alto nivel, que rechazaron mi producto, y me sentí rechazado, porque no lo entendieron. En cambio, las ge-

del cielo, y ahora acabo de escribir en el hospital cuatro obras que son las recientes.

¿Cuáles? ...

El deseo, Apache, Mujeres que beben vodka —que reformé y transformé, y la cuarta... la del secuestro de Laura Zapata, la actriz, se llama *Las cautivas*. Son su hermana y Laura la actriz. La vamos a estrenar próximamente, ya estamos ensayando. Y bueno, aquí hay un caso insólito de cómo una actriz que fue secuestrada viene a mi casa y me dice: “Te voy a contar mi historia, y la voy a actuar”. Entonces yo le grabé durante un mes, horas y



neraciones nuevas y el público común lo aceptó por completo, ¿no? Pero los grandes maestros, los grandes dramaturgos, los grandes directores la rechazaron. Hubo hasta cartas dirigidas al Consejo de la Cultura pidiendo que se suspendiera. Y criticando que nos hubieran dado sus recursos —que fueron los mismos que le dieron a Sabina Berman para el montaje de *Molière*: dos millones y medio—. Que era insólita esta cantidad, son doscientos cincuenta mil dólares, por obra. Y en este caso me sentí herido y juré nunca más volver a escribir teatro. Y no, luego hice al año siguiente *La mujer que cayó*

horas de todo el secuestro, y luego seleccioné el material. Bueno, tuve todo el tiempo del mundo en el hospital, ¿verdad?, para seleccionar el material. Y hacer una obra de teatro que sea no una obra de nota roja; no es una obra policíaca. Es una obra poética, religiosa, de denuncia sobre la impunidad de México. Además de búsqueda de las razones que tienen estas personas para secuestrar, matar, torturar; un poco entrar en la psicología de su mundo. Y, sobre todo, presentar el mundo de las secuestradas, cómo sobreviven gracias a su inteligencia, cómo logran manipularlos, controlar a estas bestias, ¿no? Ellas, con mucha religiosidad, fortaleza espiritual, logran



mantener un clima armónico y cordial con ellos para evitar ser asesinadas. Soy un privilegiado, creo que no hay dramaturgos en el mundo que tengan esta oportunidad de escribir estos textos vivos sobre un problema social que tiene México. Somos el país con más secuestros, después de Colombia. Bueno, ésta fue una de las obras que escribí en el hospital en esos cuatro meses que estuve preso, encadenado a una cama y a un tanque de oxígeno, a los sueros, el electrocardiograma y esas cosas. Allí uno no habla, sólo piensa, y ante la proximidad de la muerte, porque uno no sabe si va a vivir. Cada día no se sabía. Entonces se vuelve muy lúcido, muy lúcido, muy frío, muy sereno, y entonces puede uno crear. Allí puede uno resolver todos los conflictos dramáticos que normalmente uno se plantea, esos retos para construir un texto. Tenía todo el tiempo del mundo, que es lo que a mí me faltaba. Nunca he tenido tiempo de corregir mis obras. Vicente Leñero dice que las obras deben pasarse a máquina tres veces, es decir corregirse mínimo tres veces. Chucho González Dávila, Sabina Berman, corrigen muchos de sus textos. Chucho los corregía hasta que quedaran como él los quería.

Sabina también es una perfeccionista y siempre sus textos los retrabaja y retrabaja. Conozco muchísimas versiones de *Herejía* y de la obra del asesinato de Trotsky. Y bueno, así debe ser. El escritor debe corregir, y no directo de la máquina salen al escenario. Por eso es que a veces no las puedo publicar porque las perdí, las entregué en borradores, las tienen los actores por allí extraviadas, y ando pidiéndoselas a los directores.

¿Cómo quiere que lo recordemos?

Quisiera que en mi tumba haya un epitafio que diga: "Aquí yace un dramaturgo". Porque es lo que siempre quise ser. Y desgraciadamente mi vida y mis esfuerzos han sido compartidos con otras actividades. Deseo ser escritor. Ser conocido como escritor. Y quisiera que mi teatro sea leído, como un reflejo de esta sociedad, porque sé que va a reflejar un momento social de este país y un momento también en la vida de este dramaturgo que hizo su misión. Creo que el dramaturgo es un testigo, como los notarios públicos que dan fe de los hechos. El dramaturgo da fe de lo que está pasando, es decir, informa. Es un informante, y para llegar a ser un informante uno es un médium, entre las historias... Me siento como un intermediario, entre el espectador y la sociedad; es decir, soy un instrumento, soy un informante que simplemente viene a dar cuenta de lo que está pasando. Eso soy. Creo que el dramaturgo no debe ser más que eso: testigo e informante. ¿Para qué? Para que el público, los espectadores, tengan una ventana a otros mundos, a otros universos, a otros dramas, a otros puntos de vista de lo que está pasando en la sociedad, porque no es lo mismo verlos en los noticieros en la televisión o en los periódicos, que verlo como un hecho artístico, como un fenómeno dramático y teatral, que es arte. Primero es arte, es metáfora, y luego es denuncia. Y bueno, el deseo de todas las personas es sobrevivir en el tiempo, ¿no?