

Producción reciente de Víctor Hugo Rascón Banda

Enrique Mijares

Sin demérito de su extensa obra anterior, sobre la que ya existe un abundante bagaje apologético, en esta ocasión quiero centrarme en el estudio de la producción más reciente de Víctor Hugo Rascón Banda, esto es, en las obras escritas durante el último lustro, una etapa de cambios significativos que había iniciado en 1998 con *La Malinche* y *La mujer que cayó del cielo*, textos cruciales que, si bien no modificaron en sustancia su teleología ni sus intereses temáticos, sí constituyeron un hito multifocal y lingüístico en sus tratamientos posteriores; y que se intensifica a raíz de sus internamientos en el hospital a partir de 2000 y la dilatada reclusión en su casa que media entre ellos, tiempo durante el cual estuvo prácticamente recluido por la enfermedad y sometido a un engorroso tratamiento. Dichos cambios son fundamentalmente estilísticos, de elementos formales, y se reflejan sobre todo en el tono emocional, de sensibilidad extrema, que impregnan textos tales como *Sazón de Mujer*, *Table dance*, *El ausente*, *El diván*, *Ahora y en la hora*, *El deseo*, *Hotel Juárez*, *Apaches* y *Cautivas*.

Estructurada en base a tres monólogos y dos epílogos, *Sazón de mujer* constituye una nueva vuelta de tuerca en esa línea de investigación que es constante en la producción más reciente de Víctor Hugo Rascón Banda: la identidad fluida. La estrategia, rescatada del viejo repertorio de recursos teatrales, entraña el hallazgo inédito de ir acumulando elementos de interpretación por medio de exponer diferencias y establecer contrastes entre ellas.

Independientemente de que las tres protagonistas realicen o no las pericias culinarias que indican las acotaciones, ya que ello en última instancia sólo añade o resta color, trasfondo folclórico, a la puesta en escena, ellas literalmente vacían ante el lector-espectador un torrente de dilemas multiculturales, de encrucijadas y mestizajes que, a pesar del fatalismo

canónico imperante, han venido siendo superadas mediante una suerte de identidad fluida lograda a golpes de intuición frente a los aparentemente insalvables imperativos cotidianos. Cada una a su turno (un orden que sin duda podría variar sin menoscabo de la efectividad escénica), María Müller, mujer menonita, Consuelo Armenta, mujer de la sierra de Chihuahua y Amanda Campos, mujer vestida de tarahumara, cuentan su vida, mas no a la manera convencional, en función de la felicidad como la aspiración más alta que la modernidad tiene reservada a aquellos entes masificados que se portan bien y obedecen con fidelidad los inescrutables lineamientos de la uniformidad, sino poniendo cuidado en pormenorizar los momentos cruciales en que su tradicional aprendizaje familiar y social se ve confrontado e incluso puesto en crisis por las inevitables transformaciones de un entorno cada vez más heterogéneo.

María Müller en una especie de letanía profana, derivada de la gregaridad y la resignación bíblicas, y las otras dos, en sendas parrafadas que en principio parecerían de incontinencia verbal, pero que en verdad responden a una necesidad de comprensión vuelta sobre sí mismas, las protagonistas vierten sobre la ensalada de contradicciones que es su existencia diaria, el aderezo cohesivo de la entereza y la fuerza de voluntad para arrostrar alternativas, tomar conciencia y modificar conductas a fin de adaptarse a ese discurrir constante que es la autobiografía. Lo hacen con sencillez, con todo comedimiento y puntualidad, sin los exabruptos ni las lamentaciones que por fuerza caracterizarían el melodrama o la tragedia. Aunque parezca una anfibología, son monólogos complementarios, en cuya recepción caben tanto los contrastes con los otros monólogos, como las reflexiones, interpretaciones y conjeturas del tercero aludido: el lector-espectador, a quien no le queda otro remedio que prolongar la acción hasta su propia concepción de un mundo global, donde la escalada de la diversidad está sometida al juego de los rígidos valores ancestrales de identidad, patria, progreso, destino, verdad e historia. Las protagonistas de *Sazón de mujer*, si bien sólo una de ellas admite claramente su pasada militancia contestataria, son paradigmas de subversión; sus aparentes transacciones, sus pactos por conveniencia, sus arreglos por necesidad, no son sino respuestas vitales ante disyuntivas ontológicas, en las que el instinto de supervivencia cede el papel preponderante al esencial ejercicio del libre albedrío que distingue a todo ser humano. Las circunstancias les arrojan encima un cúmulo de fatalidades hegemónicas, que ellas resuelven con adaptabilidad camaleónica, contraviniendo las maniqueas reglas

establecidas e inaugurando viabilidades antes insospechadas, en las cuales el nuevo orden se fundamenta en la aceptación, el respeto y la inclusión.

No voy a revelar la historia de estas mujeres porque es imprescindible escucharla de sus propios labios; sólo les advierto que cada uno de los tres monólogos contiene material de sobra para una obra completa, escrita siguiendo los parámetros del realismo acostumbrado, de modo que aquí, al entrar en contacto, no se multiplican por tres sino se elevan a la ene potencia configurando un torzal ecuménico con multitud de perspectivas y cruzamientos enfocados al apasionante tema de la identidad. Una espiral de ADN que es validada por los dos epílogos, en los cuales se establecen algunas de las posibles e innumerables fusiones resultantes; y digo innumerables porque el mero hecho de que sean dos – independientemente de que el director elija representar sólo una de ellas – implica un proceso de elección, esto es, abre la obra a todas las conclusiones imaginables, es decir, propicia la apropiación y despierta la interpretación individual de los espectadores.

Veamos: El epílogo uno se refiere a la cocina como la metáfora geniaca por excelencia en la que la imaginación del cocinero – dios inventa – crea sus propios platillos, prescindiendo o haciendo caso omiso de las recetas previas. Esto es, fomenta la confianza en uno mismo, el uso de la intuición en la elaboración de los proyectos personales y el desarrollo del estilo individual en la forma de abordar las propias decisiones. Por su parte, el epílogo dos aporta algunas de las alternativas, conjeturas y soluciones de continuidad de las protagonistas; vale decir, de las mujeres y, ¿por qué no?, de los hombres que asisten o leen el teatro, animándolos a encarar opciones y a crear respuestas, para las aparentemente extremas situaciones que la vida les plantea de forma cotidiana. Todo un ejercicio de recepción-participación que, por cierto, hace funcionar a plenitud la puesta en escena que hizo José Caballero, a la cual tituló *Desazón* y que me viene muy bien para enfatizar las virtudes y la pertinencia de este texto maestro de Rascón Banda.

Que mi querida amiga, la actriz regiomontana Josefina de la Garza, luego de ver *Desazón*, me dijera que ella conoce bien a los menonitas, que los ha estudiado, que su cultura es hermética, que una mujer de ese grupo étnico no hablaría nunca como lo hace Julieta Egurrola al interpretar a María Müller, me llevó a reafirmar algo que he venido pensando a partir de leer por primera vez *Las perlas de la virgen* de Jesús González Dávila: A los dramaturgos de siglo veintiuno los asiste la prerrogativa de revelar lo que otros callan o que sólo dicen en voz muy baja cuando piensan que nadie los ve.

Me parece pertinente volver a hacer notar que los textos rasconbandianos parten siempre de hechos reales, de testimonios directos, de experiencias vivas. Esta obra no es la excepción. Su María Müller está inspirada en el libro de recetas *Del chile pasado a la rayada* de Perla Gómez Caballero,¹ quien a su vez recogió las confesiones de una verdadera menonita. Digo bien, confesiones, secretos que una mujer le dice en confianza, en confidencia, a otra mujer. Lo mismo la Consuelo y la Amanda que completan el trío, mismas que tienen como antecedentes las historias contadas directamente al autor por dos mujeres de Uruáchic, Chihuahua.

Ahora bien, lo que me parece relevante de la puesta en escena de Caballero, es que éste prescinde de la muestra gastronómica planteada por el autor, y luego, en un ámbito neutro, ambiguo, limbo o infierno o paraíso, el director, demiurgo, suerte de McLuhan, le entrega sucesivamente el micro de solapa a cada una de las tres protagonistas, para que cada cual a su turno, exponga los móviles internos, los resortes ocultos de su ser y existir más entrañable y profundo. Pero no para que lloremos con su desventura o para que nos conmovamos con su infortunio, tal y como, siguiendo los más atrabiliarios cánones aristotélicos, pretendería una crítica de *El Diario* de Monterrey, sino para conocer la identidad fluida de esos extraños seres isla; para reflexionar respecto a por qué razón ciertas personas no tienen voz ni pueden expresarse en esta sociedad actual que no acaba de asumirse heterogénea y continúa, que sigue rigiéndose por un férreo sistema canónico, binario, maniqueo, obsoleto; cuando todo el derredor está clamando a gritos, suplicando, exigiendo, el respeto a la polifonía.

Algo similar ocurre en *Table dance*, donde Rascón Banda hace que tres teiboleras, *strippers* o desnudistas asuman la representación de la cantidad insospechada de mujeres que pululan por los antros del mundo cumplimentando, o sólo enardecido, las fantasías eróticas de millones de desvelados. La movilidad de la aldea global que somos es encarada como el motor incuestionable de la hibridación; una hibridación impuesta a través del ejercicio de un poder organizado – mafia de los giros negros, la definió Dolores Padierna hace unos años, en una campaña frontal contra la corrupción, cuando aún no veían la luz pública los comprometedores videos del “señor de las ligas”– que despliega sus tentáculos hacia todos los rincones y constriñe los espacios de las involucradas, arrinconándolas en reductos malolientes donde no existen opciones de salida. Entonces, ellas se ven obligadas a bucear en ese inframundo proceloso, maquillándose, enmascarándose, mimetizándose,

para complacer a sus carceleros y a sus clientes, o para pasar desapercibidas o por lo menos reducir los daños que el entorno hostil les infringe.

Parapetada tras el muro del idioma, Ludmila percibe la incomunicación como una absoluta incomprensión de su realidad, una realidad en la que es perseguida por la mafia rusa, los golpes, la prostitución, las drogas. Jacqueline se hace pasar por venezolana, porque aspira a ser relacionada con los monumentos de dicha nacionalidad que asisten a los concursos internacionales de belleza o porque desea esquivar los modelos mentales que menosprecian tanto las fisonomías nativas como las procedentes de países menos desarrollados que el nuestro, discriminación en la que ella misma participa echándoles tierra a las nuevas reclutas centroamericanas. Por último, cubana de nacimiento, Charityn es una jinetera, abierta a oír ofertas con tal de olvidar su oscura procedencia, con tal de modificar tanto su pasado como su futuro. Especímenes irradiantes a los que el lector, o espectador, tiene que aportar líneas de continuidad y proporcionarles una biografía a la medida de su propia experiencia, las tres mujeres todavía encuentran, en medio de ese remolino de música ensordecedora y bailes psicalípticos, la ocasión de reflexionar acerca de las oscuras motivaciones e inconfesables instintos de los clientes: ¿Por qué están ellos allí?, ¿por qué acuden noche tras noche a mirarlas embobados como se mira una ilusión?, ¿qué tanto les ven?, ¿cómo es que al observarlas se sirven de ellas para encausar sus más secretas fantasías, quizás hasta redimir sus inconfesables carencias, su impotencia para asumir la cruda realidad en la que están inmersos? De una cosa están seguras, ellas cumplen una misión que otras no se atreven a ejercer, ellas están allí para proporcionar un servicio, para cumplir una finalidad, para obsequiar placebos, para repartir ilusiones, como aquella inolvidable Andrea Palma que brindaba placer a los hombres que venían del mar.

Situadas en el centro de la multiculturalidad, las tres exhiben el deterioro de una identidad que se va tornando más y más confusa, tanto, que empiezan a creer que sólo una intervención providencial podría salvarlas. Charityn sueña con el príncipe azul, a quien apodan el Diablo, y que acudiría en su ayuda para rescatarla. Jacqueline tiene sueños que al principio parecen producto de una psicosis por eventos recientes, pero que a la postre resultan premonitorios. Ludmila ha perdido todo, incluso la identidad, no tiene papeles, pasaporte, agenda, ningún documento donde consten sus señas particulares, por lo tanto no tiene a donde regresar, ni recuerdos a los cuales acudir, ni lengua con la cual hacerse entender y comunicarse con los que la rodean, sombras, cenizas nada más. En suma, *Table dance* es una actualización del

oficio más antiguo del mundo, una revisión sumamente vigente de los vericuetos y bifurcaciones que la vida plantea a ese éxodo de falenas, de geómetras, de mariposas obsesionadas por la luz que, por gusto u obligadas por las circunstancias, habita hoy por hoy nuestro planeta, sumergidas todas ellas en esa globalidad impenetrable que se llama la noche.

En *El ausente* la ausencia, como una herida lancinante que nunca cicatriza, es un recuerdo, más poderoso que la presencia, para una familia que queda desolada, a merced de esa memoria cotidiana, avasalladora, obsesionante, del hombre que se va al “otro lado”; hijo para los abuelos, padre para los hijos, marido para la esposa. Poco a poco, el peso del expatriado se torna intolerable, modifica las relaciones diarias, trastoca el entorno, enrarece la conducta de los habitantes en esa suerte de Itaca, donde todo conspira y va mitificando exponencialmente al virtual Ulises, rodeándolo de hazañas, cifrando esperanzas inverosímiles al solo conjuro de su regreso; mientras que, más conciente y realista, la mujer, Penélope rebelde, tras un tiempo prudente de espera y de paciencia, de remembranzas apasionadas y caricias ardientes, descarta la ilusión y empieza gradualmente a reconciliarse consigo misma, a reconstruirse, a hallar nuevos rumbos vitales. Los abuelos, en cambio, no se resignan, por el contrario, convierten la reminiscencia en algo votivo, tangible, una visita viva, recurrente, que no sólo los arrastra a ellos, sino que contagia a los nietos en la vorágine de un camino sin retorno.

Para efectos de la revisión literaria emprendida por el presente estudio, en este experimento de inspiración mágica, acaso una premonición, el fantasma de la postrimería empieza a gravitar en torno a Víctor Hugo. Muerte hipotética, posible, quizás probable, la del protagonista ausente. Muerte real la de Blas Braidot, el director para quien la obra fue escrita y que habría de representar al abuelo, pero cuya defunción cede el lugar a la magistral creación de Enrique Ballesté. Grave crisis de enfermedad, la que meses después pone al propio autor al filo del tránsito final. De ahí que el texto sea un recuento pormenorizado de la realidad circundante; de lo que aguarda a los migrantes, infierno y paraíso, más allá de la frontera; de lo que es la hipocresía, el rencor, la envidia, la política, la sociedad, la miseria, la drogadicción y la violencia en este lado, donde se quedan los que luchan a brazo partido contra el cáncer del olvido.

El diván (inédita), escrita por encargo del director francés Michel Didyn como prolongación mexicana de aquel proyecto suyo llamado *Confesiones* (que consistía en enfrentar cada cinco minutos a un actor con un espectador y que se estrenó exitosamente en el Festival de Avignon),

formó parte de los diez textos de autores nacionales que se presentaron en 2003, primero en el Cervantino y después en la *Comedie Francaise* de París. Aparte de la recepción que en su momento concitara este texto dentro de un espectáculo que no ví, prefiero aludir a él en su autonomía como un ente teatral cabal e independiente, en el cual confluyen, gracias a una afortunada coincidencia y feliz casualidad, Antonio González Caballero y Jesús González Dávila, conformando junto a Víctor Hugo el triunvirato por antonomasia de la dramaturgia nacional.

Acaso por azar, por pura intuición, por olfato creador y, estoy seguro, sin habérselo propuesto, Rascón Banda reúne en estas escasas tres páginas magistrales: La anécdota central de *El siniestro y escalofriante doctor Frederick Ludwig Von Mamerto* (un hombre joven que le confiesa al psicoanalista su incontinencia urinaria en momentos de crisis), la jubilosa composición, el innovador empleo del lenguaje y un casi puntual seguimiento biográfico de González Caballero² – recién nacido abandonado, niño huérfano, hijo adoptivo, hombre siempre en añoranza de su identidad desconocida – con la espeluznante escena en *De la calle* de González Dávila, donde los drogadictos juegan con un envoltorio de periódico y trapos, a manera de balón, que no es otra cosa sino el cadáver de un niño, que alguien arrojó a ese baldío plagado de basura.

Sorprende la hilaridad concitada, los rompimientos del hilo llamado lógico o lineal, los exabruptos plenos de humor y el inesperado desenlace en este texto que, como los de los González aludidos, es un periplo de búsqueda, una odisea de auto conocimiento basada en los mitos de la personalidad que suelen atenazar al mexicano: el deseo de un pasado ilustre, el anhelo de un árbol genealógico prestigioso, la esperanza cifrada en sacarse la lotería sin comprar billete o en recibir el legado de un conspicuo pariente millonario hasta entonces insospechado. El célebre ensayo de Paz (*El laberinto de la soledad*) es denso hasta lo inverosímil, hasta me atrevo a decir que es producto de la invención y del propio resentimiento ahí aludido, y no resultado con fundamento en la imparcialidad y en las aproximaciones sinceras como lo hace *El diván* de Rascón Banda, una fábula a la medida de la desmañada e ilusa idiosincrasia del macho nacional.

Escrita en el sopor de la enfermedad, justamente en ese cruce de vías donde se encuentran y a la vez se repelen la vida y la muerte, *Ahora y en la hora* representa una nueva ruptura, un cambio sustancial en la exploración y renovación de los recursos literarios en juego; es pues, simultáneamente, agonía y celebración de vida, sustancial apartado en el

cual se insertan diálogos magistrales inspirados en Tánatos (el genio alado de la muerte en la mitología griega, hijo de la noche y hermano del sueño), pero en los que no está excluida una permanente alusión al Eros omnisciente.

Todo examen de la muerte, como muy bien se sabe, lleva implícito un homenaje a la vida, es dar y recibir, toma y daca, no canon maniqueo, sino juego de vasos comunicantes, sistema de circuito fluyente, reciprocidad, ying y yang, rehilete que no empieza ni termina, eterna resurrección. Aclaro que mi dicho anterior no atiende a consigna religiosa alguna, ni habla de una vida después de la muerte, sino que es expresión agnóstica, en el sentido de la física cuántica, la teoría de la relatividad de Einstein, cifrada en la transformación infinita de la energía o de plano en el aspecto rural de los ciclos agrícolas. El mismo Víctor Hugo lo cuenta así: Nosotros venimos, me decían los sacerdotes, cada uno con diferentes palabras, a prepararlo a usted para gozar de la presencia de Dios, para que no muera usted en pecado mortal, para que pueda usted gozar la vida eterna. Yo no quiero eso, les decía. Yo todavía no quiero gozar la vida eterna. Quiero seguir viviendo esta vida, tengo muchas cosas que hacer, he desperdiciado mi vida. Quiero vivir, vivir, vivir, les decía.

Rascón Banda se transformó, centuplicó sus energías y su entusiasmo, se volvió aún más productivo. Y ya que hablamos de contrastes, voy a tratar de explicar el ciclo de fertilidad que para mí es *Ahora y en la hora*, un poco a caballo de la interpretación escénica que hizo Luis de Tavira. Con sendas oberturas – 40 minutos en el primer acto y 20 en el segundo– de acciones rutinarias, ires y venires de los actores, elevadores que abren y cierran, suben y bajan, escenografía montacargas que exhibe sin pudor el alarde de ingeniería de sus tres niveles, puertas en vaivén, luces intermitentes y grandilocuencia de imágenes cifradas, puesto que van dirigidas a un espectador iniciado al que se exige un arduo esfuerzo intelectual, Tavira pretende establecer un contexto hospitalario que de cualquier forma quedaría de inmediato asentado, con sólo escuchar los primeros diálogos de la obra de Rascón Banda.

Aristotélico ortodoxo, acaso porque pretende enmendar una estructura dramática que juzga incompleta, el director se empeña en construir el lugar a fuerza de exacerbar la acción por medios coreográficos. Baldíamente brinda antecedentes al público, esperando que merced a esa especie de encantamiento, a esa fascinación de las imágenes, los espectadores experimenten el sufrimiento, el dolor, la agonía que entraña estar, así sea de paso, de visita, en un nosocomio. He aquí lo que Tavira dice en el programa de mano de su puesta en escena y repite en el prólogo de la edición citada:

“El hospital es un *ágon*, campo de batalla en que agonizan las posibilidades frente a la única verdad de la realidad: el acontecimiento; algo que no es lo que es, sino lo que acaece; algo que no se constata, sino que se produce y por ello depende de estrategias, no de métodos” (8).

Así, el director se solaza en maniobras de espacio y de acción, y cifra en ellos su montaje; sin detenerse a considerar la especializada capacidad de anticipación con que el individuo del tercer milenio aprehende su entorno y, lo que me parece más grave, sin reparar en que no es la catarsis, sino la reflexión, lo que la obra plantea cuando expresa, de manera discontinua, fortuita, casi clandestina, los procesos mentales de la moribunda (*alter ego* del autor), las preguntas sin respuesta que la asaltan, las dudas acerca de la vida que se le agota, la inminencia de la muerte que la ronda, los murmullos que escucha, los fragmentos de conversaciones que vacía la elusión y la polisemia en sus oídos.

Siento que hay una profunda contradicción en esa lectura. Siento que no es en la linealidad donde hay que buscar el drama, sino en la suspensión espaciotemporal, esa arquitectura infinitamente compleja que es la mente del enfermo, en trance, en tránsito, entre la vida y la muerte, mientras lanza una mirada retrospectiva, analítica, omnisciente, al misterio insondable de su existencia; mientras ante el médico, ante Dios, ante el sacerdote, inquiere acerca de ese otro misterio, el de después. Por fortuna, la dramaturgia de Rascón Banda es tan poderosa que se impone a los ociosos prolegómenos, a las innecesarias ilustraciones y, a la postre, el proceso de pensamiento de Esther se desdobra y resuena en los irradiantes ecos, en los parlamentos casi telegráficos, aparentemente inconexos, de los demás personajes, y germinan, cobran sentido, se prolongan en la mente de cada espectador.

En *Cautivas* (inérita) el párrafo siguiente forma parte del *post scriptum* que acompaña la copia entregada a Laura Zapata:

Como sabes, estuve en el hospital desde el 5 de diciembre e intenté tener la obra para el día de Navidad, lo cual logré, pero necesitaba pulirla y matizarla. Estoy sorprendido con el resultado. Antes que nada, es una obra de teatro con la calidad de cualquier otra, independientemente del tema. Es una denuncia social, es una reflexión sobre la impunidad en México y es el retrato de dos personajes, tu hermana y tú, con una fe y una fuerza interior que muchos desconocíamos.... Visión seria y crítica de un teatro al que se puede llamar “documental,” porque se basa en tus testimonios reales. También podría calificarse como “pieza didáctica,” género que inventó

Bertold Brecht para mostrar hechos que motivaran una reflexión.... Ojalá que se haga realidad lo que ahora, en tus manos, es sólo un proyecto.

En ese momento, Rascón Banda todavía no sospechaba siquiera las perentorias e intimidantes visitas que los abogados de Talhía y Tomy Motola iban a realizarle días después en el hospital, en plena lucha contra la enfermedad, debilitado como se encontraba merced al agresivo tratamiento médico. Una de las tantas batallas legales a que se ha enfrentado Rascón Banda a lo largo de su dramaturgia a causa de *La fiera del Ajusco o La razón de Elvira*, *El criminal de Tacuba* (inédita),³ *La isla de la pasión*.

Sin embargo, la enfermedad nunca ha mermado sus capacidades literarias. Al contrario. Eso es probablemente lo más sorprendente: la fuerza de voluntad, la redoblada energía, la productividad multiplicada de que Víctor Hugo hizo gala durante todo el proceso crítico de su salud deteriorada. Así responde a una entrevista que le hice:

En el 2000, fui operado en Houston de un tumor maligno y sobreviví. El año pasado estuve internado cuatro meses por una leucemia que padezco desde hace doce años y que hizo crisis a pesar del control de tantos años. Sobreviví. Pero de la nueva crisis del 2004, en la que estuve a las puertas de la muerte en tres ocasiones, salí transformado. Ahora sí la ví cerca y me pasaron ciertas cosas en el hospital que cambiaron mi visión de la vida y de mi trabajo como escritor. Cambié como ser humano y como autor.

Acudo a las dos citas anteriores porque quiero contrastar el apego a los paradigmas tradicionales y la conciencia de cambio, ese oxímoron que preside toda puerta, tanto umbral como coda, en el trayecto de una vocación tan prolífica y tan enriquecida por los hallazgos como la que profesa este autor. Recuerdo haber expresado en algún otro lugar los elementos vanguardistas que han brotado a lo largo de su producción, desde sus primeras obras – *Los ilegales*, por ejemplo, inaugura el perspectivismo, la inclusión de opiniones especializadas, los recursos de las confesiones a la manera del *talk show* – y que lo han colocado siempre, en ocasiones a su pesar y sin ser consciente del todo, puesto que esa es la condición visionaria de todo artista, como un dramaturgo adelantado.

Pues bien, tal vez de acuerdo a ese criterio del autor, *Cautivas* tenga en origen el propósito de ajustarse al modelo testimonial favorito de su tutor y maestro Vicente Leñero; probablemente, también, comparta con Brecht la intención didáctica. Sin embargo, dichos objetivos se ven superados con

creces. La verdad documental es aquí sólo el punto de partida, la pequeña parcela de realidad que se abre a la polisemia, el fractal que contiene un universo de violencia e inseguridades, el aleph en el que gravita la polifonía de la incertidumbre. Todo en el secuestro es aleatorio, se apuesta al miedo, a la esperanza, se construyen a cada instante crucigramas de probabilidades, se juegan albueros, volados, se regatea el tiempo y el dinero, se tienta a la suerte, se está permanentemente en el filo de la navaja, entre el peligro de la muerte inminente y el inminente éxito de la vida. Es decir, se rompe la barrera del caso particular y se reflexiona sobre la globalidad. Ese es el acierto mayor, la innovación que aporta *Cautivas* al desarrollo y puesta en vigencia de la dramaturgia en el siglo veintiuno.

Cabe hacer notar todavía un par de aciertos atribuibles a esta obra. La astucia de conservación esgrimida por la protagonista, quien en medio de la perplejidad, se las ingenia para analizar el binomio secuestradores y víctimas, obsequiando de paso una lección a las autoridades, quienes, ante la escalada del delito, se declaran impotentes para hallar una estrategia eficiente o al menos un operativo capaz de agarrar a ese toro por los cuernos. Y la habilidad magistral que emplea el autor para sortear los lugares comunes, tremendistas y supuestamente impactantes, las tintas fuertes, los enfoques escandalosos, los énfasis sangrientos que acostumbran invocar no sólo los medios amarillistas de información, sino incluso muchos dramaturgos que se dicen serios y que, no obstante, optan por el lado fácil, efectista y complaciente, cuando lo que la comunidad requiere son enfoques meticulosos, programas de servicio social lúcidos para morigerar la irritabilidad social, y proyectos viables para fortalecer los valores de convivencia y solidaridad ciudadana como lo expone *Cautivas*.

Escrita especialmente para el actor Víctor Carpinteiro, estaba previsto que *El deseo* se estrenara en mayo de 2003 bajo la dirección de Mario Espinosa. Sin embargo, por diversas razones, ello no pudo realizarse, pero el proyecto siguió en pie y, con otro director, un cubano radicado en Nueva York, acaba efectuándose en abril del 2005, con Carpinteiro y Ofelia Medina como protagonistas. Mientras tanto, Ángel Norzagaray ya se había enamorado a primera lectura del texto y llevado a cabo su proyecto en Mexicali, con una actriz estadounidense de Los Ángeles en el rol principal. No es la primera vez que ocurren estrenos múltiples y simultáneos de algunas de las obras de Víctor Hugo. He aquí lo que opina el autor:

De mis obras más recientes, como *El deseo* y *Apaches*, que escribí en el Hospital Inglés, entre sueros, tanques de oxígeno y transfusiones

de sangre, no cambiaría ni una coma. Las leo, las releo y me parece que no puedo modificar nada, sin que se altere la estructura, la psicología de los personajes y sobre todo el experimento lingüístico, que es la base de los textos.

El deseo es pues, otra obra paradigmática del nuevo aliento en la dramaturgia rasconbandiana. Además del empleo asiduo del monólogo que se ha vuelto más y más revelador, hay en ella un cúmulo de valores teatrales de nuevo cuño, tales como el continuo contraste de intención de los dos personajes, los supuestos que animan a cada uno de ellos y, sobre todo, la simulación o virtualización contenida en la escena “Los motivos de Víctor,” que es todo un muestrario de las distintas opciones que aguardan a todo aquél que decide emprender la aventura de internarse de manera ilegal en Estados Unidos.

Un tema de palpitante vigencia que aborda la pluriculturalidad desde la óptica de las emociones y el erotismo, pero que inevitablemente deriva hacia la relación de conveniencia y explotación mutua, que al mismo tiempo une y confronta a dos civilizaciones vecinas, la hispana y la estadounidense. Es decir, que para mí, resulta tan interesante la anécdota de una pareja desnuda, librada al vértigo de sus pasiones desatadas e intercambiando fluidos, como la metáfora de dos realidades en codependencia necesaria, aunque en pugna latente, que preside de forma cotidiana nuestra convivencia fronteriza.

El deseo se apunta desde ahora como una pieza maestra. Quienes la han leído se enamoran de ella de inmediato. Kirsten Nigro sostuvo un apasionado intercambio de argumentos con el autor, lloró, riñeron, se reconciliaron, fortalecieron su amistad. Jacqueline Bixler considera – comparto su criterio – que hasta el momento es la mejor obra de Víctor Hugo, la más audaz, la más insuflada de propuestas e innovaciones. Medardo Treviño empezó a dirigirla, pero se le enfermó el actor, y aunque tiene pendiente el compromiso de montar *Apaches*, no quita el dedo del renglón para retomar algún día *El deseo*.

Para presentar el texto de *Hotel Juárez* en la separata de la revista *Paso de Gato 6*, Luz Emilia Aguilar Zínser manifiesta en unas cuantas líneas su justa ira y asume su parte de culpa, nuestra culpa:

En el fluir de 20 escenas, en las que se privilegian los diálogos cortos, el autor de entrañable lucidez consigue el suministro preciso de situaciones y personajes para dejar claro que los cuerpos humillados, martirizados, asesinados de las jóvenes trabajadoras de Juárez, son arista visible de un hediondo laberinto de ramificaciones, por el que

va y viene la garra del depredador desde las cimas del poder. Ciudad Juárez es el cruce entre el incierto sueño de una vida más allá de la frontera y un naufragio insondable de la conciencia nacional. La corrupción, el machismo, maneras de concebir y ejercer el poder, pestes de la cultura, extinguen la vida, aumentan el desierto, asfixian la dignidad, amenazan el futuro, duelen. ¿Quién gana en el fuego cruzado de Hotel Juárez, metáfora del vértigo entre el anhelo y el Apocalipsis? ¿No somos todos cómplices del terror con nuestro silencio, nuestra inmovilidad?

Poco me queda por añadir ante palabras tan rotundas. El tejido social está de tal manera socavado por la impunidad, que se ha vuelto sumamente vulnerable, permisivo, cómplice e incluso ejecutor de delitos calificados. Sí quiero, en cambio, hacer hincapié en las facetas estructurales y de lenguaje que me parecen destacables en este texto en particular, concebido a la manera que Dante describe los círculos del infierno o Jesús González Dávila *La fábrica de juguetes*, o el propio Rascón Banda *El edificio* (inédito), donde los niveles son asignados de acuerdo a una estratificación rígida y convenenciera, un hotel amenazando ruina, una estructura social a punto de desmoronarse.

Los diálogos recuerdan el *stacatto* musical, ese recurso casi monosilábico y en extremo punzo cortante de algunos textos magistrales de González Dávila (por ejemplo, *Sótanos*); sin faltar los monólogos que desde muy temprano ha hecho recurso suyo Víctor Hugo: los de Ramsés que ubican minuciosamente los estamentos que conforman esa sociedad del crimen; el del Comandante que da cuenta del escarnio con que la justicia machista contempla la condición femenina; los de Lupe, que dan voz a las mujeres asesinadas para que delaten el calvario en que muriendo viven.

Hotel Juárez da una vuelta de tuerca más a esa escandalosa plaga de ginecofobia que ha sembrado de cadáveres de jovencitas los campos yermos en torno a Ciudad Juárez y que al parecer no es sino la mínima parte expuesta de un iceberg que abarca todo el orbe como un galope apocalíptico de odio y ritualidad macabra. Cierto es que se ha derramado mucha tinta en torno al caso. Además de los abundantes y abultados expedientes elaborados por la policía y las sucesivas fiscalías especiales, proliferan en el planeta las gacetillas, los artículos de fondo, los reportajes, los capítulos, los libros enteros que cada cual a su manera dan cuenta de tan volátil materia; amén de las películas, los videos y en general, la información electrónica que inunda a diario tanto los medios masivos como el ciberespacio. Víctor Hugo Rascón

Banda, me decía hace poco, que después de su *Hotel Juárez* hay tres más – de Perla de la Rosa, Ernesto García y Vicky Hernández – haciendo un total de 12 textos para teatro de que hasta el día de hoy se tiene conocimiento.

Más que inspiración gozosa, me atrevo a decir que tales asesinatos, cometidos con lujo de crueldad y hasta con mórbido exhibicionismo, despiertan el coraje y la impotencia ante la ineptitud de la justicia y la impunidad de los criminales que se creen depositarios del poder suficiente para permitirse ser verdugos; de ahí que en todas estas expresiones, periodísticas, judiciales, artísticas, si bien cada una exhibe particularidades y estilo personal, el argumento central saca a flote la misoginia atávica y pone en entredicho a una sociedad cuya permisividad alienta y deja sin castigo los excesos.

Junto con *El diván*, *Cautivas* y *El deseo*, *Apaches* corresponde a la jornada más reciente de una producción en que la fertilidad y el éxito han sido el sello de la celebración por los primeros 25 años como dramaturgo de Víctor Hugo Rascón Banda, una trayectoria ejemplar con medio centenar de obras, numerosos estrenos y una andanada abrumadora de críticas favorables y temporadas triunfales. Con *Apaches*, Víctor Hugo, como Felipe Preciado, retorna al ámbito mágico que intuyó desde la primera obra pergeñada, *Voces en el umbral*, al que evoca en *El ausente*, al mundo de los espectros, en busca de las señas que le proporcionen identidad y, por ende, rumbo. La especulación es mítica e histórica a la vez. En mitad de ese páramo cercano al olvido, el ánima en pena de Joaquín Terrazas se encuentra con los fantasmas de los indios Vitorio, Mata Ortiz, Jerónimo, Ju, Viejo Nana, Mauricio Corredor y Compadre Roque, y juntos reelaboran la leyenda del origen, esa concepción ancestral en la que las sangres se mezclan, se confunden, hasta hacer eclosión en una nación imbatible y sin embargo permanentemente librada a una guerra intestina, una guerra subcutánea sin tregua ni cuartel, porque los rencores persisten para que los muertos nunca descansen en paz, la rivalidad de las razas prevalece para que ninguno encuentre tranquilidad nunca; la guerra sigue y nada ni nadie podrá sofocarla jamás.

Especialmente conmovedor es el momento del “reconocimiento” en la escena “El cautivo de Castaños.” Recuerda en su forma los momentos célebres de la literatura clásica grecolatina que hoy son aprovechados hasta el abuso por la televisión serial; pero en su contenido, rebasa el patetismo para introducirse a profundidad en el atavismo racial que por desgracia sigue presidiendo nuestros afectos y rechazos, a veces incluso, por encima del amor filial. De esa materia está hecha la intolerancia, de radicalizaciones, de

verdades pretendidamente únicas, de polarización de las identidades.

En el prólogo que hace a la edición de *Intolerancias*, Víctor Hugo confiesa:

Apaches, aparte de ser una denuncia sobre el exterminio de una nación, es un experimento lingüístico. Nunca antes había jugado de esta manera con las posibilidades del lenguaje.... De pronto me vi escribiendo en una prosa poética y con frases cortas, como versos en ritmo lento. El lenguaje lírico brotó solo, espontáneamente, en boca de los apaches. Bastó alterar la sintaxis para que el juicio de los blancos sobre los apaches fuera el juicio de los apaches sobre los blancos.

Y de verdad es relevante la polifonía que el autor concita en este texto. Las voces oficiales se enfrentan a las consejas populares, a los testimonios fehacientes, a los rumores ancestrales. Cada cual defiende su memoria y todos tienen razón, porque, a fin de cuentas, la diáspora de la verdad germina en muchas verdades, una para cada quien. Como nota final, confió en que lo expuesto en cada caso contribuya a poner de relieve las modificaciones, a veces sutiles, a veces poderosas, que han venido matizando el quehacer de Víctor Hugo Rascón Banda, aguzando sus recursos, perfeccionando su oficio, afinando su factura, a lo largo del angustioso pero creativo y fructífero lustro de su convalecencia.

Universidad Juárez de Durango, México

Notes

¹ Así lo anota Rascón Banda en *Sazón de mujer/Table dance* (27).

² Véase mi introducción en González Caballero, *El estupendhombre o Un viaje al centro del ombligo del yo*. México: Editorial Pax, 2005.

³ Estreno en el Teatro Helénico, dirección Raúl Quintanilla, con la asistencia y posterior demanda de Goyo Cárdenas, protagonista de los hechos, a que se refiere esta obra, a quien el autor creía muerto.

Obras citadas

González Caballero, Antonio. *El siniestro y escalofriante doctor Frederick Ludwig Von Mamerto*. Durango: Teatro de Frontera 3, UJED, Espacio Vacío, 1999.

González Dávila, Jesús. *Las perlas de la virgen*. Durango: Teatro de Frontera 1, UJED, Espacio Vacío, 1996.

- _____. *De la calle*, en *Los sobrevivientes de la feria*. México: Editorial Arbol, 1989.
- _____. *La fábrica de juguetes*, en *Los sobrevivientes de la feria*. México: Editorial Arbol, 1989.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Ahora y en la hora*. México: UNAM, 2003: 87 p.
- _____. *Apaches*. Durango: Teatro de Frontera 13/14, UJED, Espacio Vacío, 2004: 519-58; *Intolerancias*. México: UNAM Juan Pablos, 2005: 15-65.
- _____. *El diván*, en *El diván 25*. Autoconfesiones, 2003.
- _____. *La fiera del Ajusco*, en *Teatro del delito*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- _____. *Los ilegales*. Durango: Teatro de Frontera 13/14, UJED, Espacio Vacío, 2004.
- _____. *La isla de la pasión*, en el CD *Cien años de teatro*. México: SOGEM, 2002.
- _____. *Hotel Juárez*. Separata de *Paso de Gato 6* (enero-febrero 2003).
- _____. *Intolerancias*. México: Juan Pablos, UNAM, 2005: 67-107.
- _____. *La Malinche*. México: Plaza y Janés, 2000.
- _____. *La mujer que cayó del cielo*. México: Escenología, 2000; también *Diálogos dramáticos México-Argentina*. Puebla: Tablado Iberoamericano, 2000; y Durango: Teatro de Frontera 13/14, UJED, Espacio Vacío, 2004.
- _____. *Sazón de mujer/ Table dance*. Tijuana: CAEN, Colección los Inéditos, 1999. [*Sazón de mujer* 25-65; *Table dance* 73-129]
- _____. *Teatro del crimen: Homicidio calificado, El ausente*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2003. [*El ausente* 75-122]
- _____. *Víctor Hugo Rascón Banda*. Durango: Teatro de Frontera 13/14, UJED, Espacio Vacío, 2004. [*Sazón de mujer* 331-74; *El deseo* 375-407; *Apaches* 519-58]
- _____. *Voces en el umbral*. México: UAM, Molinos de viento, 1983; Teatro de Frontera 13/14; *Tina Modotti y otras obras de teatro*. México: SEP, 1986; *Revista Repertorio* 5-6 (1982): 39-69.