

El teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: Hiperrealismo y destino

Myra S. Gann

La llamada *nueva dramaturgia mexicana* ha producido en el curso de la última década un impresionante corpus de obras de autores muy diversos entre sí, los cuales sin embargo comparten una preocupación fundamental, la de la realidad actual de su país.¹ Muy representativo de este grupo, a la vez que destacado dentro de él, es Víctor Hugo Rascón Banda, discípulo de Hugo Argüelles y Vicente Leñero, y autor de más de una docena de obras de primera calidad. Estas han sido premiadas en toda la república, escogidas para representar a México en festivales internacionales, estrenadas y publicadas casi todas, de manera que es claro que en México se le está dando su lugar. De hecho, algunos comentarios acerca de él ya se consideran, si no lugares comunes, sí de conocimiento general: que late en sus obras una violencia patente o latente, que se trata de un realismo ya poético, ya "verdadero"; que este dramaturgo se preocupa fundamentalmente por la situación de la mujer y de los oprimidos de su sociedad; y que maneja el lenguaje coloquial ágil y expertamente. Ya es hora de que se le reconozca también fuera de su país.¹

Víctor Rascón, originario de Uruáchic, Chihuahua, comenzó a escribir teatro en Ciudad Juárez a principios de los años setenta, época en que "dramaturgia mexicana" era casi sinónimo de "dramaturgia capitalina," por lo que veía con cierta envidia a los jóvenes del D. F. que asistían a talleres de Carballido o de Argüelles y publicaban en antologías como el *Teatro joven de México*. Para terminar sus estudios de Derecho que había iniciado en Ciudad Juárez, y para hacer su maestría y su doctorado en esa rama, se vino a la capital, donde ejerció la abogacía y se incorporó al mundo teatral que tanto anhelaba. Desde 1983 forma parte de un grupo de dramaturgos "nuevos" que se reúne con el maestro Vicente Leñero; es sobre algunas de las obras escritas desde esa fecha que el presente trabajo se enfocará.

El proyecto teatral de Rascón Banda, por llamarlo así, es sobre todo un experimento con diferentes "realismos." En *Los ilegales*, *El baile de los montañeses* y *La fiera del Ajusco*, Rascón emplea un realismo documental, muy brechtiano, adecuado para el mensaje didáctico que quiere transmitir. En otras obras, muy variadas entre sí, hace pasar su material realista por una serie

de recursos que lo llevan a lo que él ha llamado el "realismo poético." En estas obras a veces el fluir del tiempo es alineal y borroso (*Voces en el umbral*); a veces ocurren hechos difíciles de explicar racionalmente (*Playa azul*); y en algunas Rascón ha utilizado situaciones y personajes muy populares para elaborar un sistema de símbolos tan fuertemente sentido que el drama se convierte en poema alegórico (*Máscara vs. cabellera* y, en menor grado, *¡Cierren las puertas!*). En todas estas obras "realistas poéticas" encontramos un lenguaje que nos es totalmente reconocible pero que tiende a deslizarse hacia repeticiones sonoras, soliloquios cargados de sentido figurativo o intercambios que casi diríamos operísticos.

En el realismo más reciente del autor, el que nos interesa analizar aquí, todavía hay rastros de ese lenguaje poético, pero veremos que casi siempre lo escuchamos de personajes de cuyo juicio se podría dudar. Y veremos que el tiempo, el manejo del cual siempre había sido importante en este dramaturgo, se vuelve primordial y hasta definidor de su nuevo género. Las obras que analizaremos son cuatro: *Manos arriba* (1985), *La banca* (1989), *El edificio* (1989), y *Guerrero Negro* (1989). (Por ser las obras más recientes del autor sólo la primera se ha estrenado [1984].) Además de enfocar sobre el experimento estilístico que representan, escucharemos lo que cada una nos dice sobre el destino, uno de los temas principales de todas las obras de este autor.

Se trata de lo que ahora se está llamando el "hiperrealismo" mexicano, estilo que ha resultado más que nada del taller de Vicente Leñero:

La nueva tendencia del teatro de texto que se desarrolla en el taller de Leñero es plasmar la realidad como una fotografía instantánea que pone de relieve el sentido inexplicable de la vida. Algunos estudiosos llaman a esta operación fotográfica de la escritura hiperrealismo (de Ita 13).

En un primer momento se hablaba más bien de "realismo realista" y "realismo verdadero," pues la primera referencia impresa al estilo fue la siguiente, en la introducción que escribió Vicente Leñero a *Manos arriba* de nuestro autor:²

Manos arriba, de Víctor Hugo Rascón, pertenece sin disimulos a una sólida corriente de la dramaturgia mexicana que insiste en mantenerse afianzada al realismo . . . se trata de un "realismo realista" que empieza por aceptar como perdidos los terrenos que ya le ganó el cine, y que conforme con replegarse a la pequeña área intocada construye sobre ella, se diría que milagrosamente, un mundo singular, exclusivo, intraducible a géneros cinematográficos o narrativos. Ahora ya no se trata de simular sobre el foro una realidad parecida a la que se vive o reflejo de la que se sufre; se trata de mostrar y generar tal cual la realidad con la medida exacta

de su tiempo, de su ritmo, de su lenguaje, de su drama. En lugar de optar por un realismo verosímil--que ése sí se va haciendo cada día más viejo--se propone, sin trampas, un realismo verdadero. (RB, 37-38)

Hoy día el mismo Leñero habla más bien de "hiperrealismo," como se ve en las "notas sobre los espacios escénicos" de *Nadie sabe nada* (1989): "Los espacios escénicos están planteados con criterio hiperrealista" (11).

El hiperrealismo nos devuelve la "cuarta pared" del naturalismo, la que había desaparecido a cierto grado durante las décadas de experimentación con el espacio teatral tanto en la dramaturgia como en la realización escénica. Pero esta vez, el empeño de crear la ilusión de que lo que se ve es vida y no ficción es aún mayor. El lenguaje es más transcripción que invención; antecedentes y explicaciones de eventos quedan fuera, a menos que surjan de manera totalmente natural (por lo que hay algunas interrogantes no contestadas nunca, lo cual sería un defecto en otros "realismos"); y los dramaturgos procuran crear una coincidencia entre el tiempo transcurrido para el público con el del interior de sus obras. En general y sobre todo, pues, se busca esconder los artificios teatrales (que de todos modos están allí, claro, pero más ocultos que en otras obras).

La obra de Víctor Rascón que más cumple con las "reglas" del este estilo es *La banca*, que nos muestra minuto por minuto el asalto a un banco. La acción comienza a las 8:31 de la mañana y termina a las nueve. Después de que se van los asaltantes, hay aproximadamente un minuto de "voces de los locutores," por lo que la obra por dentro y por fuera dura exactamente media hora. Además del asaltante que aparece al final de la obra, figuran en ella tres personajes femeninos, los cuales representan tres actitudes distintas hacia la institución. Angeles, quien ocupa el puesto de subgerente, defiende los intereses del banco como si el dinero fuera suyo, y le parecen correctas las políticas de sus patronos para con sus empleados. El punto de vista contrario es representado por Laura, una cajera nueva y joven de 25 años, que está a disgusto en el banco y sólo sabe criticar sus políticas. Entre las dos se encuentra Rita, cajera con diez años de experiencia que se ha creído la propaganda del banco con respecto a lo bien que están los empleados ("Dirás lo que quieras, pero el ambiente de los bancos es muy bonito" [147]; "tenemos préstamos para coches y para casas" [149]), pero al escuchar las razones de Laura, decide que ese mismo día renunciará. Hacia el final de la obra, los asaltantes sacan a Rita para que les abra la bóveda, dejando solas a Angeles y Laura. En este rato Angeles se da cuenta de que Laura es cómplice de los asaltantes, que los ha ayudado "desde dentro," y muy tontamente la acusa. Para silenciarla, Laura la manda matar al final.

Como los autores de este nuevo realismo tratan de ocultar los artificios teatrales, los motivos recurrentes que tanto ayudan en otras obras a comprender la idea central, el propósito o el mensaje, son mínimos aquí.

Entonces, hay que escarbar un poco para llegar a la idea de la que nació *La banca*. Como adelanté es el caso en casi todas las obras de Rascón, se trata de una reflexión sobre el destino. El autor parece querer decirnos que lo que le pasa a uno es siempre una combinación de eventos casuales y causales, siendo los primeros de alguna manera "naturales" y los segundos el resultado de los defectos del ser humano. En *La banca* hay una crítica tácita a la sociedad capitalista que ha construido un sistema en el que los que tienen mucho explotan a los menos afortunados; pero más importante que esa crítica es la idea de que ese sistema, hecho por los hombres, se ha convertido en algo así como el factor que determina el destino de cada quien. Es casual que a Angeles y a Laura les toque el asalto (los ladrones podrían haber escogido miles de otros bancos), pero la postura que representan las tres es en cada caso ideológica, es decir, causal, e influye en la suerte final de cada una. No es casual que Angeles, al darse cuenta de la traición de Laura, se sienta tan indignada que pierda la cabeza y cause su propia muerte. Rita se salva, en parte por pura casualidad, ya que no le tocó escuchar el intercambio final entre Angeles y Laura, pero en parte porque no está tan casada con el banco como para defender sus intereses antes que los propios (podría haberse negado a abrir la bóveda, por ejemplo).

El edificio también cae dentro del hiperrealismo de Rascón, aunque hay en esta obra trazas del lenguaje poético que más bien caracteriza sus obras menos realistas. El tiempo del espectador no coincide exactamente con el del interior de la obra como en *La banca*, pero si no fuera por un solo comentario (alguien dice que ya va a amanecer, sugiriendo que han estado allí toda la noche), pensaríamos que así fuera, de manera que la impresión del pasar del tiempo es sumamente parecida a la que se tiene con *La banca*.

El conflicto surge cuando los inquilinos de un viejo edificio de una colonia indeterminada del D. F. tratan de salir a la calle porque la tierra está temblando, y descubren que la chapa de la puerta se ha trabado. Hay una gradual revelación de la situación, carácter y problemática de cada uno de los ocho personajes mientras los dos hombres jóvenes tratan de diferentes maneras de abrir la puerta. A la mitad de la obra hay otro temblor y al final viene un tercero; se sugiere que esta vez el edificio, cuarteado por los primeros sacudimientos, caerá. En este momento, sólo quedan sobre el escenario los personajes que no se animaron a tratar de pasar al edificio contiguo por la azotea. Parece que éstos están condenados a muerte, pero tampoco se nos asegura que los otros se salvarán, ya que corren mucho peligro también: la pasada es arriesgada, hace poco tiempo que se fueron (tal vez no alcancen a pasar), y no tenemos idea del estado del otro edificio ni de la fuerza del último temblor. Pero se ve que el autor cree que, aunque no hay garantías de salvación en ningún lado, más vale ser como los que se subieron, tratando de influir para mejorar sus destinos.

Esto se comprende más al tomar en cuenta quiénes se quedaron abajo y por qué. Doña Lola dice que ella sería un estorbo y que se marearía, y es

probable que así fuera; cree, además, que Dios sabe lo que hace y si a ella le toca morir, pues le toca. Félida, una maestra de escuela que vive sola con Jacinta, su criada, no se va porque la que ha sugerido el escape por la azotea es Jacinta, y es inconcebible que ella siga las instrucciones de su sirvienta. Los dos personajes masculinos que no suben son Roberto y Daniel. El primero es de profesión dudosa, aunque no especificada (¿narcotraficante, hampón del gobierno, mafioso?). No sube a la azotea porque no puede: yace mortalmente herido de su propia pistola, la cual sacó con el intento de impedir que su esposa subiera. El otro hombre es Daniel, de 60 años, quien se obstina en siempre creer la versión oficial de las cosas (todo lo que se dice en la radio y la televisión tiene para él una validez absoluta) y en decir que corren más peligro por los ladrones que por el temblor, por lo que no quiere que los muchachos traten de abrir la puerta. Preso de su propio carácter, obsesionado por la seguridad, don Daniel es incapaz de arriesgarse brincando de una azotea a otra. Así, pues, Félida, Daniel y Roberto representan de diferentes maneras la autoridad, la cual a fin de cuentas resulta paralizante y perdedora, igual que las locuras y las creencias religiosas de doña Lola.

Otra vez hay que ver cómo el desastre fue producto de una fuerza casual (aquí la naturaleza) y una causal, siendo ésta el resultado de la defectuosa naturaleza humana. Los terremotos ocurren, igual que otras catástrofes naturales, y poco se puede hacer para evitarlas. Pero los hombres impiden frecuentemente su propia salvación, como vimos con los cuatro personajes ya discutidos. Además, el egoísmo y la falta de conciencia social contribuyen negativamente al destino del hombre. Esto se ve en la obra con el papel del invisible dueño del edificio, quien obviamente se ha interesado únicamente en su propio lucro, sin obrar responsablemente: el edificio está en un estado de decrepitud tal, que va a resistir mal los temblores; y si se trabó la chapa fue en parte porque estaba vieja. Otro detalle que viene a cuento aquí y que señala como culpable no sólo al dueño del edificio sino a la sociedad de desconfianza en la que vivimos es que cuando alguien sugiere que se rompan los vidrios del departamento del primer piso para poder bajar de allí por una escalera, se descubre que no se puede porque el dueño ha puesto barrotes en las ventanas: el hombre desconfiado cierra su propio paso a la salvación.

Los trozos del lenguaje poético del que *La banca* está completamente desprovista son aportados por doña Lola, cuyos temas recurrentes son sus hijos extraviados y sus peces:

... cuando subí encontré a mis peces fuera de la pecera, muriéndose en el piso. ¿Por qué se salieron? les dije. En la mañana estuvieron muy inquietos dando vueltas y vueltas. Después, se subieron al borde de la pecera y desde ahí me miraban fijamente, acusándome, pidiéndome su libertad. ¿Para qué quieren salir? les pregunté. Adentro lo tienen todo. Yo los alimento, yo los cambio el agua, yo los cuido, yo los acompaño. ¿No saben que el mar está

muy lejos y que morirían antes de llegar a él? Pero me oyeron como oír llover. (69)

Bajo el disfraz de una leve locura, doña Lola puede hablar así sin que la obra pierda su calidad de realista. Sin embargo, hay que ver que este parlamento funciona también en un nivel figurativo; los personajes de la obra se encuentran en una situación parecida a la de los peces, y tienen mucha razón para sentirse inquietos. Si el mar de los peces es para los inquilinos del edificio la libertad, el final es más pesimista de lo que habíamos pensado, pues el mar está muy lejos y "morirían antes de llegar a él."

Guerrero Negro también trata el tema del destino y también es hiperrealista, pues a pesar de que en esta obra el tiempo transcurrido es de algunas horas más que el tiempo del espectador, el lenguaje es en todo momento una especie de transcripción fiel de la realidad. El diálogo natural *no* es alterado para el beneficio del público, de manera que nos quedamos con muchas interrogantes, y no sólo respecto de detalles, sino de aspectos fundamentales de la trama.³

La historia está basada en la leyenda y el corrido (compuesto este último por Rascón) del Gato Montes, contrabandista de renombre que murió en la playa de Guerrero Negro por culpa de "una joven de otra clase." La sinopsis de la obra que aparece en el *Catálogo de obras teatrales* de México resume bien la trama:

Israel Montes, narcotraficante protegido por una gitana que le sirve de intermediaria para la distribución de la droga, encuentra su perdición cuando se enamora de Marta, una jovencita perteneciente a una elevada clase social. Supuestamente ambos se han citado en una playa cercana a Guerrero Negro, para huir juntos a los Estados Unidos, pero ella lo traiciona y, cuando él acude a la cita, es sorprendido por un matón con credenciales de judicial, que desde hacía tiempo lo perseguía. No son sólo Israel y su perseguidor quienes mueren en el enfrentamiento: una ráfaga de ametralladoras policíacas termina también las vidas de Marta y la gitana. (Mendoza López 371)

Esta obra está construida a base de distintos niveles de ficción y realidad, ofreciéndonos cuentos urdidos tanto al momento como premeditadamente. Y los cuatro personajes son a la vez muchas cosas, sin que ellos tengan clara ninguna de ellas; lo que los une es un mismo destino, del que todos de alguna manera quieren huir. Martha, por ejemplo, rechaza a sus padres y su estilo de vida, buscando en Israel todo lo contrario de lo que ha conocido siempre. En el transcurso de la obra su identidad cambia varias veces: primero le dice a la Gitana que es una amante de la naturaleza que ha venido a conocer las ballenas; cuando llega Eloy afirma ser una estudiante que vive en Polanco y

ha venido a estudiar las minas de sal; la Gitana luego la identifica como hija suya (esta mentira la reconocemos como tal) y cuando está con Israel sale con su "verdadera" identidad de niña rica pero rebelde. Puede que las experiencias que ha tenido al lado de Israel le hayan enseñado a mentir/inventar/cambiar de identidad por razones prácticas, pero como no el único personaje que sufre de confusiones con respecto a su identidad, podemos suponer que el asunto va más allá de un simple encubrimiento práctico.

Eloy Bárcena sufre de una confusión parecida con respecto a su identidad: ha tenido una serie de apelativos sin que ninguno represente en realidad lo que es: "Yo no soy Eloy Bárcena, como me dicen ahora; ni Emeterio Santana, como decían antes. Ni Roque Albadarrán, como estoy registrado. No soy Ladislao Soto, ni Elpidio Pereyra ni Clemente Rincón. Yo soy un hombre" (45). Eloy está seguro de que nadie sabe realmente quién es, trata de convencer a la Gitana de que es un hombre tierno por dentro, a pesar de lo que parece por fuera, pero ella se resiste a creerlo. Y nosotros tenemos unas dudas fundamentales en cuanto a su identidad, pues ni siquiera sabemos si está de lado de los policías o de otra facción de narcotraficantes.

En cuanto a Israel, parecería que su papel de narcotraficante de alguna manera representa una máscara que cubre una identidad que ni él ni nosotros llegamos a vislumbrar:

No sé qué quiero. Bueno a veces lo sé. Pero al día siguiente ya no me importa. Me aburro. No tengo amor ni querencia. No tengo raíz. Antes cuando venía a esta playa, me sentía bien. Por eso compré esa casa, pero aquí ya no me siento a gusto. Me asfixio. Me zumban los oídos. El sol me encandila. La boca se me seca. Quisiera dormir, pero no puedo. Hay demasiado silencio. Mírame las manos, como me sudan. A veces, todo me vale madre. No sé quién soy, Gitana. (42)

El tono que rodea a Israel es de desilusión e inquietud. Su búsqueda no lo ha hecho feliz, de hecho, ha comenzado a hacer uso de la droga que vende, a pesar de las advertencias de la Gitana, escapándose así de la realidad que lo oprime. Tampoco sabemos siempre cuándo está mintiendo y cuándo dice la verdad, y nos sorprende descubrir de manera indirecta que tiene esposa e hijos.

Al involucrarse con los traficantes de drogas, nuestros personajes escogieron un destino del que ahora quieren huir. La Gitana y Martha le avisan a Israel en diferentes momentos que ya no quieren trabajar con él. El Gato, aunque no habla explícitamente de querer cambiar su estilo de vida, lo sugiere con su inquietud y su deseo de irse definitivamente a Estados Unidos. Además, lo indica el "Corrido del Gato Montes," que debe cantarse en algún momento de la obra, según lo decida el director:

Gato Montes, Gato Montes,
 ¿Qué buscas en el camino?
 ¿no será que lo que buscas
 es romper con tu destino?

Eloy también quiere cambiar; se irá a Estados Unidos a curarse de sus úlceras y a cuidar palomas. Pero los cuatro mueren antes de poder efectuar estos cambios; ya era tarde para que se salvaran, o tal vez siempre lo fue.

El destino es más misterioso aquí que en las dos obras cortas antes discutidas. No es ni una fuerza sobrenatural (aunque la Gitana lo vea así, diciendo, como doña Lola de *El edificio*: "Me voy a morir cuando me toque" [42]), ni realmente natural, ni totalmente social; pero existe, y no se le puede escapar. Tanto es así, que Eloy está plenamente convencido de que en realidad él no ha matado a nadie, sino que sus víctimas se han matado por su propia voluntad, utilizándolo a él como mero instrumento de un destino auto-determinado:

La primera vez que pasó, yo tenía quince o 16 años y vivía en Morelia. Mi primo y yo asaltamos a un bazarero que se llamaba Florencio. Lo esperamos a la salida del bazar. Cuando estaba cerrando le llegué por detrás y le puse la navaja en la espalda y lo abracé para que no se moviera, mientras mi primo le bajaba el reloj, las cadenas y la lana que había sacado ese día. Todo iba bien. Pero el idiota dio un aullido como de vieja histérica y la navaja se me soltó. Solita se le metió por el costillar. Así se quedó. El solo se mató. (38)

En cuanto a *Manos arriba*, la última obra que veremos aquí, aunque fue la primera de las cuatro cronológicamente, Rascón dice que quería hacer una "pieza," género que recibió su mayor ímpetu durante el auge de los naturalistas y ha sido hasta ahora el vehículo de las obras modernas más realistas que conocemos. Como en las piezas de Chéjov, predomina en ésta un ambiente de tedio, causado por "una repetición de actos cotidianos que llevan a la desesperación" (RB 1985, 24).

Manos arriba trata de una pareja de la clase media baja que a duras penas logra seguir adelante. Salvador trabaja de burócrata de bajo rango en alguna institución y María escribe tesis a máquina, ya que Salvador no ha querido que trabaje fuera de la casa; el mencionado tedio es creado en gran parte por el incesante tecleo de María. Hay dos personajes más: Marcos, un estudiante a quien Salvador y María han rentado un cuarto, y Ana Ofelia, una vecina metiche, chismosa y estafadora.

No hay en la obra un conflicto precisamente central sino que la acción consta de acontecimientos que poco a poco van desalentando a María, hasta que ella se da cuenta de que ser honesta y trabajadora no la va a llevar a

ningún lado, y huye. María se distingue de los otros personajes de la obra en que es ingenua, confiada y algo inocente, mientras que ellos son maleados y cínicos, corruptos en pequeña escala. Todos se aprovechan de la bondad y la inocencia de María, especialmente Salvador, quien conforme va avanzando la obra la trata cada vez más como si ella fuera una prostituta y él su padrote. Hay una serie de escenas en que María comienza a dudar, a cambiar de confiada a desconfiada (la desconfianza es un motivo recurrente en todas las obras de Rascón--ya lo vimos en *El edificio*--), pero tal vez más sobresaliente aquí que en ninguna), y hacia el final de la obra María revela que ha llegado a la "toma de conciencia" que caracteriza la trayectoria de cualquier personaje de "pieza":

El otro día me pasó una cosa muy rara. Estaba yo escribiendo en la máquina y me sentí cansada y con sed. Fui a la cocina a traer un vaso de agua y me paré ahí junto al marco. Lo bebí todo y me quedé con el vaso en la mano, ahí como mensa, mirando hacia la mesa. Y me vi sentada frente a la máquina escribiendo. Me vi caminado entre estas cuatro paredes, yendo al baño, arreglando la cocina y la recámara, limpiando, barriendo . . . Me vi a mí misma por primera vez. Y me sentí mal. Me dio como pena, como vergüenza y hasta ganas me dieron de platicar con la otra María y decirle cosas. No sé, preguntarle por qué está aquí, qué piensa hacer después, cuando pasen los años. Me entró mucha curiosidad por saber si estaba a gusto aquí con lo que hacía, pero la miré y su rostro no expresaba nada, parecía de cera o de muerta . . . desde entonces ya no me siento igual. Es como si algo me faltara. (97)

Este momento de duda de sí misma, de cuestionamiento de su vida, la hace querer controlar su propio destino, ser activa en vez de pasiva; al final coge su máquina de escribir y se va.⁴ Igual que con los personajes de *El edificio* que deciden tratar de salvarse brincando de su edificio al contiguo, no tenemos muchas esperanzas de que María se "salve," de que encuentre una vida gratificante, pues la obra muestra que la corrupción y la explotación están en todas partes. Pero por lo menos hace un gesto de protesta, un intento de mejorar su suerte.

Como dijimos en nuestra introducción y vimos especialmente con las interrogantes no contestadas de *Guerrero Negro*, el dramaturgo hiperrealista nunca nos da información que no surja de manera totalmente natural del diálogo. Antecedentes familiares, motivaciones y razonamientos interiores, explicaciones de incidentes, permanecen todos fuera de estas obras a menos que tengan que ver concretamente con el asunto inmediato. El parlamento largo de María que cito arriba es el único en toda esta obra que revela un estado interior de un personaje. En todo lo demás el dramaturgo muestra y

no *cuenta* lo que le pasa a su protagonista. Veamos, por ejemplo, el siguiente intercambio entre Salvador y María:

María: Estuve esta mañana en la Secretaría.

Salvador: ¿Y qué chingados tienes que andar haciendo allá?

María: Fui a Recursos Humanos a pedir trabajo.

Salvador: ¿Y te ofrecieron el puesto de Secretaría Ejecutiva Bilingüe del Oficial Mayor o del Director General?

María: Me encontré al señor Manzo.

Salvador: Viejo libidinoso. ¿A qué hotel te invitó?

María: Me contó todo.

Salvador: ¿Qué es todo? ¿Lo de la fiesta?

María: Todo. Todo lo demás.

Salvador: Qué bien. Ya me enteré.

María: Así que te sacaste el reloj en una rifa.

Salvador: ¿Lo dudas?

María: Un Rolex de oro en una rifa. Sí, cómo no. Y yo tan creída. ¿Y la renuncia? ¿Por qué fue?

Salvador: ¿Eres capaz de haberle creído el chisme al viejo ése?

María: ¿Renunciaste o te renunciaron?

Salvador: Yo no tengo por qué darte explicaciones.

María: Si no devuelves la máquina de escribir y el reloj, te va a meter a la cárcel.

Salvador: Estás loca. ¿Dónde está mi camisa azul? (92)

Nunca hemos sabido con precisión dónde trabaja Salvador, y aquí tampoco se nos aclara. En la cuarta escena Salvador había llegado con la noticia de que renunció en el trabajo y que no pensaba buscar otro (tiene esperanzas de que lo pueda mantener María con las tesis); aquí se nos da a entender que no hubo tal renuncia sino un despido, pero tampoco hay una explicación clara ni detallada del asunto, sino tan sólo escuchamos el intercambio entre dos personas que manejan mucho más información al respecto que nosotros y, como nosotros no estamos presentes, ellos no tienen por qué explicarnos nada. Asimismo, es la primera y última vez que oímos mencionar al señor Manzo. "Sólo somos," comenta Rascón, "autor y público, *voyeuristas* metidos en un lugar íntimo donde los personajes se han dado cita para enfrentar la situación. Así, trato de presentar no las respuestas sino las preguntas que este individuo se hace" (Espinosa 19).

Las acotaciones son minuciosamente detalladas en esta obra:

Miércoles en la noche. María tiene en la mesa seis grupos de hojas numeradas del 1 al 150. Toma aproximadamente 30 hojas de un grupo e intenta perforarlas. Se le dificulta la tarea porque el perforador no alcanza a agujerar todo el grupo. Lo divide a la

mitad e intenta de nuevo. Lo logra. Repite la operación hasta terminar con el primer grupo. Luego perfora un folder amarillo y coloca las hojas dentro, sujetándolas con un broche Baco. María repite la operación con el segundo y tercer grupo de hojas. (70)

Rascón incluye información poco necesaria para la actuación y que no le llegará nunca al espectador, como, por ejemplo, el número de la página de la tesis que está escribiendo María. De hecho, en todas sus obras hiperrealistas el texto contiene información objetiva cuya finalidad sólo puede ser la de asistir en la creación de verosimilitud (aunque al autor no creo que le guste la palabra) para el actor, el director y el lector. En muchas obras del teatro occidental hay un exceso de información en las acotaciones (pensemos, por ejemplo, en Tennessee Williams discurrendo sobre la naturaleza de los recuerdos en *El zoológico de cristal*), pero normalmente es para ayudar en la comprensión de las ideas sobre las que la obra está basada; aquí es más bien para ocultar hasta donde sea posible el hecho de que lo que vemos es ficción y no vida.

* * *

Hemos visto que el destino del hombre moderno es, a rasgos muy grandes, el tema fundamental de las obras aquí discutidas. Rascón Banda suele tratar problemas grandes y comunitarios (y no, por ejemplo, problemas psicológicos internos a ciertos individuos), a los que no parece ver soluciones. A modo de conclusión, dejo que él mismo explique por qué su obra tiene que ser así:

En lo que respecta a los finales pesimistas de mis obras, esto se debe en gran medida a que el mundo actual, a mi manera de ver, no es de triunfadores, es más bien de antihéroes. A la mayoría de la gente le toca perder. Mis personajes, a pesar de que intentan desafiar un orden social, siempre son destruidos. Aunque ellos se interpongan, aunque yo les ayudara. Están inexorablemente marcados por una época terrible. De allí que los desenlaces de las obras tengan que ser trágicos, tal y como son en la vida real. Ellos no pueden tener un final diferente al que tenemos los mortales. (1985, 18-19)

Palabras serias que, claro está, nos remiten de nuevo al naturalismo, precursor estilístico y temático del nuevo hiperrealismo mexicano.

State University of New York at Potsdam

Notas

1. Nombre que Guillermo Serret, quien en aquella época fuera Secretario Auxiliar de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, dio a los autores, muy diversos entre sí, que publicaron y estrenaron en la UAM entre 1979 and 1982.

2. Por una errata en la edición de Rascón 1985, este término fue originalmente "realista realismo." Aquí lo corrijo, con la bendición de Vicente Leñero.

3. Un buen ejemplo de esto en obras no rasconeas se encuentra en *Nadie sabe nada*, "thriller" de Vicente Leñero. Toda la trama se debe a la búsqueda de un sobre que contiene información que, si se publica, de alguna manera perjudicará a funcionarios altos del gobierno mexicano. El sobre es finalmente recuperado y devuelto a su secretaría de origen, pero no nos enteramos nunca de su contenido.

4. Allí termina la obra tal como la escribió Rascón. En la edición publicada, hay una escena más, escrita colectivamente por los actores y el director de la puesta original, en la que se descubre que María se ha fugado con Marcos, el que había sido huésped en su casa. El autor, sin embargo, prefiere su propio fin, y con mucha razón, ya que el final postizo hace que María escoja vivir con un hombre que la maltrató (mandó a unos amigos a robarle el dinero de las tesis), lo cual no cuaja con su decisión de huir de Salvador.

Obras Citadas

De Ita, Fernando. "La danza de la pirámide: historia, exaltación y críticas de las nuevas tendencias del teatro en México." *Latin American Theatre Review* 23:1 (1989): 9-17.

Espinosa, Pablo. "Estrenan *Playa azul*, obra a la que 'todo mundo le sacó.'" *La Jornada* 31 agosto 1989: 19.

Leñero, Vicente. *Nadie sabe nada*. En *Tres de teatro*. (México: Cal y Arena, 1989) 9-116.

_____. "Presentación." En Rascón Banda, *Teatro del delito*: 37-38.

Rascón Banda, Víctor Hugo. *La banca*. En *Doce a las doce*. (México: Obra citada, 1989) 141-55.

_____. "El edificio." *México en el arte* 21 (1989): 58-75.

_____. *Guerrero negro*. (México: Obra citada, 1988).

_____. *Manos arriba*. En *Teatro del delito*. (México: Editores Mexicanos Unidos, 1985) 39-107.