

Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda

El teatro desentraña la condición humana



HERNÁN BECERRA PINO

Víctor Hugo Rascón Banda nació en Uruáchic, Chihuahua, en 1950. Dramaturgo, licenciado y doctor en derecho por la UNAM, donde ha sido profesor. Ha sido miembro del proyecto “Teatro clandestino”, presidente del Consejo Consultivo de Teatro del INBA y presidente de la Sogem desde 1999 a la fecha. Autor de teatro: *Nolens volens* (1974), *Las fuentes del derecho* (1974), *De lo que aconteció a Litigonio y a su esposa Prudencia con Fraudonio* (siete casos de derecho romano) (1976), *Voces en el umbral* (1979), *Los ilegales* (1979), *La maestra Teresa* (1979, Premio Nacional Ramón López Velarde), *Tina Modotti* (1981, Premio Nuestra América, de las universidades de Puebla y Sinaloa).

En una mañana placentera, sentados en la penumbra de un despacho de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), Víctor Hugo Rascón Banda con esa amabilidad que lo caracteriza nos ofrece una taza de café. En esta ocasión me acompaña Carlos Perzabal. Víctor Hugo inició el conversatorio.

“Decía Tamayo que lo que más le preocupaba en la vida era el mundo social: asistir a reuniones, salirse de la concentración... Eso destruía a un artista. Ahora que estoy consciente de que estoy de paso por este mundo prometí alejarme de lo social. Estuve un año internado entre la vida y la muerte, me salvé de milagro, por esa razón me estoy negando a participar en cual-

quier acto público. Soy el fundador y tesorero de una organización

pero me voy a salir de ella y de todas las organizaciones a las que pertenezco. Me invitaban a ser presidente de la Academia de Artes Escénicas y me negué. Veinticinco años trabajé en un banco, fui director general en administración en cuatro bancos, de eso famosos, quebrados, nacionalizados, privatizados... Fui ahí funcionario desde el 82 y me separé cuando llegué aquí. Ese tiempo completo me impidió ser escritor. Yo escribía de noche y más o menos justificaba mi existencia. Cabal Peniche compró Banca Cremi donde me encontraba laborando. A mí me tocó ver cuando llegaron trescientos judiciales a detener a todos los accionistas y a todos los funcionarios. Fui el único libre, la Secretaría de Hacienda me nombró interventor para que me quedara a liquidar los cuatro bancos y a venderlos al extranjero. Veinticinco años completos pude haberlos dedicado a la literatura. Trabajé antes en CONACYT y en la Facultad de Derecho y ahora estoy aquí (en la Sogem). Tavira dice que he perdido el tiempo. Pero me he alimentado porque sin esas historias yo no tendría nada qué contar. Todo lo que he vivido y he visto acerca de la naturaleza humana –no es como los poetas que ven y escriben otras cosas–. El teatro es analizar la condición humana y contar historias.

Ya lo decía Aristóteles. El teatro es una imitación de la acción pero no la acción misma.

Aristóteles es el padre del teatro. Es increíble que sigan sus teorías vigentes, por eso el teatro ha seguido con las reglas aristotélicas a pesar de los cimientos de las tecnologías, sigue siendo el hombre frente al hombre haciéndolo soñar. Cuando le rompen las estructuras fracasa y se vuelve un teatro híbrido, perverso, prostituido y no funciona... los jóvenes quieren experimentar con efectos especiales. El teatro siempre vuelve a ser la palabra con la acción dramática. Esa palabra: la acción, no la han podido descubrir los novelistas Milán Kundera, García Márquez, Carlos Fuentes; Vargas Llosa se muere

por escribir teatro. Octavio Paz lo intentó y fracasó con su obra *Salamandra*. Y ahora los grandes novelistas lo han intentado sin éxito.

Rosario Castellanos fracasó con su obra *El eterno femenino*.

La ví allí en el teatro Hidalgo. La puso en escena la señora María Teresa Armendáriz –que ya murió–. Se intentó hacer un espectáculo pero no había acción, había belleza en las palabras como poeta que era Rosario, pero no había acción.

Decía Hugo Argüelles que en el casting metafísico a algunos se les dio y a otros no. Y a los novelistas no se les dio la acción ni a los poetas ni a los ensayistas ni a los historiadores... Es algo extraño la acción que descubrió Aristóteles.

Algunos piensan que el teatro es lo más fácil de escribir, yo considero, que al contrario, es lo más difícil. Está sujeto a las reglas aristotélicas de tiempo, espacio, unidad... Maestro. ¿Cuándo nace el teatro?

Nace con el hombre mismo, el hombre frente al universo; frente a los desastres naturales, cuando tiene conciencia de sí mismo y se ve pequeño frente a todas las bestias. Esa tierra que se está formando apenas tiene que entrar en conflicto con los dioses, revelándose o implorando su ayuda, su solidaridad, o impidiendo que los dioses intervengan en su vida privada, la vida de los humanos como ha sucedido con todas las culturas clásicas... En ese movimiento surge el teatro, porque el hombre tiene que dialogar con Dios. Primero empieza a hablar con Dios en un acto ritual. El teatro es un rito. Y empieza así ligado a la religión y sobre todo al ritual del movimiento que él lanza. Al rito de la música y el canto, para exorcizar el mal o para pedir el bien del cielo o para entender ante tantas preguntas que se hacía el hombre respecto al fuego, respecto a la muerte, respecto a los peligros que lo acechaban, respecto al poder mismo que empezaban a ejercer otros hombres. El hombre baila, canta y en esa expresión de palabras, se da origen el tea-

tro. El teatro es eminentemente religioso en el sentido de religar, no hay que olvidar que la palabra religión viene de religar, de unir, que es unir a los propios seres humanos con otros.

Después de que el hombre se enfrenta consigo mismo y con otros hombres, surge un teatro que pudiéramos llamar profano. Es el teatro que conocemos ahora, cuando el hombre entra en conflicto con otros hombres. Y en todas las manifestaciones aparecen en pueblos primitivos o en civilizaciones tan antiguas como la china, la hindú, la maya... Y después con la colonia viene el teatro evangelizador, con los actos profanos, y las pastorelas que ahora es el género que México ha desarrollado de manera extraordinaria, aportando al mundo ese género que inventara San Francisco de Asís allá en Italia para poder imaginar el misterio de la llegada del hijo de Dios a este mundo y explicar en forma didáctica a sus feligreses el nacimiento de Jesucristo. El teatro por eso sigue siendo fiel a su origen.

Es un hombre frente a otro, haciéndolo soñar, haciéndolo reír, gozar, vivir la pesadilla, su cotidianidad. El teatro debe de conocer esas limitaciones, ser consciente de la proximidad del espectador, de la duración del espectáculo, y sobre todo de que sea un teatro íntimo. El teatro no es de masas como el cine y la televisión y sus tecnologías, el teatro es de gestualidad, es de expresión. El espectador tiene que mirar las sonrisas, el parpadeo, el alma que está frente a él provocándolo, perturbándolo. Un teatro que no provoca es un teatro inútil. El teatro puede sintetizar a todas las artes, a la cultura, a la escenografía, la escultura, la arquitectura con los diseños escenográficos, a la danza, a la música, a la poesía misma, pero el teatro se vale de esos elementos para enriquecerse; básicamente es acción que se traduce como conflicto consigo mismo o con los demás. El teatro refleja como ninguna otra de las artes a la sociedad de su tiempo, podemos saber cómo era España por el teatro del Siglo de oro. Cómo era la Era Isabelina por

el teatro de Shakespeare. Cómo era la sociedad francesa por Moliere. Revela, descubre y critica su oficio y sus contradicciones por boca de los dramaturgos no hablan ellos, habla la sociedad de su tiempo. Nosotros los dramaturgos no somos más que intermediarios, somos simplemente resonadores. Somos un medio de la sociedad para reflejarla ahí como un espejo para que se mire.

El espectador.

Realmente la obra no la termina el dramaturgo cuando pone la palabra fin. No la termina el actor cuando la interpreta porque el espectador va dialogando consciente o inconscientemente con sus emociones. Va dialogando con el actor que va interpretando. Si no hay esa recepción no se da el teatro, es otro género, o está muerto. Desde el escenario se establece ese diálogo con uno o cien espectadores que están ahí sintiendo, reaccionando y el actor lo siente. Los actores cuando bajan de escena nos dicen “estaba muerto el público”. Tienen unas representaciones muy malas porque no



Alejandro Caballero

había respuesta. Aunque no rían, aunque no lloren, aunque pueden ser tan flemáticos como los ingleses pero se siente una magia. La magia del teatro es esa, hay una energía, esa es la palabra. Hay una energía que se interacciona entre el que emite el mensaje y el que lo recibe, luego lo reenvía y así es como se alimenta. Varias actuaciones memorables de grandes actores se han dado cuando el público espectador reacciona. Una verdadera o una buena obra se escribe, nos dice Vicente Leñero, cuando escamotea la información. El maestro Azar decía: no hay que darlo todo hay que dejar que el público infiera, imagine. Y no hay que darle el objeto definido sino al contrario provocarle interés con un teatro que sea ambiguo, sutil, claroscuro para que sea el espectador el que termine de construir la historia. La acción-conflicto esa es la esencia del teatro, en el sentido de la palabra que va ir contando la historia, provocando el suspenso, el ritmo y sobre todo revelando la psicología de los personajes y el misterio. En la medida de que el autor tenga oficio y maestría pues se manejan estos recursos para que sea la palabra misma a diferencia de la literatura que puede describir los objetos o hacer un relato de una aventura digital pero no puede hacerlo más que por la palabra del otro y la palabra le sirve de vehículo para viajar, para imaginar, para provocar y sobre todo para desentrañar la condición humana. A mí alguna vez Tito Monterroso, cuando yo era joven y trabajaba en CONACYT en los 70 y 75 que fue cuando lo conocí, le dije: “Y usted maestro ¿por qué no escribe teatro?”. Y me contestó: “Por qué yo sé que el teatro desentraña la condición humana y yo no la conozco como tal. Yo puedo escribir fábulas, cuentos pero no puedo escribir teatro como Chejov e Ibsen.” Por eso los médicos fueron los mejores dramaturgos del siglo XIX, después fueron los abogados, porque conocían al ser humano en sus contradicciones, en sus obsesiones, en sus frustraciones...

Él escribió una obra de teatro: “Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí”.

Tiene razón, es teatro en el sentido como dice Vicente Leñero: "Todo es teatro si se tiene la intención de que lo sea". En el sentido que cualquier texto literario puede ser llevado a escena y se convierte ahí en hecho teatral, en hecho escénico en la medida de que tengamos la voluntad de hacerlo. Esa frase, ese cuento perfecto, la evocación, la imaginación y la perturbación.

Recuerdo El capote que es la obra magistral de Gogol... -interviene Perzabal.

Está en escena. Usted sabe que está en escena. La acaba de adaptar Antonio Castro.

Es una obra maestra y se refiere a un hombre que se compró un capote... Yo le comentaba a mi hija de que al hombre como lo ven lo tratan, pero más que eso por lo que proyecta. Y eso es el acto de proyectar otra cosa. Cuando él ya traía su capote nuevo todo mundo lo trataba muy bien. Pero era él el que estaba proyectando otra personalidad.

En el teatro se estudia mucho eso, le llaman resignificación de los objetos. Es una técnica teatral que en el escenario los objetos pueden ser otra cosa. Aquí son lo mismo pero dan y crean personalidad y fuerza al personaje.

Que bueno que la obra haya sido puesto en escena por la escenógrafa Mónica Raya y su esposo Antonio Castro. Estrenaron la obra con mucho éxito ahí en el Centro Cultural del Bosque. Está en el teatro orientación y dicen que está muy bien, voy a ir a verla porque siempre que se adapta un cuento tengo mis dudas de si el cuento tiene posibilidades dramáticas. Se ha logrado, Vicente Leñero adaptó Las noches blancas y funcionó muy bien. Se han adaptado novelas, Juan Rulfo se ha adaptado muchísimo y no ha funcionado, porque el realismo mágico de la literatura no ha sido posible llevarlo al teatro.

El teatro tiene magia pero algo pasa, todavía no se logra, que esa magia de la literatura se transforme en magia teatral. Remedios la Bella se eleva en el aire, podría haber efectos especiales pero no sería creíble

para el espectador; diría ahí está una grúa levantando a Remedios la Bella. Si cada género tiene terrenos que le pertenecen para qué forzar las cosas. Yo digo que mientras haya dramaturgos que escriben obras, que no haya necesidad de adaptar la literatura al teatro. Pero hay un vicio, los directores contemporáneos quieren participar de la gloria de los novelistas pensando que ya son creadores a la altura del adaptado y resulta que hasta ahora no hay una adaptación de un texto literario que haya funcionado en el mundo, hay aproximaciones pero hay traiciones al texto. La naturaleza misma de la narrativa no tiene nada que ver con la escena, no por el número de espacios y recursos técnicos que se requieren sino por las fórmulas en el lenguaje. La acción de la novela no es la misma que la acción aunque sea de la acción física, aunque se hablen de los conflictos hay algo que los divorcia. Soy de los que piensan que cada género debe tener sus propios escritores, dejemos en paz a los narradores.

Es un edificio construido como si fuera en un plano que se desequilibran, si uno de los elementos se modifica. Es eso exactamente, cada escena, cada personaje tiene una función. Es un engranaje. El teatro es síntesis, la novela es todo lo contrario.

¿Cree que el cine le ha ganado terreno al teatro?

Aunque el cine sea hijo del teatro y se haya llevado a sus mejores hombres, el cine se forjó con los dramaturgos, con los autores de teatro. Después creó sus propios hombres que lo hicieran y que lo desarrollaran. Pero siempre se pensó que el hijo que es el cine iba a matar al padre. Y no, cada uno tiene sus posibilidades de expresión y sus medios y sus límites. En este momento el teatro retoma su idea original y deja al cine que cuente historias para que el teatro ahora sea el del debate de las ideas.

¿Hace falta insistir en un mayor debate de ideas en el teatro?

Hace tanta falta porque es mejor debatir a las ideas de cerca, porque es el espectador concreto y no en una sala oscura para millones de espectadores que sabe

Dios qué estén haciendo mientras ven la película... y lo que quieren es divertirse, entretenerse... Acciones físicas, aventuras... y no pensar, no reflexionar. La sociedad de nuestro tiempo ha perdido espectadores de teatro precisamente porque el teatro exige pensar, seguir la trama, concentración del intelecto y de la emoción. Acostumbrados al lenguaje de la televisión que está diferido, el lenguaje del cine o el de la novela llamada best seller accesible; una novela no exige gran poder de concentración o de reflexión y el teatro ante esto pierde auditorio. Por eso en Alemania el teatro es una de las primeras actividades artísticas, porque los alemanes siguen leyendo mucho y la lectura exige un gran esfuerzo intelectual como sucede en el teatro y no han caído en la seducción del cine y de la televisión; como los norteamericanos o como los países de Latinoamérica donde la televisión nos da todo resuelto a un ritmo vertiginoso, las imágenes ya están explicándolo todo. El teatro aburre a ese público acostumbrado a que le den el alimento ya digerido, entonces se aburren, se duermen o no quieren involucrarse en el pensamiento que les está provocando el actor. Entre más avanzada es una sociedad, mientras más lee y más crítica es, es más espectadora de teatro.

Sabemos que somos un país que tiene un sistema educativo defectuoso, reprobado cada año en todas las evaluaciones que hace la UNESCO, que hacen los organismos económicos. Estamos más que reprobados, en el último lugar; en la lista de 111 países en el ámbito de la lectura ocupamos el 109. Cómo es posible que en países africanos o de Centroamérica tengan un mejor hábito de la lectura que nosotros.

Mientras aquí se lee incluyendo los libros de texto de los estudiantes dos libros por año, en Europa se leen 27 en promedio. Somos un país que no tenemos lectores, de las 700 librerías que teníamos quedan 300 para un país de 100 millones de habitantes. ¡No es posible que haya estados en la república que sólo tienen una sola

librería en la capital o dos como las que hay en Chihuahua! Mientras que tanto en España como en Alemania cada de lo que sería un municipio aquí tienen 300 librerías; lo que allá tiene un solo municipio aquí lo tiene un país que ha reformado sus sistemas educativos para serlos más informativos, menos formativos. Desaparecieron de los programas de primaria y secundarias las actividades artísticas, la música, la danza, el teatro, las artes plásticas, yo todavía estudié y vi al maestro de solfeo, venía la maestra de danza, venía la de artes plásticas. O nuestro propio maestro tenía que dominar esa iniciación artística por eso surgimos tantos escritores en Chihuahua, porque había un programa que se le daba a los niños desde pequeños y empezamos tantos pintores y escultores pero eso desapareció. Entonces ahora tanto las universidades como las escuelas preparatorias y de educación primaria y secundaria se enfocan al número de datos duros o a los tecnológicos y descuidan la parte formativa. Ahora informamos pero no formamos, por eso tenemos este tipo de políticos: legisladores y estos funcionarios públicos insensibles a las artes, por eso tenemos estos presidentes, pero bueno.

¿Cómo se encuentra el teatro actual?

La clase media desapareció por los problemas económicos; era la que sostenía al teatro en nuestro país. Las funciones de teatro en México se daban en las ciudades de martes a domingo en los años 70 en que llegué a México, ahora sólo viernes y sábados o domingo, un sólo día a la semana. Hay teatros semivacíos, porque ya no hay tradición de ir al teatro. Se perdió en los 60 y los 70, a pesar de que el teatro ha sido elevado a licenciatura en varias universidades del país. Ahora hay más profesionales del teatro, ahora no somos prófugos de otras profesiones, como Leñero fue prófugo de la ingeniería. Yo, del derecho; Jesús González Dávila, de la publicidad; Sabina Berman de la psicología; Estela Leñero de la antropología... Ahora los jóvenes se forman en escuelas teatrales de una manera completa. Se forman en el escenario y deben ser

mejores artistas, mejores creadores porque nacen en los escenarios. Pero a pesar de que existen 600 dramaturgos y más de 100 escuelas y talleres de actuación no hay público. Falta el público. Existen muchos oficinistas del teatro a pesar de que no se puede vivir del teatro, se vive para el teatro. El teatro es el amante más caro, más difícil porque lo exige todo y no da nada. Exige tiempo completo a todos los actores y no da nada, no da para el gasto. Y a pesar de esta gran efervescencia teatral en estos últimos diez años no hay público, y mientras no haya público no se cierra el círculo. Y no podemos hablar de una época dorada del teatro mexicano que lo vamos a vivir de nuevo cuando volvamos a conquistarlo, pero tenemos enemigos muy graves que es la economía, el desempleo... No podemos pedirle a un desempleado que vaya al teatro.

Lo importante es que se haya estrenado este tipo de teatro. Y fue un estímulo para mí que esta obra fuera premiada porque era un poco difícil. Estamos hablando... acababa de pasar la lucha de los guerrilleros en Guerrero y La Liga 23 de septiembre en Chihuahua que eran mis compañeros de clase. Acababa de pasar lo del cuartel Madera. Mis compañeros de la Normal son los que murieron en el asalto al cuartel. Acerca de esa historia personal mía, el gobernador de Chihuahua dijo: “esos guerrilleros son subversivos puesto que sus profesores y sus compañeros Arturo Gamíz, Álvaro de los Ríos y Pablo Gómez –el otro, el de Chihuahua– los que murieron allá pues eran mis compañeros de banca y mis profesores. Entonces dijo: “pues qué clase de obra es ésta” y sin haberla visto la prohibió. La censuró.

¿Cuál es el teatro que lo identifica?

Cuando la obra es un hecho artístico que va más allá de la denuncia. Es para reflexionar a través del goce estético que propone el teatro. De lo contrario utilizaríamos otro tipo de mensaje: el periodismo, la novela o el ensayo si quisiéramos denunciar otro tipo de cosas o la acción directa. Esa es parte de mi información como autor. Yo siempre fui identificado como un teatro del norte que

vino a México a mostrar “el otro México”. A mí me enorgullecen porque por primera vez se escucharon en los escenarios del Distrito Federal los conjuntos nortños. En mi primera obra que se llamó Los ilegales, estrenada en Tlatelolco sobre los indocumentados que cruzan Ciudad Juárez, el Río Bravo, se escuchaban ahí todos los grupos del norte con sus corridos. Es lo que me identifica: el teatro de los inmigrantes, el de los tarahumaras y los narcotraficantes. Está alimentado por esta gente, y mis obras más reconocidas en el mundo y más traducidas al alemán, al francés, al inglés, son precisamente Contrabando, Voces en el umbral, sobre los Tarahumaras y La mujer que cayó del cielo y Los ilegales. Como que tiene razón Chejov: “Si quieres ser universal habla de tu aldea”. Bueno, yo sin proponérmelo hablo de mi pueblo, de la Sierra de Chihuahua y son las obras que realmente importan en Europa y las que escribo en México con personajes pretendidamente universales a nadie le importan, no comunican sentimientos.

William Faulkner decía también el que ve su aldea ve el universo. Es eso precisamente lo que usted hace, dio a conocer a todos los grupos nortños, entre ellos Los tigres del norte, Los Tucanes de Tijuana, Los alegres de Teherán.

Tuvo que venir un español a México para descubrir que existían Los tigres del norte. Tuvo que venir Pérez Reverte a escribir una novela acerca del narcotráfico para decirle al mundo que la literatura se alimenta también de esa realidad porque los exquisitos escritores mexicanos... –yo los critiqué hace veinte años, los he criticado siempre– no quieren mirar estos fenómenos sociales. Y no contaminan su pluma ni su computadora con los temas del narcotráfico. Apenas dos autores del norte Elmer Mendoza y Gabriel Trujillo, en Culiacán y en Mexicali están tocando esos temas. Son jóvenes. Pero los grandes escritores mexicanos, desde Fuentes hasta los últimos que acaban de aparecer, los del Crack no quieren contaminarse. Pero ¡Ah! viene un señor de

España y se vuelve un héroe. Su novela se vende en el mundo y lleva a Los tigres del norte por Europa y ahora los conocen gracias a un español, porque los mexicanos somos incapaces de alimentar nuestra literatura de la realidad.

Usted dio a conocer Uruáchic, poblado ubicado muy cerca de la frontera con Sonora. Uno siente al buscarlo en el mapa que es el fin del mundo.

Cuando yo era joven se hacían tres días de camino. Un día a caballo hasta dormir en un aserradero, otro día en una troca trocera con árboles, con troncos de pinos hasta San Juanito, dormir ahí y al otro día esperar el tren para que después de doce horas llegar hasta Chihuahua. Eran tres días. Los que tenían recursos viajaban en avioneta que era como un pesero de la Ciudad de México. Había avionetas que iban por toda la sierra recogiendo a las personas y llevándolas de un lugar a otro. Salía uno a las siete de la mañana de Uruáchic y pudiendo llegar a

las ocho a Chihuahua llegaba a la siete de la noche porque tenía uno que recorrer toda la sierra en los movimientos que hacían los peseros aéreos que eran estas avionetas. Yo así salía, en una avioneta. Y así viajé mucho tiempo. En este momento ya de Chihuahua a Uruáchic se hacen doce horas por un camino de terracería. Eso alimentó mi imaginación. Si yo no hubiese nacido en ese pueblo minero fundado por mis antepasados hace 400 años. Si yo no me hubiera alimentado de las historias de los braceros que llegaban..., de los mineros con grandes riquezas, de los extranjeros que llegaban a explotar las minas yo no sería escritor. Pero ese lugar aislado donde no había luz eléctrica, teléfonos, ni carreteras, ni televisión, ni radio, pues solamente puede dar origen a un escritor porque uno necesita escuchar a las lavanderas del río, a los gambusinos de las minas, a los arrieros que iban a Navojoa que era el pueblo más cercano, o a Álamos, Sonora, a traer el correo o a traer los



Alberto Calzada

alimentos. Eso estimula a un niño sensible y lo vuelve inevitablemente un escritor.

¿Su obra más autobiográfica es Voces en el Umbral?

Es la primera obra que escribí y el día que se estrenó, muchos años después en Chihuahua, en el ensayo general asistió mi papá y empezó a corregir la obra. Pero de principio a fin: “No, eso no fue así.” “No era un barril donde se escondió esta mujer.” “No fue así el túnel.” Entonces la directora preguntó: “De quién es la obra.” “Es tuya o de este señor”. Así comprendí que yo solamente había relatado lo que vi de niño cuando mi padre me llevó a una mina abandonada. Mi papá le llevaba alimento a una anciana. Habló con ella y yo tenía 4 ó 5 años. Pero en el inconsciente se me quedó esa historia de amor. Cuando me dijo “Tu tía María y tu tía... y no fue así. Y tu tío acá” y empezó a corregir. Lo que escribimos es de lo que conocemos. Es lo que está en nuestro inconsciente. Nos marca desde la infancia esas historias y cargamos con ese baúl de fantasmas, de voces, de imágenes, y después aparece uno en todas sus obras. En Contrabando soy ese escritor que escucha a las tres mujeres hablar de sus dramas que viven con sus maridos e hijos.

En La mujer que cayó del cielo soy ese testigo que está contándole al público la historia de esta tarahumara que encontramos en Kansas City, encerrada en un psiquiátrico. Una mujer que llegó allá sin pasaporte y sin hablar español. Sin saber leer ni escribir. Y que se sigue escapando; tenemos que tenerla encerrada en Chihuahua porque la señora estuvo allá 15 años en el psiquiátrico y no sabían de qué mundo venía. No tenía identidad. Yo sigo siendo un personaje en todas mis obras como testigo. El dramaturgo es testigo de una sociedad y entonces está uno ahí, a veces desde fuera, a veces desde dentro. Cuando un director dirige una obra le pregunta a uno ¿Cuál personaje eres tú?. Porque uno a veces aparece como mujer, como anciano, como niño y siempre el director tiene que saber quién es uno.

Porque ese es el centro de la acción dramática del escenario. En una de mis más recientes obras estrenadas en la UNAM Ahora en la hora, dirigida por Luis de Tavira el año pasado. Es la historia de lo que yo viví en el hospital. Y cuando los actores me presentaron con el director de escenografía, era todo el Hospital Inglés, tres pisos, elevadores, quirófano y todo. Y dije: “No, háganlo más sencillo”. Entonces tuve que adaptar la obra a la realidad que me proponían ellos. Y ellos querían saber cuál personaje era yo. Luego me descubrieron. Yo era una mujer con una enfermedad mortal. Una mujer llamada Esther, en homenaje a una escritora que por fortuna no está enferma de eso, pero que le pregunta a los médicos ¿por qué yo? Y esa era yo. Y algunos sí dicen “ese eres tú.” Uno no está en sus obras presente porque uno quiere hacerse preguntas que no encuentran respuestas. En la más reciente obra sobre las muertas de Juárez se llamó Hotel Juárez. Yo era esa persona que llega a preguntar dónde está su hermana. Es una chica que llega a buscar a su hermana desaparecida. Había perdido a un ser querido. Pero el autor está adentro de ese personaje femenino que llega a buscar a su hermana, y entra a toda esta investigación. Y al final muere como víctima también.

El escritor está ahí, indagando, tratando de dar respuestas que no dan las autoridades; buscando encontrar los hilos de esta madeja que sigue provocando en este año otros cinco homicidios, cuando hay una procuradora nueva y una fiscal que investiga especialmente estos delitos y siguen apareciendo las muertas, por la impunidad, por la falta de voluntad política, y por la corrupción policíaca que se vive en ciudad Juárez. Y ahí estoy yo aunque no aparezco como escritor ni como hombre sino a través de un personaje femenino.

Dicen que uno describe el teatro a través de sus sueños. En algunas obras... creo que en mis mejores obras como las califican son aquellas producto del sueño. Sin embargo me niego como abogado que soy, a mí me afectan los hechos cotidianos, los juicios, los procesos a per-

sonajes pobres, y las mayorías de mis obras son conocidos procesos judiciales o son salidas de la nota roja. A mí me llaman así el autor de la nota roja, el autor del teatro político o social, de violencia, de sangre. Por mi deformación de abogado y mi teatro se alimenta del contacto con esa realidad, pero hay unas obras que no son un producto de la realidad sino del sueño. Por ejemplo, de Voces en el umbral, el crítico Fernando de Ita dijo, esta obra es un producto del sueño, de una evocación, de una imaginación. Otras obras que han tenido ese simbolismo, esa magia y son oníricos, son –dicen– mis mejores obras.

Ahora les voy a obsequiar un libro donde están todas las obras que suceden en Chihuahua y que yo he escrito a lo largo de mi vida. Y ahí están tres que escribí en el hospital. Una se llama El deseo, otra se llama Mujeres que beben vodka y otra que es la que quiero que lean Apaches, que es el producto del sueño y así salió. Recupero la poesía, me vuelvo poeta. Estoy siendo poeta a través del sueño y la evocación. Estoy mirando el exterminio de esta nación. A través de los personajes El Indio Victorio, que a mí de niño así me decían, porque yo representaba ese personaje en la escuela primaria y el coronel Terrazas que los persiguió durante cincuenta años, hasta que exterminó la zona apache. Pero no es una obra histórica, realista, como todas mis obras sino que estas son imágenes y voces que me llegan como imágenes de sueños.

Alguien decía que el sueño es el segundo festín de la vida.

Creo que los artistas, los creadores solo deberíamos escribir de los sueños porque es otra percepción de la realidad y el inconsciente cuando uno duerme, y ahí todo es posible que suceda. Ahí puede uno ordenar el mundo o destruir. Ahí puede uno ser un dios o un demonio. Puede provocar placer o angustia. Una sonrisa o una mueca de horror cuando uno duerme. Esas obras producto del sueño son los que se han vuelto poéticas y más han gustado a los autores. Tengo una

que se llama Desazón que también resulta muy poética, incluso con formas poéticas, como que la poesía va ligada también al sueño o a la imagen, por la comprensión de esos mundos a través del sueño. Ojalá que todo mi teatro se construyera a través del sueño porque no sería tan duro, tan áspero, tan terrible, con esos brochazos que uno a veces da por indignación o por insatisfacción.

Maestro, usted es un representante del teatro contemporáneo, como lo es Vicente Leñero, Emilio Carballido... Primero, ¿qué es ese teatro contemporáneo, cuáles son las aportaciones suyas al teatro en México?, ya nos dijo: la música de los corridos norteros, pero creo que usted ha dado mucho más.

Uno no sabe lo que uno es. Uno se mira en el espejo todos los días y la imagen que le da uno el espejo no es la que uno cree. Uno no sabe lo que su teatro es hasta que otra persona que es el espectador, el investigador encuentra ahí sus obsesiones, sus sueños, sus esperanzas o sus motivos... Yo acabo de estar en un congreso de investigadores norteamericanos que estudian el teatro mexicano, en junio del año pasado, dedicaron su congreso a estudiar mi obra. Yo me quedé sorprendido de lo que decían de cada obra. Yo me decía “pero nunca escribí eso.” Cómo y cuándo dije eso. Y bueno, era precioso para mí escuchar revelaciones sobre mi propia obra. Pero que un investigador de una universidad norteamericana con mucho rigor encontraba líneas, contactos, personajes, estructuras. Uno no sabe, uno lo que quiere es que nada más que sus obras estén en escenas, que las amen que las representen para que no las presionen ni las destruyan, y uno les deja libertad de que experimenten con ellas. Uno espera que el público las reciba y vaya el público pero en esta época tan difícil para el teatro, pues no llega uno a los espectadores. Por eso envidia a los que escriben libros. El libro sí puede viajar sin necesidad de que la persona se desplace al teatro y pague un teatro caro.

Entonces no sé realmente quién soy. Hay por ahí una tesis de la Universidad Autónoma Metropolitana que se llama *Las mujeres en el teatro de Rascón Banda* donde analizan que mi teatro da voz a las mujeres. Yo nunca me lo propuse, menos cuando surgió en el año internacional de la mujer. Cuando el feminismo se ha apoderado del mundo, que necesidad tengo yo de darle voz a la mujer si por sí solas han tomado por asalto los escenarios no solo el Congreso de la República. Dicen que mi teatro le da voz a las mujeres que es un teatro de mujeres. Quizá porque yo tuve esos mundos; tuve más de cuarenta tías y en mi vida profesional hasta ahora que estoy en la Sogem siempre he tenido jefas mujeres. En los bancos tuve directoras generales mujeres, en la universidad eran jefas mujeres, en las primarias y secundarias en donde yo trabajaba de profesor eran directoras e inspectoras mujeres. Entonces si he estado en un mundo femenino. Y a lo mejor por eso puedo interpretar de alguna manera su problemática. En otra tesis que hay en Costa Rica la llaman el teatro de la violencia; dicen que yo represento la violencia. En un país dulce y pacífico como es Costa Rica junto con Suiza no tienen ejército, donde no hay analfabetas. En un país donde hay un nivel de vida mejor que en el resto de América latina mis obras tienen éxito allá. Hay cuatro obras estrenadas más dos el año pasado y vienen dos nuevos estrenos. Les gustó allá pero se horrorizaron conmigo porque dicen que yo soy del teatro de la violencia.

Teatro y violencia se llama la tesis de una chica que se graduó en la Universidad de Costa Rica. Y entonces me calificaron así. Se escribió cuando yo estaba en Los ilegales, no la entendí porque yo era un ignorante del teatro. Yo escribía por intuición. Decían Teatro brechtiano, y yo preguntaba qué era “brechtiano.” A poco no sabes quién fue Bertolt Brecht, tuve que ir a la librería que existía antes de la Gandhi, todavía no se inventaban las Gandhis para ver quién era Brecht, porque

decían que yo escribía estilo brechtiano, sin haber leído a este señor, lo que pasa es que mi teatro es didáctico en el sentido de que expone un problema humano y social. Y luego decían teatro político nunca me propuse hacer un teatro o cine político. Mis cuatro películas que se han filmado las califican de políticas, yo nunca me lo propongo. Me pongo a contar historias pero siempre están inmersas en una sociedad que produce a esos personajes. Y siempre mi teatro, de alguna manera cuestiona las relaciones de poder de una sociedad. Sin que yo me lo proponga, simplemente porque así están las contradicciones sociales. Entonces califican mi teatro de social porque siempre aparecen procesos u homicidios y violaciones a la ley y siempre se debate el bien del mal, la justicia y la injusticia. Tengo varias obras basadas en procesos muy conocidos, como por ejemplo Goyo Cárdenas, aquel famoso asesino del año 1942; Elvira Luz, aquella mujer que mató a sus hijos y Caso Santos sobre el homicidio de unos niños en Dallas, Texas, un juicio allá muy sonado y que fui a reseñar y a escribir allá por encargo de la comunidad chicana de la ciudad de Dallas. Y bueno tengo muchas obras basadas en procesos sobre ilícitos. Entonces también es un teatro no sólo de la nota roja sino que es un teatro del delito. En una editorial encontré mis obras con el título de teatro del delito. Luego el ISSSTE publicó una colección de literatura en donde menciona mi tomito que se llamó Escenario del crimen. Entonces por razones de formación profesional o por mis relaciones con la infancia me desarrollé entre jueces y Ministerios Públicos. Mi papá era Ministerio Público, mi mamá trabajaba en los juzgados, mis abuelos eran jueces. Creo que eso me lleva a que mi tema esté tocado por las cuestiones jurídicas o por las infracciones a la ley. Y entonces ¿qué ha aportado uno? Uno no sabe, lo único que uno quiere es que su teatro comunique, provoque, perturbe y que de alguna manera ayude a entender qué nos está pasando. ■