creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

**저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.**

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

# Teatro de la frontera: la representación de los marginados, en cinco obras de Víctor Hugo Rascón Banda

국경의 연극: 빅토르 우고 라스콘 반다의

다섯 작품 속 사회적 약자의 재현

2021 년 2 월

서울대학교 대학원

서어서문학과

홍 혜 림

# Teatro de la frontera: la representación de los marginados, en cinco obras de Víctor Hugo Rascón Banda

지도 교수 María Claudia Macías Rodríguez

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2020 년 12 월

서울대학교 대학원
서어서문학과
홍 혜 림

홍혜림의 문학석사 학위논문을 인준함
2021 년 1 월

위 원 장 _____ 임호준 _____ (인)

부위원장 _____ 이은아 _____ (인)

위 원 _____ María Claudia Macías (인)

# Resumen

Hong, Hyerim
Maestría en Lengua y Literatura Hispánicas
Universidad Nacional de Seúl

El presente estudio examina la representación de los marginados en el teatro de la frontera, concretamente, en cinco obras de Víctor Hugo Rascón Banda: *Los ilegales* (1979), *Contrabando* (1991), *Homicidio calificado* (1994), *La mujer que cayó del cielo* (1999) y *Sazón de mujer* (2003). A lo largo de la tesis, se afirma que el teatro de Rascón Banda revela las diversas facetas de la marginación experimentada por ciertos grupos de la frontera y que sus estrategias teatrales permiten representar la crisis de manera ética y política.

*Los ilegales*, obra debutante del dramaturgo, escenifica la trayectoria de los migrantes indocumentados por medio de la historia de tres parejas mexicanas en la frontera norte y, luego, en los Estados Unidos. En *Contrabando*, tres mujeres de un pueblo chihuahuense cuentan a un escritor sobre la muerte o desaparición de su familia por su relación con el narcotráfico. *Homicidio calificado* recrea un juicio acerca de un caso real del asesinato de un niño mexico-americano por un policía estadounidense. *La mujer que cayó del cielo* también se basa en el hecho histórico de una mujer indígena del norte de México que termina recluida en un hospital psiquiátrico de Kansas por doce años. *Sazón de mujer* representa tres monólogos de mujeres, una menonita, una guerrillera y la mujer de un narcotraficante, en una demostración gastronómica donde cuentan sus vidas.

La frontera norte de México adquirió mayor importancia a lo largo del siglo pasado, no solo en términos de sus relaciones sociopolíticas sino hasta

en las artes, el teatro inclusive. Una de las figuras más notables de la dramaturgia de la frontera es Víctor Hugo Rascón Banda, abogado oriundo de Chihuahua y autor de más de cincuenta obras escénicas. Su teatro tiene como eje central cuatro temas, los cuales se trabajan en nuestro corpus de estudio: los migrantes indocumentados, el narcotráfico, los indígenas y los guerrilleros. Como miembro de la Nueva Dramaturgia Mexicana, Rascón Banda denuncia la injusticia a través de las historias ocultas de su actualidad, en especial, de la zona fronteriza entre la región serrana de Chihuahua y los estados sureños de los Estados Unidos.

Las cinco obras comprenden la perspectiva crítica de Rascón Banda sobre la sociedad fronteriza. El análisis se basa en los textos dramáticos que reflejan las condiciones de vida y el entorno social de los grupos en peligro. Las causas de los fenómenos marginadores son la crisis económica, la hegemonía discriminatoria y los fallos del sistema institucional. La miseria es una constante en los protagonistas de *Los ilegales*, *Contrabando* y *Sazón de mujer*, que, con fin de escapar de pobreza, deciden emigrar sin documentación a los Estados Unidos, dejar que su familia se convierta en narcotraficante y arriesgar su vida para mantenerse. La discriminación se vuelve fundamental en *Homicidio calificado* y en *La mujer que cayó del cielo*. Dos obras que escenifican hechos reales ponen de manifiesto la hegemonía racial, lingüística y cultural de los estadounidenses. El sistema institucional se pone en tela de juicio en las obras; en particular, por la corrupción, la incoherencia legal y la consecuente falta de protección del Estado para sus ciudadanos.

Las consecuencias de la marginación se pueden resumir en tres fenómenos: vulnerabilidad al trato deshumanizado, pérdida de las relaciones sociales y el trauma. Los personajes dramáticos de Rascón Banda caben en el estatus de la nuda vida, de Giorgio Agamben, expuestos a la violencia sin protección civil ni religiosa, cuando se les criminaliza o se les estigmatiza

por sus rasgos raciales, culturales y lingüísticos. Se encuentran en peligro no solo físicamente sino también en términos de relación social, por la desintegración de la familia y las muertes injustas de sus seres queridos. Las pérdidas conducen al trauma que se evidencia por la caracterización de los protagonistas. Las cicatrices que deja la marginación en la vida de los personajes rasconbandianos no se resuelven dentro de la obra, así como los conflictos y las aflicciones no acaban en la realidad. Tratar los conflictos de dicha realidad en el teatro tiende a provocar problemas éticos y políticos. Las obras de Rascón Banda interpretan la marginación mediante ciertos subgéneros que permiten una puesta en escena que reivindica a los sujetos tematizados y facilita una reflexión del público sobre la crisis de su actualidad.

*Contrabando* y *Sazón de mujer* son dos obras donde los eventos trágicos no se representan directamente ante los espectadores, sino que los personajes los cuentan de manera retrospectiva, lo que equivale al género del testimonio. Mientras que la visualización de la violencia puede fomentar el voyerismo del público y reducir a los representados a objetos de mirada, el testimonio centra la atención en el actor que habla, otorgándole la autoridad como testigo y productor de su propio discurso. Los personajes femeninos en las dos obras se hallan excluidos en más de una forma en la sociedad fronteriza pero, en el escenario teatral, sus parlamentos adquieren el valor de la microhistoria y de la verdad alternativa a la versión oficial.

Los rasgos teatrales agregan al testimonio una sensación de comunicación inmediata y real entre los actores y los espectadores. El cuerpo de los actores constituye una presencia más real de los marginados que deriva en la apreciación de su dignidad humana. La complexión y actuación física se convierten en el lenguaje corporal que establece una dimensión informativa y afectiva más allá de las palabras. Otras características, como la escenografía y la presencia de los espectadores,

permiten que las historias privadas de los personajes salgan del silencio y del olvido para escucharse en público.

Víctor Hugo Rascón Banda afirmaba que su meta artística era ofrecer un motivo de cambio para los espectadores, la cual coincide con el teatro documento, subgénero que emplea materiales históricos para indagar en una crisis social. *Los ilegales* y *Homicidio calificado* son obras que yuxtaponen lo documental con lo ficticio. El uso de cada elemento hace efectiva la denuncia con impactos de tipo intelectual y afectivo.

En *Los ilegales*, Rascón Banda proporciona documentos periodísticos y académicos que explicitan el problema de la migración a los Estados Unidos, a través del personaje del Informante. Las citas de los medios en contra del gobierno demuestran la desconfianza del dramaturgo frente a los discursos oficiales, a la vez que introducen el efecto del distanciamiento crítico. Por otro lado, las escenas violentas y las canciones originales facilitan el vínculo emocional del público con los personajes.

*Homicidio calificado* utiliza lo documental y la ficción de modo inverso. Los monólogos inventados por el autor sirven para examinar el modo operativo del racismo en nivel del subconsciente. La fotografía real del niño asesinado se proyecta sobre todo el espacio teatral y los cuerpos de los espectadores, con el fin de que se identifiquen con la víctima. Mediante la combinación de dispositivos de características diferentes, las obras de Rascón Banda producen una sensación de autenticidad política que lleva al público a reflexionar sobre la marginación padecida por ciertos sectores sociales de la frontera.

La denuncia del teatro de Víctor Hugo Rascón Banda permanece más vigente que nunca, ya que la situación en la frontera norte de México solo se ha agravado desde hace treinta años, cuando se estrenó la primera obra, *Los ilegales*. Sus obras representan el valor del teatro como una vía alternativa

de conocimiento y la posibilidad de una representación ética y política que rescata la historia de los marginados del olvido y del silencio.

**Palabras claves:** teatro mexicano, marginación, testimonio, teatro documento, ética y estética, representación y política
**Registro de estudiante:** 2018-26043

# Índice

**Introducción** ..... **1**

**Capítulo 1. Contexto social e histórico de las obras** ..... **9**

1.1. Víctor Hugo Rascón Banda, dramaturgo de fronteras ..... 9

1.2. La frontera norte de México, en los años 1970-2000 ..... 14

**Capítulo 2. Las causas de la marginación** ..... **29**

2.1. La crisis económica ..... 29

2.2. La hegemonía discriminatoria ..... 34

2.3. Los fallos del sistema institucional ..... 48

**Capítulo 3. Consecuencias de la marginación** ..... **64**

3.1. Vulnerabilidad al trato deshumanizado ..... 64

3.2. Pérdida de las relaciones sociales ..... 80

3.3. El trauma como huella de la marginación ..... 85

**Capítulo 4. La representación teatral de los marginados** ..... **94**

4.1. El testimonio como representación ..... 94

4.2. La yuxtaposición de documentos y ficción ..... 118

**Conclusiones** ..... **134**

**Bibliografía** ..... **139**

“Teatro es acción y conflicto.
La frontera es conflicto y acción.”

Víctor Hugo Rascón Banda
(“Entre el conflicto y la acción.
El teatro de la frontera norte”)

# Introducción

Una sociedad existe entre varias relaciones con otras. Los conflictos y los cambios de un país se producen no solo en el centro sino también en los confines donde los límites obligan al encuentro con otras naciones. México hoy en día no se explica sin la interacción con su vecino del norte, los Estados Unidos. La frontera entre ambos países es un foco importante de la política, la economía, la academia y las artes.

La producción teatral de México ha tenido su centro en la capital. El número de teatros de la Ciudad de México es de 158, según el Sistema de Información Cultural, cifra cinco veces mayor que otros estados.[1] No obstante, la frontera norte ha cultivado su propia identidad teatral desde finales del siglo XIX. Armando Partida Tayzan afirma que existe una particularidad en el teatro de esa región:

> Teatro del Norte [...e]s un término que puede hacerse extensivo a todo el teatro de los estados limítrofes con la frontera sur estadounidense, como en los estados de Baja California Norte, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas y, con muchas similitudes, en Sinaloa y Durango, debido a compartir casi

[1] *Cf.* Sistema de Información Cultural, “Teatros en México”, *Gobierno de México*, 2020, https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=teatro# [consulta: 10 octubre 2020].

una misma cultura que se distingue del resto de otras zonas del país.[2]

Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008) es un dramaturgo que lleva al teatro la cultura y las preocupaciones sociales de la región norteña. Su prominencia en el teatro del norte se muestra en el título de las antologías que incluyen sus obras: *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera 13/14*, *Otras voces, otras fronteras*, *Dramaturgia del noreste*, entre otras.[3]

Elegimos cinco obras del autor para nuestro corpus que muestran diversos problemas que enfrentan ciertos grupos de la sociedad fronteriza, no solo del lado mexicano sino también del estadounidense: *Los ilegales* (1979), *Contrabando* (1991), *Homicidio calificado* (1994), *La mujer que cayó del cielo* (1999) y *Sazón de mujer* (2003).[4] La cronología se extiende desde *Los ilegales*, la obra debutante del autor, hasta *Sazón de mujer*, una de las últimas que escribió después de un periodo de internamiento médico por su leucemia. A pesar de la diferencia temporal, todas las obras tienen en común el espacio que incluye ambos lados de la frontera y, como eje, la denuncia de los problemas sociales que destacan por su presencia amplia en esta región y por su vigencia desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. En particular, si se considera que el espacio más representativo de la

---

[2] Armando Partida Tayzan, "La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte", *Latin American Theatre Review*, vol. 36, núm. 2, 2003, p. 73.

[3] Víctor Hugo Rascón Banda, *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14*, Conaculta, México, 2004; Víctor Hugo Rascón Banda y Enrique Mijares, *Otras voces, otras fronteras*, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 2010; Enrique Mijares (comp.), *Dramaturgia del noreste*, Editorial Espacio Vacío, Durango, 2011.

[4] Para citar las obras, usaremos las siguientes siglas: *Los ilegales* (LI), *Contrabando* (CB), *Homicidio calificado* (HC), *La mujer que cayó del cielo* (MC) y *Sazón de mujer* (SM).

literatura de la frontera en México ha sido la ciudad de Tijuana, Baja California,[5] la atención en la presente investigación a la región serrana de Chihuahua que funciona como el contexto espacial de muchas de las obras de nuestro corpus ofrecerá una perspectiva diferente a los estudios anteriores, los cuales no son suficientemente numerosos si se considera el prestigio del dramaturgo y la vigencia de sus temas. Para facilitar el análisis de las obras que siguen en los próximos capítulos, será necesario resumir sus tramas y los datos de estreno.

*Los ilegales*, estrenada en 1979, trata de tres parejas que van hacia los Estados Unidos.[6] Jesús y Lucha vienen del norte y deciden irse a la frontera porque el marido pierde su trabajo en el aserradero. José es un joven del centro del país que lleva a su novia, Lupe, a la frontera siguiendo el sueño americano. Juan y Lola son del sur, de donde tuvieron que huir porque el esposo se involucró en la producción de drogas ilícitas. Entre las escenas, un personaje llamado el Informante aparece para transmitir documentos reales relacionados con el tema.

El primer acto se desarrolla en una ciudad fronteriza, donde los protagonistas buscan maneras de cruzar al otro lado sin papeles. Lupe trabaja como mesera mientras José desespera por falta de recursos para migrar ilegalmente. Jesús intenta adquirir una plaza que ofrecen los contratistas de los ranchos estadounidenses. Lola y sus niños venden fruta en la calle y el marido anda de vago. Al finalizar el acto, Jesús gana una plaza para irse al norte y Juan muere al tratar de cruzar el río.

---

[5] *Cf.* Felipe Oliver, "Representaciones estereotípicas del espacio fronterizo en algunas ficciones mexicanas sobre Tijuana", *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 6, núm. 11, 2018, pp. 370-388.

[6] Víctor Hugo Rascón Banda, *Los ilegales* (1979), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14, op. cit.*, pp. 33-92.

El segundo acto tiene lugar en los Estados Unidos. Jesús trabaja en un campo de betabel pero huye de allí cuando descubre que el empleador ha avisado sobre los trabajadores indocumentados a la Policía. José entra contratado como rompehuelgas para reemplazar a los mexico-americanos. Luego, los dos se encuentran en un bar donde trabaja Jesús, que acaba de oír que su esposa ha muerto en México. Al dejar su trabajo en el bar, Jesús acompaña a José a beber, donde José cree que ha encontrado a Lupe como bailarina exótica. Después de ser echados del lugar, los dos se hallan entre una unión religiosa que persigue a los latinoamericanos. Tres hombres de la unión capturan a los protagonistas y los torturan. La obra termina con el interrogatorio de los agentes de migración a Jesús y a José, y con la recitación de documentos por los protagonistas y el Informante que denuncian la falta de acción del gobierno mexicano.

*Contrabando*, estrenada en 1991, trata de la historia de tres mujeres en Santa Rosa de Uruachi, Chihuahua.[7] En una sala de la oficina del presidente municipal, esperan Conrada, Damiana y un hombre, el Escritor, para usar el radioteléfono. Fuera del escenario, se escucha el corrido "Contrabando y traición". Damiana empieza a hablar con Conrada, la radiotelefonista, sobre el Presidente municipal y lo acusa de estar involucrado en el narcotráfico. Al defender a su jefe, Conrada cuenta el relato sobre la muerte de su hijo que entró en una banda de narcotraficantes. Todavía no se sabe cómo murió el hijo pero Conrada agradece al Presidente por ofrecerle ese trabajo en su oficina. Jacinta entra en la sala para vender café y merienda. Mientras Damiana y Conrada van al baño, Jacinta pregunta al Escritor si conoce a su marido. Le cuenta la historia de cómo se enamoró y vivía feliz hasta que supo que su esposo era narcotraficante. Después, el marido de Jacinta

---

[7] Víctor Hugo Rascón Banda, *Contrabando* (1991), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14, op. cit.*, pp. 189-232.

desapareció y la familia de ella perdió todas las propiedades además de sufrir una investigación brutal de la Policía. Jacinta también agradece al Presidente por ayudarla a trabajar como vendedora ambulante. Finalmente, Damiana pide al Escritor que escriba un corrido sobre la injusticia que padeció. Su familia murió en una masacre perpetrada por la Policía Judicial Federal que suponía que el rancho era un escondite de narcotraficantes. Solo Damiana sobrevive y se la lleva para torturarla. El gobierno la proclama jefa de contrabandistas y le da un año de cárcel, donde Damiana escucha que el Presidente municipal está detrás de la masacre de su familia y planea vengarse de él. Cuando Damiana termina de contar su historia, Jacinta avisa que el Presidente fue asesinado. Conrada y Jacinta intentan destruir los documentos de la oficina pero el Escritor las detiene. Al final, un hombre que "[p]odría ser un judicial o un narcotraficante" (CB, p. 231) entra y mata al Escritor y a Conrada.

*Homicidio calificado*, estrenada en 1994, es una adaptación de un hecho verdadero sobre el asesinato de un niño mexico-americano por un policía estadounidense.[8] Se intercalan las escenas del juicio y las de la historia la familia de la víctima. En el juicio, se va descubriendo que el policía no mató por accidente a Santos, un niño de doce años, y que falsificó su testimonio. Mientras tanto, un abogado de derechos civiles, Rubén, avisa a la madre de Santos, Bessie, que está en la cárcel injustamente. Al final, la familia de la víctima y Rubén hablan de cómo cambiaron sus vidas después de la muerte del niño y señalan el racismo como motivo de la tragedia.

*La mujer que cayó del cielo*, estrenada en 1999, también trata de un acontecimiento real.[9] Rita es una mujer rarámuri que tuvo que vivir como

---

[8] Víctor Hugo Rascón Banda, *Homicidio calificado* (1994), en *Homicidio calificado. El ausente*, Club de lectores, Tlalnepantla, 2004, pp. 15-84.
[9] Víctor Hugo Rascón Banda, *La mujer que cayó del cielo* (1999), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14, op. cit.*, pp. 289-330.

paciente en un hospital psiquiátrico en los Estados Unidos por doce años. Un día, dos policías encuentran a Rita en Kansas y la mandan al hospital. Sin poder comunicarse con ella ni en inglés ni en español, los médicos diagnostican de enfermedad mental a la mujer indígena. Años después, se descubre que habla una lengua indígena del norte de México y llega Giner para rescatarla del hospital. Rita se enferma más que antes y quiere volver a su pueblo. Al final, se consigue regresarla a México. Sin embargo, la obra termina con el parlamento de Giner que dice que volvió a encontrar a Rita en un asilo psiquiátrico mexicano en peores condiciones.

En *Sazón de mujer*, estrenada en 2003, tres mujeres se presentan ante el público para enseñar sus recetas locales.[10] María Müller es una menonita, etnia minoritaria que vive aislada de la sociedad. Además de presentar cómo hacer salchichas, relata la historia de su familia que tuvo que salir de la comunidad menonita para entrar en huelga contra los bancos. Luego, el marido y su hijo se van a los Estados Unidos para trabajar y la hija se casa. María vive sola porque no puede regresar a su pueblo. Solo espera que el marido regrese y todo vuelva a ser como antes.

Consuelo Armenta es una maestra rural en la sierra de Chihuahua. Cuenta la historia de su primer marido, con quien vivía sin problemas antes de que la suegra matara al suegro. Después, el marido de Consuelo se convierte en narcotraficante y termina en la cárcel. Consuelo enseña al público la receta de un plato que le pidió su esposo como último deseo. Lo lleva a la prisión pero se lo quitan al revisar que los visitantes no introduzcan drogas. Consuelo se separa de su esposo y está viviendo con un segundo marido. Dice que recibió una carta del primero, que expresa que quisiera volver a vivir con ella y que si no lo aceptara, la matará.

---

[10] Víctor Hugo Rascón Banda, *Sazón de mujer* (2003), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14, op. cit.*, pp. 331-374.

Amanda Campos era una guerrillera de la Liga comunista 23 de Septiembre. Amanda y sus compañeros huían del Ejército cuando se escondieron en los ranchos de los habitantes en la sierra de Chihuahua. El hombre que los ocultó avisó a los soldados y, por eso, mueren todos salvo ella. Un rarámuri la cuida en su casa y los dos terminan viviendo juntos. Luego, Amanda se entera de la muerte de sus compañeros y de cómo los enterraron los soldados de manera inhumana. Considera salir del pueblo rarámuri con su esposo pero está confundida sin saber a qué lugar pertenece.

El objetivo principal de la presente investigación es revisar la representación teatral de los problemas sociales arraigados en la realidad compleja de ciertos grupos en la zona fronteriza entre México y los Estados Unidos, a través de las obras de teatro de Víctor Hugo Rascón Banda. Dichos problemas se clasificarían dentro de la categoría de la marginación, de la cual el dramaturgo revela las dimensiones múltiples de sus causas y consecuencias. Por medio del teatro, Rascón Banda abre una plataforma en donde la voz de los excluidos se escucha a la vez que tiene lugar la compresión intelectual y afectiva del público. Para cumplir con dicho objetivo, hemos dividido nuestro estudio en cuatro capítulos.

El primero trata del contexto sociohistórico que se precisa para analizar las obras. Comprende la biografía y las características dramatúrgicas del autor, una síntesis de la historia de la frontera entre los dos países y dos temas ejemplares para establecer la base de investigación. Además, se incluyen los sucesos históricos mencionados en las obras.

Los dos capítulos que siguen intentan conocer de manera extensiva el plantamiento del tema de la marginación en nuestro corpus de estudio, a fin de comprenderlo en sus diversas facetas con base en los textos dramáticos, para seguir luego con la reflexión sobre las características de la representación de los problemas sociales en el último capítulo.

En el segundo capítulo, se analizan las obras de Rascón Banda desde las causas que se evidencian en el drama. Se revisa con detalle la configuración de los personajes, las ideologías en conflicto y los contextos implicados en la acción dramática, distinguiendo tres motivos de los problemas que surgen del entorno social de la frontera. Por esa razón, el análisis se basa en una perspectiva sociológica.

En el tercer capítulo, se examinan las consecuencias que experimentan los protagonistas, a partir del análisis textual de las obras. Además de los puntos de estudio mencionados en el segundo capítulo, se observan los conflictos visibles y latentes por los que pasan los personajes de modo colectivo e individual, físico y psicológico.

Finalmente, el cuarto capítulo trata de las formas y de los recursos teatrales que emplea Rascón Banda para ampliar su propuesta artística. Para ello, se toman como referencia dos teorías: la del teatro documento/documental y la del testimonio. La interpretación que propondremos se basará en las obras como representación, parte imprescindible del teatro, y comprenderá la interacción con los espectadores de la posible puesta en escena indicada en los textos.

# Capítulo 1. Contexto social e histórico de las obras

## 1.1. Víctor Hugo Rascón Banda, dramaturgo de fronteras

Víctor Hugo Rascón Banda nació en 1948, en un pueblo minero llamado Santa Rosa de Lima de Uruachi (o Uruáchic) del estado de Chihuahua, en la frontera norte de México. Su familia vivía donde su padre trabajaba como agente del Ministerio Público que investigaba delitos como homicidios y robo de ganado. Desde su infancia, Rascón Banda veía cómo la ley tenía el poder de decidir qué era lo justo y de cambiar el destino de una persona.[11] Al mismo tiempo, aprendió que a veces las personas se vuelven criminales, "porque la misma sociedad había creado las condiciones para que se provocaran estas violaciones de ley",[12] según afirmaba el autor. Durante sus estudios en las escuelas secundaria y normal (bachillerato técnico docente) en Chihuahua, vivió en un ambiente de ideología socialista y experimentó en carne propia las guerrillas de Ciudad Madera y de la Liga comunista 23 de Septiembre, junto a sus maestros y compañeros como guerrilleros. Sin embargo, al madurar desechó la educación socialista extrema y siguió sus estudios en la capital de México, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).[13]

En la UNAM, cursó desde la licenciatura hasta el doctorado en Derecho. Las primeras experiencias de teatro de Rascón Banda fueron en la misma facultad, donde recreó el Derecho penal, romano y procesal en teatro, para representarlos con sus compañeros. Después, aprendió en las clases de grandes dramaturgos, como Vicente Leñero, quien marcó el comienzo del

---

[11] *Cf.* Stuart A. Day, "En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda", en *El teatro de Rascón Banda. Voces en el umbral*, Escenología, México, 2005, pp. 22-23.
[12] *Ibid.*, p. 23.
[13] *Cf. Ibid.*, pp. 23-24.

teatro documento en América Latina en 1968,[14] y Hugo Argüelles, autor reconocido por su teatro de crítica social y formador de toda una generación de dramaturgos mexicanos.[15] Ahí, Rascón Banda empezó la carrera de dramaturgo profesional con dos obras, *Voces en el umbral* (1979) y *Los ilegales* (1979). Esta última fue la primera que se representó, dirigida por Marta Luna que también dirigió el estreno de *Voces en el umbral*, en 1984.[16] *Los ilegales* se acogió de manera favorable, según la reseña de Malkah Rabell que escribió para el diario *El Día* con el título: "Con *Los ilegales* nace un dramaturgo nacional".[17] Hasta su fallecimiento en 2008 por leucemia crónica, escribió más de cincuenta textos dramáticos, múltiples guiones cinematográficos y dos novelas.

Rascón Banda llegó a ganar importantes premios literarios; entre otros, el Premio Nacional de Teatro Ramón López Velarde (en 1979, 1981 y 1982), Premio Nacional Juan Rulfo, Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón.[18] También fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2008 y presidente de la Sociedad General de Escritores de México

---

[14] *Cf.* Tamara Holzapfel, "*Pueblo rechazado*: Educating the Public through Reportage", *Latin American Theatre Review*, vol. 10, núm. 1, 1976, p. 15.

[15] *Cf.* Secretaría de Cultura, "Conaculta recuerda al dramaturgo Hugo Argüelles en su noveno aniversario luctuoso", *Gobierno de México*, 12 de diciembre, 2012, http://www.gob.mx/cultura/prensa/conaculta-recuerda-al-dramaturgo-hugo-arguelles-en-su-noveno-aniversario-luctuoso [consulta: 30 julio 2020].

[16] *Cf.* Adriana Berrueco García, *El derecho y la justicia en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda*, UNAM, México, 2011, p. 122.

[17] Malkah Rabell, "Con *Los ilegales* nace un dramaturgo nacional", en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1.*, Sistema de información de la crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=4960&BUSQ=los%20ilegales [consulta: 4 junio 2020] [1.ª ed. *El Día*, 11 de julio, 1979, p. 17].

[18] *Cf.* Kirsten F. Nigro, en Kirsten F. Nigro, Enrique Mijares, Rocío Galicia, *et al*., "Adiós a Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008)", *Latin American Theatre Review*, vol. 42, núm. 1, 2008, p. 182.

desde 1999. Además, fue reconocido internacionalmente con el Premio Hispanoamericano de las Artes Escénicas, en 2006,[19] y fue elegido para dar el mensaje del Día Mundial de Teatro organizado por el Instituto Internacional del Teatro (establecido por la Unesco), en 2008.[20]

Víctor Hugo Rascón Banda se considera perteneciente a la generación de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana. Esta generación comprende a los dramaturgos que estuvieron activos durante las décadas de 1970 y 1980, entre ellos, Jesús González Dávila, Sabina Berman, Óscar Liera, Guillermo Schmidhuber. El evento que les dio el nombre fue una temporada de teatro organizada por la Universidad Autónoma Metropolitana en 1979,[21] donde Rascón Banda vio estrenada *Los ilegales*. Sobre quiénes pertenecen a este grupo y cuáles son sus características unificadoras es un tema de debate, pero según Rascón Banda, el impulso de hablar sobre la realidad y de los problemas de la sociedad actual a través de la lengua cotidiana estaba

---

[19] *Cf.* Europa Press, "El mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, premio Hispanoamericano de los Max", *Notimérica*, 3 de marzo, 2006, https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-espana-mexico-mexicano-victor-hugo-rascon-banda-premio-hispanoamericano-max-20060303120210.html [consulta: 9 octubre 2020].

[20] "Por primera ocasión, desde que fue instituido en 1962, un escritor mexicano, Víctor Hugo Rascón Banda, fue el encargado de escribir y pronunciar el mensaje del Día Mundial del Teatro, en una ceremonia que tuvo lugar en París, Francia, en la Sala Drese de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el pasado 27 de marzo. Hasta ese día sólo un escritor latinoamericano, el poeta chileno Pablo Neruda, había tenido este privilegio". La Redacción, "Día Mundial del Teatro", *Proceso*, 3 de abril, 2006, https://www.proceso.com.mx/216393/dia-mundial-del-teatro-2 [consulta: 10 octubre 2020].

[21] *Cf.* Malkah Rabell, "Nueva dramaturgia mexicana", en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1.*, Sistema de información de la crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=&ID=4972 [consulta: 30 julio 2020] [1.ª ed. *El Día*, 26 de marzo, 1979, p. 21].

presente en todas las obras de su generación, a las cuales describía como "un grito de indignación".[22]

Las obras dramáticas del autor muestran la misma preocupación por la realidad social de México, desde finales de la década de 1970 hasta la primera de 2000. Luisa Huertas, actriz que participó en varias representaciones de las obras de Rascón Banda inclusive dos de nuestro corpus, *La mujer que cayó del cielo* y *Sazón de mujer*, aseveró: "Si alguien quiere saber qué estaba pasando en México en los últimos 30 años del siglo XX y albores del siglo XXI, tienen que leer a Víctor Hugo Rascón Banda".[23] Trataremos del contexto social e histórico de ese periodo en el apartado siguiente, por ahora solo señalaremos que el teatro de Rascón Banda no pocas veces se basa en hechos reales que pasaron en su actualidad o que rescató del pasado. El mismo autor dice: "Yo no escribo por inspiración ni invento temas, yo tomo los temas de la realidad y los vuelvo en teatro. Esa es mi temática de origen".[24] Los motivos que sirven de fundamento para las obras que trataremos en esta tesis son acontecimientos reales, por ejemplo: el asesinato de Santos Rodríguez en Texas en 1973,[25] y el rescate de una mujer rarámuri, Rita Patiño Quintero, de su hospitalización

---

[22] Stuart A. Day, "En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 28.

[23] Martha Rosales, "Víctor Hugo Rascón Banda tenía la virtud de conocer el alma femenina: Luisa Huertas", *Difusión Norte*, 22 de agosto, 2020, https://difusionnorte.com/luisa-huertas-rascon-banda/ [consulta: 30 noviembre 2020].

[24] Stuart A. Day, "En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 28.

[25] *Cf.* Dianne Solis, "40 Years after the Murder of Santos Rodriguez, Scars Remain for Family, Neighbors and Dallas", *The Dallas Morning News*, 21 de julio, 2013, https://www.dallasnews.com/news/2013/07/22/40-years-after-santos-rodriguezs-murder-scars-remain-for-family-neighbors-and-dallas/ [consulta: 18 septiembre 2020].

durante doce años en Larned State Hospital.[26] La influencia de su formación se encuentra en su dramaturgia, como mostraremos en el análisis de las obras, y el punto de vista legal e institucional agrega una dimensión crítica del sistema social.

En una entrevista, Rascón Banda resume su interés en cuatro temas que también son centrales en nuestro corpus: los migrantes indocumentados, los indígenas, la guerrilla y el narcotráfico.[27] Estos temas tienen una relación estrecha con el entorno donde creció el autor, el norte de México. Sobre eso, el dramaturgo y crítico norteño Enrique Mijares afirma: "Víctor Hugo Rascón Banda debe a la sierra de Chihuahua el poder rarámuri de la metamorfosis y la supervivencia",[28] refiriéndose al pueblo indígena que habita en la Sierra Madre Occidental. El problema de la guerrilla proviene de su ámbito educacional donde Rascón Banda vio la muerte de sus maestros y compañeros que participaron en la lucha armada. La migración indocumentada y el contrabando de drogas eran dos preocupaciones representativas de la frontera norte desde su tiempo, como veremos en el siguiente apartado.

Los temas de la migración, el narcotráfico, los indígenas y la guerrilla confirman la atención que presta el dramaturgo a la marginación de ciertos

---

[26] *Cf.* Mary Sanchez, "Mysterious Case Begins to Unravel Mexican Woman Has Been in a Kansas Mental Hospital for 12 Years", *Kansas City Star*, 9 de julio, 1995, https://web.archive.org/web/19981202101741/http://www.kcstar.com/reprints/rq5.html [consulta: 4 agosto 2020].

[27] *Cf.* Ricard Salvat, "Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda", *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. (Monogràfic. XXVIII Muestra Nacional de Teatro de Zacatecas)*, núms. 62-63-64, 2008, p. 149.

[28] Enrique Mijares, en Kirsten F. Nigro, Enrique Mijares, Rocío Galicia, *et al.*, "Adiós a Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008)", art. cit., p. 184.

sectores sociales que sucede en ambos lados de la frontera. Rocío Galicia afirma en el obituario que escribieron varios críticos en conjunto:

> Sus obsesiones dramatúrgicas eran la injusticia, la violencia, el racismo, la marginación, la lucha por el poder y la enfermedad social. [...] Sus personajes se dejan ver en sus contradicciones, las situaciones planteadas resultan una suerte de vibración primigenia que resuena en aquellos sitios donde hay enfrentamientos culturales, donde la mujer es menospreciada, donde las minorías étnicas son discriminadas y donde anida toda clase de injusticia. Su dramaturgia explora universos que otros ignoraron.[29]

Rascón Banda cree que "el teatro cambia la perspectiva y transforma a los individuos en otras áreas del inconsciente y de su forma de ver el mundo".[30] Así que convendría acercarnos a sus obras buscando respuestas a estas preguntas: ¿qué problemas denuncia el autor y cómo lo hace en el teatro?

## 1.2. La frontera norte de México, en los años 1970-2000

El término 'frontera' es tanto objeto como campo de estudio para diferentes disciplinas y hasta ha creado su propia disciplina en los años setenta. Aunque una variedad de áreas pueda tratar del concepto de la frontera -ciencias políticas, antropología, sociología, religión, etc.-, en nuestra tesis se la entiende como la línea geográfica entre México y los

---

[29] Rocío Galicia, en Kirsten F. Nigro, Enrique Mijares, Rocío Galicia, *et al.*, "Adiós a Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008)", art. cit., p. 187.
[30] Ricard Salvat, "Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 149.

Estados Unidos comprendiendo los territorios cercanos a ambos lados de la frontera.

Las ciudades fronterizas principales existen como pares, una en México y otra en los Estados Unidos. Desde el este hacia el oeste, son como sigue: Matamoros/Brownsville, Reynosa/McAllen, Piedras Negras/Eagle Pass, Ciudad Juárez/El Paso, Nogales/Nogales, Mexicali/Calexico, Tijuana/San Diego. El último par en la costa occidental se considera central en la investigación de los fenómenos fronterizos, como se confirma con la ubicación del Colegio de la Frontera Norte, en Tijuana. Sin embargo, las obras de nuestro trabajo tienen lugar en el interior de México, en el estado de Chihuahua, donde se sitúan Ciudad Juárez y la sierra. Así que podríamos observar un aspecto diferente que en el mar y el desierto de Baja California y la California estadounidense.

La frontera entre México y los Estados Unidos es donde brotó el interés académico sobre el modo en que opera este ámbito particular. Ganster y Lorey proponen que el confín norte de México es un ejemplo paradigmático para la mayoría de otras fronteras en el mundo de varias maneras.[31] No podemos tratar de todos los rasgos teóricos de la frontera ya que cada uno constituye un campo propio de estudio. Dado el interés de nuestro trabajo, enfocaremos dos conflictos más destacados para conocer la dinámica en la zona fronteriza entre México y los Estados Unidos: la migración indocumentada y el narcotráfico.

La migración indocumentada y el narcotráfico son temas que se pueden rastrear en sus comienzos desde el siglo XIX, cuando la frontera quedó determinada por el Tratado de Guadalupe Hidalgo. Sin embargo, nos centraremos en el período de las tres décadas de 1970-1990 porque son el

---

[31] *Cf.* Paul Ganster y David E. Lorey, *The U.S.-Mexican Border Today. Conflict and Cooperation in Historical Perspective*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2016 [1.ª ed. 1999], p. xvi.

marco temporal de las obras de nuestro corpus, que se estrenaron entre 1979 y 2003, y también porque fue una época crucial en la transformación de la región a como está ahora.

El cruce de la frontera entre Estados Unidos y México no se controló sino hasta la década de 1920. El cambio de la política empezó desde el norte de la frontera. En 1929, antes de la Gran Depresión en los Estados Unidos, la ley de inmigración, que originalmente restringía el número de los inmigrantes desde Asia, se extendió para incluir a los mexicanos.[32] La ley que requería de una visa para poder pasar la frontera, junto con la introducción de la patrulla fronteriza y los agentes de aduana, fueron los factores transformadores de la vida en la frontera.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos se vieron en la necesidad de contratar mano de obra para reemplazar a los estadounidenses que participaron en la guerra y para apoyar el crecimiento económico. Así, comenzó el Programa Bracero en 1942. La invitación de trabajadores por parte de los Estados Unidos coincidía con la búsqueda de empleo de los mexicanos para salir de la pobreza causada por la destrucción de las regiones rurales durante la Revolución mexicana.[33] Los trabajadores mexicanos fueron al norte y se convirtieron en un agente importante de las industrias de manufactura y agricultura estadounidenses. El programa duró dos décadas y, según Payan: "Some 4 to 5 million Mexicans worked in the

---

[32] *Cf.* Immigration History, "Undesirable Aliens Act of 1929 (Blease's Law)", University of Texas at Austin, 2019, https://immigrationhistory.org/item/undesirable-aliens-act-of-1929-bleases-law/ [consulta: 9 octubre 2020].

[33] *Cf.* Elizabeth Coonrod Martínez, "Cheap Labor Required: Mexican *Arms* Helping the U.S. Grow after World War II", *Diálogo*, vol. 19, núm. 2, 2016, p. 1.

United States between 1943 and 1964, when the program was canceled".[34] De su efecto posterior, Coonrod Martínez afirma:

> As the contracting process became lengthier, U.S. farm owners began to encourage and receive workers without papers, so that they could bring in their harvests. This created a combination of avenues taken by Mexican laborers which made possible the consistent arrival of produce to U.S. markets.[35]

El número de la migración indocumentada creció y también la severidad de los medios de control por el Servicio de Inmigración y Naturalización (*Immigration and Naturalization Service*; *INS*). En 1953, se inició el llamado *Operation Wetback*. *Wetback*, espalda mojada, denomina a un emigrante mexicano que cruza la frontera de modo ilícito, la mayoría de las veces por el Río Bravo, para esquivar a la patrulla fronteriza. Numerosos críticos señalan la contradicción entre el Programa Bracero y la Operación Espalda Mojada, ya que uno estimuló el ingreso ilegal de los mexicanos mientras que otro buscaba detenerlos y devolverlos de manera agresiva.[36]

Cuando el Programa Bracero se canceló en 1964, la situación de la migración indocumentada se volvió un problema más grave que antes. Payan registra que había cuatro o cinco millones de indocumentados mexicanos en los Estados Unidos en 1986 y, en el mismo año, la ley de *Immigration Reform and Control Act* concedió amnistía a tres millones de

---

[34] Tony Payan, *The Three U.S.-Mexico Border Wars. Drugs, Immigration, and Homeland Security*, Praeger, Santa Barbara, 2016 [1.ª ed. 2006], p. 90.
[35] Elizabeth Coonrod Martínez, "Cheap Labor Required: Mexican *Arms* Helping the U.S. Grow after World War II", art. cit, p. 1.
[36] *Cf.* Bill Johnson González y Mireya Loza, "Opening the Archives: Legacies of the Bracero Program", *Diálogo*, vol. 19, núm. 2, 2016, pp. 3-6.

ellos.[37] Al mismo tiempo, la misma ley militarizó la patrulla fronteriza que, según Payan, terminó amenazando la vida de los migrantes que no dejaban ni dejarían de cruzar la frontera:

> Thus the U.S. government's war on undocumented immigration was based on a logic consisting of throwing more people, more resources, and more vehicles, and now more planes, helicopters, high-tech gadgets, and drones at the problem. This has created dire conditions for migrants at the border. Deaths have skyrocketed; human rights abuses have increased; and poverty is on the rise.[38]

Por otro lado, en los años ochenta, el narcotráfico apareció como un nuevo problema en la frontera norte de México. La contracultura de la década de 1960 en los Estados Unidos fomentó el comercio de las drogas desde México, que fue el proveedor mayor de mariguana y heroína.[39] A mediados de la década de 1980, los carteles de Colombia buscaron una vía para distribuir la cocaína en el mercado estadounidense. Al final, contrataron con el mexicano Miguel Ángel Félix Gallardo, famoso contrabandista que unió pequeñas bandas narcotraficantes en una organización nacional. Luego, su organización se dividió en cuatro carteles: de Tijuana, Sinaloa, Juárez y del Golfo desde 1989, cuando Félix Gallardo fue detenido.[40]

Si bien Payan afirma que el incentivo económico incomparable con un salario normal era la razón más grande de los mexicanos para participar en

---

[37] *Cf.* Tony Payan, *The Three U.S.-Mexico Border Wars. Drugs, Immigration, and Homeland Security*, *op. cit.*, pp. 90-91.
[38] *Ibid.*, p. 91.
[39] *Cf. Ibid.*, p. 34.
[40] *Cf. Idem.*

el narcotráfico,[41] Ganster y Lorey señalan el precio que pagaron la sociedad mexicana y la estadounidense por sus ganancias:

> But regional social costs -violence abetted by high-tech weaponry, organized crime, corruption of local officials, addiction, and health problems (including HIV/AIDS infection) from Los Angeles to Mexico City- far outweighed the benefits.[42]

La década de 1990 vio la militarización de la frontera para controlar la migración más el narcotráfico de parte de los Estados Unidos y, en México, el aumento de violencia relacionada con la tensión entre los grupos de narcotraficantes.[43] Un estudio sobre la mortalidad por homicidios en México de los años 1990-2009 muestra que "[d]e los cinco estados con las tasas más elevadas (más de 35 por 100.000 habitantes) cuatro están ubicados en el norte del país -Chihuahua, Durango, Sinaloa y Baja California- y solo Guerrero se localiza al sur".[44] Según dicho estudio, las cifras muestran que 89.9 por cada 100 mil habitantes en el estado de Chihuahua fueron asesinados.[45] La interpretación de la investigación se resume como sigue:

> Así, en un entorno donde prevalecen altos niveles de impunidad -dada la inoperancia del sistema judicial y los altos índices de

---

[41] *Cf. Ibid.*, pp. 25-29.
[42] Paul Ganster y David E. Lorey, *The U.S.-Mexican Border Today. Conflict and Cooperation in Historical Perspective*, *op. cit.*, p. 208.
[43] *Cf. Ibid.*, pp. 208-209.
[44] Guillermo Julián González-Pérez, María Guadalupe Vega-López, Carlos Enrique Cabrera-Pivaral, *et al.*, "Mortalidad por homicidios en México: tendencias, variaciones socio-geográficas y factores asociados", *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 17, núm. 12, 2012, p. 3197.
[45] *Cf. Ibid.*, p. 3198.

> corrupción existentes-, una intensa actividad del crimen organizado relacionada con la producción, el consumo y el tráfico de drogas (en muchas ocasiones en complicidad con autoridades locales), relativamente altos niveles de consumo de alcohol en la población y notables carencias sociales, la interacción de estas condiciones entre sí tiene un efecto sinérgico para la violencia, y en particular para el homicidio: la tasa de homicidio de Chihuahua es la más elevada de México porque en este estado coinciden -y no por azar- altos niveles de ineficacia policíaca y jurídica, una intensa actividad del narcotráfico y un alto consumo de alcohol, pero también importantes carencias sociales y áreas geográficas de difícil acceso con un alto grado de marginación social: en esta entidad federativa, 10 municipios -ubicados geográficamente en la Sierra Madre- son considerados como de muy alta marginación.[46]

El Presidente Richard Nixon de los Estados Unidos y el Presidente Felipe Calderón de México declararon la guerra contra las drogas en 1969 y 2006 respectivamente,[47] pero no han tenido mucho resultado hasta hoy en día debido a la adaptación rápida de los narcotraficantes a la presión gubernamental.

Las investigaciones que tratan de los problemas de la migración y el narcotráfico en la frontera norte de México son innumerables después de 2000. Sin embargo, no hay suficientes estudios en los períodos anteriores a la década de 1990, salvo los de algunos especialistas en las regiones

---

[46] *Ibid.*, p. 3205.

[47] *Cf.* Tony Payan, *The Three U.S.-Mexico Border Wars: Drugs, Immigration, and Homeland Security*, *op. cit.*, pp. 24-31.

fronterizas, como el de Oscar J. Martínez.[48] Podríamos decir que Rascón Banda, como oriundo norteño, conocía dichos problemas de primera mano y los trasladó a sus obras de teatro antes de que se dieran a conocer esos conflictos en la frontera por toda la nación. Su denuncia no queda en la superficie de los fenómenos ni en los hechos que se escenifican, sino que lleva al público dentro de ellos. Veremos en los capítulos siguientes que las obras rasconbandianas descubren las causas más relevantes y las consecuencias de mayor impacto de la marginación que viven los ciudadanos de ciertos grupos en la frontera.

Si los contextos sociales de la frontera, como la migración indocumentada y el narcotráfico, son necesarios para entender las obras *Los ilegales* y *Contrabando* en nuestro corpus, otras requieren más información en cuanto a la diversidad étnica de la zona fronteriza y los eventos históricos reflejados en las experiencias de los personajes. Por lo tanto, antes de analizar las obras, convendría revisar quiénes son los mexico-americanos, los rarámuris y los menonitas, y qué fueron el movimiento del Barzón y la guerrilla de la Liga comunista 23 de Septiembre.

Se llaman mexico-americanos a las personas de origen mexicano que habitan en los Estados Unidos. Desde el Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848, los mexicanos que vivían en Texas y al norte del Río Bravo se convirtieron en ciudadanos estadounidenses. De esa transición involuntaria viene la expresión: "Nosotros no cruzamos la frontera; la frontera nos cruzó a nosotros".[49] Desde el nacimiento de ese grupo social, los mexico-americanos han pasado por una larga época de discriminación por parte de

---

[48] *Cf.* Oscar J. Martínez, *U.S.-Mexico Borderlands. Historical and Contemporary Perspectives*, Scholarly Resources, Wilmington, 1996.

[49] Ramón A. Gutiérrez, "Imperio, guerras, revoluciones", *National Park Service*, U.S. Department of the Interior, 8 de julio, 2020, https://www.nps.gov/articles/themestudyimperio.htm [consulta: 13 noviembre 2020].

los anglosajones: “no se trataba de confraternizar, sino de anular y subordinar a los mexicanos y conformarlos a los requerimientos de la sociedad anglo”.[50] El estigma atribuido a los mexico-americanos se muestra en la denominación peyorativa ‘chicano’, que “hacía referencia al mexicano ‘de clase inferior’”.[51] Mario Constantino Toto afirma:

> [...] el término “chicano” hacía referencia a la población trabajadora de origen mexicano que ocupaba los últimos peldaños de la escala laboral en Estados Unidos, con todo una estereotipia recubriendo su significado (pobres, sucios, “buenos para el trabajo dura [*sic*] y poco aptos para trabajos especializados”, poco instruidos, violentas [*sic*], fiesteros, entre otras) (*cf.* Villanueva 1980; asimismo véase, Odgers 1998). Esa connotación estigmatizante y peyorativa traduciría durante décadas el ambivalente sentimiento de extranjería y extrañeza que vivían los México-Americanos en Estados Unidos.[52]

Después de la primera mitad del siglo XX, empezaron a superar el desprecio interiorizado y la desventaja social, luchando para crear una identidad positiva en las décadas de 1960 y 1970. Además, debemos considerar el contexto que cambió en 1986 para los mexicanos residentes en el país que pudieron obtener la nacionalidad norteamericana:

---

[50] Mario Constantino Toto, “La construcción de la identidad chicana”, en James Cohen y Annick Tréguer (eds.), *Les Latinos des USA*, Éditions de l’IHEAL, Paris, 2004, p. 135.
[51] Tino Villanueva, *Chicanos. Antología histórica y literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 7.
[52] Mario Constantino Toto, “La construcción de la identidad chicana”, art. cit., p. 136.

> El año de 1986 fue crucial. A fines de ese año el congreso aprobó el decreto de reforma y control de la inmigración (*Immigration Reform and Control Act-IRCA*), que contenía tres medidas de largo alcance que drásticamente reconfiguraron la economía política de la migración y transformaron la posición de los mexicanos en Estados Unidos (Durand, Massey y Parrado 1999). [...] En segundo lugar, autorizó dos programas de legalización: uno para los residentes a largo plazo que habían estado en el país por al menos cinco años y otro para trabajadores agrícolas en el corto plazo.[53]

Sin embargo, el reconocimiento de la nacionalidad de los mexico-americanos como estadounidenses no coincidió con el cambio de la actitud hacia ellos por parte de la sociedad anglosajona, como se manifiesta en *Homicidio calificado* que escenifica el suceso del asesinato de un niño mexico-americano por un policía blanco, en 1973.

México comprende una gran variedad de pueblos indígenas y el estado de Chihuahua, el más grande en extensión y que cuenta con un total de 3 millones 556 mil 574 habitantes,[54] registra a 120 mil personas como población indígena en su territorio. El 90 por ciento de ellas son rarámuris, según el informe del Gobierno de Estado de Chihuahua, 2004-2010.[55]

---

[53] Douglas S. Massey, "La racionalización de los mexicanos en Estados Unidos: estratificación racial en la teoría y en la práctica", *Migración y Desarrollo*, núm. 10, 2008, p. 80.

[54] *Cf.* Consejo Estatal de Población: Chihuahua, *Programa estatal de población 2017-2021*, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, 2017, p. 17.

[55] *Cf.* Secretaría de Fomento Social-Coordinación Estatal de la Tarahumara, "Programa Sectorial de Atención a Pueblos y Comunidades Indígenas 2004-2010", *Gobierno del Estado de Chihuahua*, 2016, p. 8, http://www.chihuahua.gob.mx/atach2/sf/uploads/indtfisc/progsec04-10/Tarahumara.pdf [consulta: 9 septiembre 2020].

Viven de forma dispersa en la Sierra Madre Occidental y la región particular que ocupan se llama Sierra Tarahumara, siguiendo el nombre castellanizado del pueblo. Sin embargo, rarámuri es el término con el que se llaman a sí mismos, "que significa corredores a pie; proviene de las raíces: rara (pie) y muri (correr)".[56] La palabra rarámuri es sinónimo de persona y de humano. Tienen su propia lengua que se usa por casi 90 mil hablantes en el país, según el Gobierno de México.[57] Su religión, que está caracterizada por elementos precolombinos y católicos, tiene un rol central en la vida cotidiana y en su cosmogonía. Acerca de la condición socioeconómica de los indígenas en su región, el informe del Gobierno chihuahuense señala: "niveles bajos de educación, vivienda precaria, actividad productiva insuficiente y eventual. [...] Estos grupos son sujetos de una atención especial y de estrategias [...]. Se debe de partir del reconocimiento a su cultura, su memoria y cosmovisión".[58] Los rarámuris aparecen en dos obras: *La mujer que cayó del cielo* y *Sazón de mujer*.

Los menonitas, a los que pertenece una de las protagonistas de *Sazón de mujer*, son un grupo de inmigrantes con identidad étnica y religiosa propia que llegaron a México en la década de 1920. Su origen se remonta a una secta anabaptista nacida en Suiza en el siglo XVI. El grupo se denomina con el nombre de su líder, Menno Simons. Tiene una larga historia de migración debido a la persecución por la diferencia religiosa y fueron desplazados de

---

[56] Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, "Etnografía del pueblo tarahumara (rarámuri)", *Gobierno de México*, 19 de abril, 2017, http://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-tarahumara-raramuri [consulta: 9 septiembre 2020].

[57] *Cf.* Sistema de Información Cultural, "Tarahumara", *Gobierno de México*, 19 de febrero, 2020, https://sic.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=15 [consulta: 5 noviembre 2020].

[58] Consejo Estatal de Población: Chihuahua, *Programa estatal de población 2017-2021*, *op. cit.*, p. 38.

forma masiva de los Países Bajos, Polonia y Canadá. Para conservar su religión pacifista, su cultura y la lengua alemana, tuvieron que adquirir un territorio separado y los privilegios de los Estados a cambio de su habilidad agraria de colonizar terrenos hostiles. El presidente mexicano Álvaro Obregón accedió a la inmigración de los menonitas para apoyar el desarrollo económico del país después de la Revolución mexicana y porque eran de ascendencia europea.[59] El número de los menonitas que se asentaron en México en la década de 1920 fue de casi diez mil, la mayoría en Chihuahua.[60] Taylor Hansen afirma que mantuvieron su comunidad aislada del resto de la sociedad mexicana:

> Sin embargo, en términos de su verdadera identidad cultural (idioma, modo de vida, redes familiares, etcétera; [...]), los menonitas permanecieron alejados y aislados con respecto al resto de la población. De la misma manera en que habían rechazado la enseñanza del inglés en sus comunidades de Canadá, resistieron la del español en las escuelas que administraban en sus colonias de México. También se oponían a matrimonios entre los miembros de su grupo y los mexicanos [...].[61]

Además de las diferencias por cuestiones de identidad étnica, ciertos hechos históricos de México juegan un papel importante en la conformación de los personajes de Rascón Banda. En relación con *Sazón de mujer*,

---

[59] *Cf.* Lawrence Douglas Taylor Hansen, "Las migraciones menonitas al norte de México entre 1922 y 1940", *Migraciones Internacionales*, vol. 3, núm. 1, 2005, p. 15.
[60] *Cf. Ibid.*, p. 20.
[61] *Ibid.*, p. 26.

debemos considerar dos: la Liga comunista 23 de Septiembre que estuvo activa en la década de 1970 y el movimiento del Barzón en los años noventa.

La Liga comunista 23 de Septiembre comenzó como una movilización política estudiantil que llegó a ser una organización revolucionaria de nivel nacional. Su ideología se caracterizó por su radicalidad izquierdista y el militarismo que se formó desde "las movilizaciones estudiantiles que se suscitaron a finales de la década de 1960 [...] y luego de la represión por parte de las autoridades (de forma particular, la masacre de Tlatelolco en 1968 y el Halconazo en 1971)".[62] Según una investigación sobre la estructura social de la Liga, se destaca una alta proporción de miembros de edades entre quince y veintinueve años, de nivel educativo superior y originarios de estados urbanizados y distinguidos por sus actividades estudiantiles, como Ciudad de México, Sinaloa, Nuevo León y Jalisco.[63] Después de unos diez años de existencia y de guerrillas continuas, en 1981 quedó exterminada, aunque algunos reportes registran un número considerable de actividades militantes en Chihuahua después de 1977.[64] El saldo fue de más de mil militantes que, junto con sus familiares, fueron torturados, asesinados y desaparecidos por el Ejército.[65]

El Barzón fue un movimiento integrado por deudores agricultores, de 1993 a 1996, que rechazaron el pago de deudas injustamente pactadas, en contra de la banca. El nombre, que originalmente señala una parte del yugo,

---

[62] Ángel Escamilla, "Estructura social y organizativa de la Liga Comunista 23 de Septiembre: 1973-1980", *Signos Históricos*, vol. 19, núm. 38, 2017, p. 177.
[63] *Cf. Ibid.*, pp. 181-185.
[64] *Cf. Ibid.*, p. 185.
[65] *Cf.* Jorge Mendoza García, "Reconstruyendo la guerra sucia en México: del olvido social a la memoria colectiva", *Revista Electrónica de Psicología Política*, vol. 5, núm. 15, 2007, http://www.psicopol.unsl.edu.ar/dic2007_nota9.pdf [consulta: 3 agosto 2020].

viene de un corrido homónimo de la época revolucionaria que "cuenta la vida de los medieros o peones acasillados, siempre endeudados con los hacendados".[66] El lema de los barzonistas cambió de "Debo no niego, pago no tengo", a "Debo no niego, pago lo justo",[67] enfatizando la voluntad de pagar lo que habían pactado inicialmente con los bancos. Sus estrategias fueron varias: "plantones, marchas, bloqueos de vías públicas, tomas de edificios públicos y de bancos, huelga de hambre, cierre parcial del puente fronterizo de Ciudad Juárez, quemas de productos agrícolas y tractores".[68] El movimiento se llevó a cabo en varios estados, como Sonora, Sinaloa, Colima, Oaxaca y Chihuahua inclusive donde se inició la protesta.

Víctor Hugo Rascón Banda incluye información específica de los contextos antes mencionados en sus obras de teatro. Su dramaturgia parte de la realidad cotidiana de la frontera entre los Estados Unidos y México donde los movimientos políticos, la corriente social y las identidades entran en juego en las escenas de vida más personales. A continuación, analizaremos las obras con especial atención en la marginación,[69] término que comprende

---

[66] Hubert C. de Grammont, "El Barzón, un movimiento social inserto en la transición hacia la democracia política en México", en Norma Giarracca (comp.), *¿Una nueva ruralidad en América Latina?*, CLASCO, Buenos Aires, 2001, p. 153.
[67] *Cf. Ibid.*, p. 157.
[68] *Cf. Ibid.*, p. 154.
[69] Los estudios de Fernando Cortés y de Ana Esmeralda Rizo López indagan la diferencia entre los términos de marginación, marginalidad, exclusión social, precariedad, etc., con base en el ámbito teórico, la localidad y la época en que aparecieron. Nuestro estudio usa principalmente el término 'marginación' con su sentido de implicación geográfica indicada por Cortés, pero también emplea otras expresiones como sinónimos de la misma. *Cf.* Fernando Cortés, "Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social", *Papeles de Población*, vol. 12, núm. 47, 2006, pp. 71-84; Ana Esmeralda Rizo López, "¿A qué llamamos exclusión social?", *Polis. Revista Latinoamericana*, núm.

lo multiforme de las causas y las consecuencias de los problemas sociales padecidos por ciertos sectores de la población fronteriza.

---

15, 2006, http://journals.openedition.org/polis/5007 [consulta: 1.º diciembre 2020].

# Capítulo 2. Las causas de la marginación

Las cinco obras de Rascón Banda que integran nuestro corpus de estudio muestran diferentes contextos en donde los personajes terminan marginados o los llevan a ocupar una posición marginada. Examinaremos tres denominadores comunes que Víctor Hugo Rascón Banda indica como las causas principales de la marginación entre la población de la frontera norte. Aunque distinguimos dichos factores, en realidad están relacionados de manera compleja e inseparable ya que uno no se puede explicar sin los otros. Las tres causas no aparecen todas en cada obra, por lo cual se aprovecha del corpus de cinco obras que comprenden las diferentes perspectivas que emplea el dramaturgo para examinar la patología social en la frontera entre México y los Estados Unidos.

## 2.1. La crisis económica

El primer elemento esencial que causa la marginación en el teatro rasconbandiano es la pobreza. La condición económica de los personajes se manifiesta de maneras múltiples en cada obra y provee una explicación mediante las decisiones que toman. Sin embargo, los personajes no son caracteres individuales particularmente desafortunados sino representativos de una población que sufre de los mismos problemas.

*Los ilegales* empieza con tres parejas que vienen de partes diferentes de México, con la igual decisión de irse a los Estados Unidos. Las tres tienen motivos distintos pero Rascón Banda refleja una realidad económica que las lleva a dejar sus lugares de origen. Los momentos de cada decisión tienen lugar por la noche, como un signo visual del ambiente hostil de los personajes y su futuro sombrío: “Es de noche” (LI, p. 35), “Es de noche” (LI, p. 38) y “Lola duerme en el suelo rodeada de varios niños” (LI, p. 41).

En la jornada uno, Jesús y Lucha, una pareja que vive en la parte norteña de México, hablan del desempleo del marido por el cierre del aserradero, debido a la construcción de viviendas para ancianos estadounidenses en el lugar, "LUCHA: ¿No será por la venida de los gringos? [...] Ya empezaron a construir las cabañas." (LI, p. 36). A través del diálogo se ven las pocas opciones que le quedan a la pareja para ganarse la vida:

> LUCHA: ¿Y qué vamos a hacer?
> JESÚS: Irnos de aquí, como todos.
> LUCHA: ¿Al pueblo, otra vez?
> JESÚS: Yo, a trabajar fuera. Tú, por lo pronto, puedes irte con tu mamá.
> LUCHA: Ni pensarlo. Con mis hermanos y sus familias, mis tíos y sus hijas, ahí ya no cabe nadie. [...]
> LUCHA: ¿Por qué no te vas mejor para el sur?
> JESÚS: Allá sí está la cosa mal, hasta se está viniendo la gente para acá. (LI, pp. 36-37)

En la cita anterior, se implica que la crisis económica no se limita a los que viven en el norte sino que ocurre lo mismo en todo el país, ya sea un pueblo o una zona industrial, así como en el sur de México. Además, la relación del dato sobre el desempleo de Jesús por los intereses del capital extranjero con una cita documental que precede a esta jornada, produce la ironía entre las dos situaciones ante el público:

> INFORMANTE: El gobierno norteamericano anunció su decisión de construir vallas metálicas a lo largo de su frontera con México, para contener la migración de trabajadores indocumentados mexicanos. La cerca metálica está precedida por un notable

> aumento de la fuerza policíaca fronteriza, caracterizada por su agresividad contra los llamados ilegales, que significó la deportación de más de un millón de indocumentados hacia México. Estas medidas aplicadas en contra de los indocumentados, fueron aceptadas ampliamente por diversos sectores y autoridades norteamericanas que desde hace algunos años realizan una campaña contra lo que ellos llaman "Amenaza mexicana" o "La ola silenciosa", para referirse a los inmigrantes mexicanos. (Revista Proceso Núm. 106. 13 de noviembre 1978, p. 32). (LI, p. 35)

En la siguiente jornada, José, un joven de una región central y su novia, Lupe, discuten sobre la decisión de marcharse del pueblo hacia el otro lado de la frontera o no. Lupe intenta desanimar a su novio que ya perdió la esperanza en la tierra por una sequía extensa. De hecho, esta situación tiene un referente histórico. Se registra que hubo cuatro ocasiones de sequías extremadamente severas en los años 1960, 1962, 1969, 1977 y resultó que la última "se calificó como un año catastrófico para la agricultura. Incluso los efectos se extendieron más allá de 1978".[70] Cabe recordar que el año de estreno de *Los ilegales* fue en 1979. Por eso, aunque José está lejos de ser un tipo trabajador, su queja sobre la esterilidad de la tierra y las pocas expectativas en el reparto de la hacienda tiene fundamento. Para el joven, seguir el sueño americano parecería un futuro más atractivo que mantenerse en la tierra de sus antepasados y esa idea representa la de muchos otros de su generación.

La condición socioeconómica de la zona fronteriza no se encuentra ajena de la del resto de México. Una de las características recurrentes en los

---

[70] Judith Domínguez, "Revisión histórica de las sequías en México. De la explicación divina a la incorporación de la ciencia", *Tecnología y Ciencias del Agua*, vol. 7, núm. 5, 2016, p. 87.

espacios de las cinco obras de nuestro corpus es la pobreza extrema y persistente de los pequeños poblados cercanos a la frontera norte. Además de los pueblos que limitan con el Río Bravo, se representa la sierra de Chihuahua como un lugar donde la miseria es una constante.

En *Contrabando*, Conrada se acuerda del momento en que su hijo se despidió para entrar a un grupo de narcotraficantes. Conrada recuerda que Candelo, su hijo, le prometió: "A todos nos va ir muy bien, mamá, ya verá. Ya no tendrá que comer quelites ni andar pidiendo fiado. Podrán volver a la escuela el Cheto y la Nancy. Y usted se operará esas varices que no la dejan en paz" (CB, p. 195). Se ve que la protagonista dejó que su hijo se fuera por la pobreza, afirmando que no sabía que se volvería criminal: "CONRADA: Sabía que iban al río, pero no lo que iban a hacer" (CB, p. 194). En consecuencia, Candelo muere en un sembradío de drogas en una situación cuyos detalles se contradicen.

Un personaje en *Sazón de mujer* que vive en la misma ciudad que Conrada, Santa Rosa de Uruachi, también recuerda su niñez en condiciones más pobres que en la actualidad. Según el personaje de Consuelo Armenta, "todos los pueblos de la sierra eran muy pobres. Ni la gente rica tenía qué comer" (SM, p. 343). Por eso, la primera receta que se presenta al público es quelites guisados con cebollita y queso, un plato muy humilde. En su familia, Consuelo era la hija mayor que debía mantener a su familia y, para eso, decidió trabajar como maestra en "Sepayvo [...] un pueblo de gente mala [... donde] toda la vida se la pasan matándose unas familias a otras" (SM, p. 345). A pesar del peligro anticipado, termina casándose y estableciéndose en esa población. Después de separarse de su primer marido porque se convierte en narcotraficante y acaba en la cárcel, Consuelo encuentra una segunda pareja que se va a los Estados Unidos para trabajar y la deja en Santa Rosa con sus niños. Aunque la relación causa y efecto no es directa, se puede decir que la pobreza sigue marcando y afectando las vidas

de los personajes de Rascón Banda en forma de la separación de familias y de la memoria de miseria.

Cerca del Río Bravo la situación se vuelve aún peor. Según Jorge A. Bustamante, experto en el problema de la migración indocumentada de México a los Estados Unidos desde los años sesenta, la zona fronteriza se convirtió en "un peligroso 'sandwich' de desempleados",[71] una expresión que Rascón Banda toma para el aparte del personaje Informante en *Los ilegales*:

> INFORMANTE: El aumento de los costos de emigración a los Estados Unidos, provoca que los ilegales no puedan regresar al lugar de origen después de ser expulsados, y ocasiona que los emigrantes se estacionen en los municipios de la frontera. Si agregamos a esto, la política de EU de Carter de incrementar las deportaciones y duplicar la vigilancia, se concentrarán los inmigrantes en estas regiones llegando a límites conflictivos. La zona fronteriza se convertirá así en un peligroso sándwich de desempleados. (Jorge A. Bustamante. Revista Foro internacional, p. 452. El Colegio de México, 1978). (LI, p. 48)

Este fenómeno también se visualiza en la representación a través del vestuario que refleja la condición de vida de los pobladores de la frontera. Así, se añade a la descripción de la pobreza que el público puede recibir de manera inmediata y ayuda a la percepción del factor de la marginación.

Al mismo tiempo, quienes llegaban desde otras partes de México tenían que mantenerse hasta que consiguieran trabajo en el otro lado. Lo peor era

---

[71] Jorge A. Bustamante, "Emigración indocumentada a los Estados Unidos", *Foro Internacional*, vol. 18, núm. 3, 1978, p. 452.

que no se sabía cuándo podrían hacerlo, ya que los plazos ofrecidos por los ‘polleros’ o ‘enganchadores’, intermediarios entre los empleados ilegales y patrones estadounidenses, eran limitados. Por esa razón, los personajes en *Los ilegales* intentan diferentes maneras para ganarse la vida; Jesús hace llaveros de plástico, Lupe trabaja como mesera y Lola, que viene del sur del país con Juan y sus hijos, vende fruta en la calle. Para ellos, la única solución parece el sueño americano, una ilusión donde se arriesga la vida.

Rascón Banda describe con detalle la miseria que viven los personajes para enfatizar que las decisiones de emigrar hacia el norte o de entrar en organizaciones delictivas son por necesidad y falsas esperanzas. Decisión inevitable por la búsqueda de una vida mejor más que por defectos morales de los individuos. El estatus económico tan precario expone a los protagonistas a la segunda causa principal de la marginación, la cual se revisa en el siguiente apartado.

## 2.2. La hegemonía discriminatoria

El espacio de las obras de nuestro corpus, la frontera, está siempre cargado de encuentros y conflictos culturales, donde convergen grupos diferentes:

> La frontera [...] es fundamentalmente, un espacio físico de encuentro e interacción de grupos que están en contacto como resultado de causas muy diversas [...]. La frontera es siempre un asunto de dos, por lo menos. Es una situación real en el espacio y en el tiempo. [...] Las situaciones críticas, excepcionales -características de las fronteras- sacan a la luz lo que normalmente está oculto, disimulado o implícito. Los conflictos sociales, que son parte consustancial de los procesos de frontera, ponen a prueba la

> funcionalidad de las culturas en relación con cada uno de sus grandes aspectos o subsistemas, desde lo económico hasta las creencias y el sistema de valores.[72]

El propio Rascón Banda reconoce que la frontera es "una tierra de conflictos, de choques, de fricción [...], de dos banderas, de dos lenguas, de dos economías".[73] En los dramas rasconbandianos, aparecen personajes de varias etnias, lenguas y razas. La discriminación que padecen dichos personajes muestra cómo cuando alguno no pertenece a la raza mayoritaria o no usa la lengua hegemónica y se distingue por tales características es vulnerable a ser excluido socialmente.

En *Homicidio calificado*, la hegemonía racial funciona como el motivo interno de la acción del policía estadounidense, Darrel Cain, acusado del asesinato del niño latino de doce años, Santos Rodríguez. Mientras Rascón Banda recrea el juicio, inserta escenas de monólogos y soliloquios del personaje Cain,[74] que exteriorizan sus opiniones sobre los mexico-americanos, a través de los cuales el público puede conocer el fondo

---

[72] Alfredo Jiménez, "El fenómeno de frontera y sus variables. Notas para una tipología", *Estudios Fronterizos*, núm. 40, 1997, pp. 12-13.

[73] Víctor Hugo Rascón Banda, "Entre el conflicto y la acción. El teatro de la frontera norte", *Paso de Gato*, núms. 14-15, 2004, p. 16.

[74] Sobre esos términos, Ignacio Arellano explica: "Soliloquio, discurso que hace un personaje solo para sí mismo. Está solo, o si hay otros personajes en escena se supone que nadie lo oye: *solo habla para sí mismo* (y para el espectador, claro). Monólogo, discurso que hace un personaje *hablando él solo*, pero no necesariamente para él solo: es decir, pueden oírle otros, que están callados, pero pueden escucharlo, no como el soliloquio, en el que nadie lo oye. Un soliloquio es, por tanto, un caso especial de monólogo, en el que nadie, sino el hablante, oye lo que se dice". Ignacio Arellano, "Soliloquio / monólogo", comunicación personal vía correo electrónico, 23 de septiembre, 2020. Las cursivas son del autor.

ideológico de la tragedia representada. En el primer soliloquio del personaje, dice:

> *Cain en la cárcel.*
>
> CAIN: No entiendo qué pasó, de veras. Yo... yo soy como cualquier otro, creo. Nunca falto a mi trabajo. Voy al gimnasio todos los días. Los sábados me gusta cortar el césped y jugar futbol, con mi hijo. [...] Nunca me enojo. Bueno, sí. Me pone de mal humor que las cosas no estén en su lugar. Me siento mal. (HC, p. 19)

La primera impresión que recibe el público del policía es la de "un hombre tranquilo, sereno, perfectamente normal, un marido y un padre normal, religioso, con todos los rasgos de un ciudadano confiable, en un país que se considera digno de un guía moral de la humanidad moderna",[75] como dice la crítica Malkah Rabell sobre el estreno de *Homicidio calificado*, en 1994. Sin embargo, la idea de que las cosas tienen que estar en su lugar es recíproca con la siguiente parte de la escena diez, donde Darrel Cain dice a su defensor, Burleson, refiriéndose a los mexico-americanos:

> CAIN: [...] Yo respeto los derechos de esa gente. Pero que no salgan de sus barrios. Que no se metan donde no deben. Que no roben, que no maten. ¿Dónde está mi error? No me gusta su comida, ni su música, ni sus fiestas, ni su lengua. Son gente sucia,

---

[75] Malkah Rabell, "Estreno de *Homicidio calificado*", en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1.*, Sistema de información de la crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=3808 [consulta: 4 junio 2020] [1.ª ed. *El Día*, 24 de mayo, 1994, p. 20].

> grasienta,[76] mentirosa. Son tontos. Pero no tengo nada en contra de esa gente, lo juro. ¿En qué se beneficia la gente si yo voy a prisión? La cárcel es una escuela para el criminal. ¿Qué voy a hacer en la cárcel en medio de ladrones y asesinos que yo mismo capturé? ¡Es humillante! ¡Ponte en mi lugar! (HC, p. 33)

Cain expresa su disgusto con los latinos bajo el prejuicio de que son inferiores y hasta delictivos, utilizando el término "gente [...] grasienta" que recuerda la ley discriminatoria de 1855. Para Cain, el lugar de la gente de origen mexicano se limita a su barrio. El policía cree que no pertenece al mismo nivel que los criminales aunque es un asesino. Por otro lado, repite que no odia a "esa gente", una denominación con un matiz despectivo para los mexico-americanos que se contradice con su afirmación de tenerles respeto. De hecho, llamar a la otra raza estúpida y moralmente inferior es una táctica general del racismo para excusar la discriminación. Según Tucker, experto en ciencia racial, hay una larga tradición de utilizar la ciencia para oprimir a otras razas:

---

[76] "Before World War II, a predominant anti-Mexican epithet was 'greaser,' which can be traced to the 19th century. Theories of its origins include the shiny, slick hair worn by migrant workers in the Southwest and miners in Mexico, though it could also refer to lard-enhanced food or even the act of greasing the axles of wagon wheels, experts say". Dennis Romero, "The Worst Slur for Mexican-Americans Is Still a Mystery for Some", *NBC News*, 1.º de febrero, 2019, https://www.nbcnews.com/news/latino/worst-slur-mexican-americans-still-mystery-some-n959616 [consulta: 10 septiembre 2020]; "The Anti-Vagrancy Act of 1855, also known as the Greaser Act, was renamed only after it had been on the books for a year. Section two of the statute explained that this new law was directed at 'all persons who are commonly known as 'Greasers' or the issue of Spanish or Indian blood [...].'". Ken Gonzales-Day, *Lynching in the West, 1850-1935*, Duke University, Durham, 2006, p. 24.

> For the first quarter of the twentieth century, there was particular concern over the results of early intelligence tests, which supposedly demonstrated that Southern and Eastern Europeans were not only intellectually inferior to their Northern counterparts, but were also unfit for self-rule. [...] In the last half century, the controversy over intellectual and moral traits has focused primarily on the differences between blacks and other races, which were often cited by those seeking to preserve white minority rule in South Africa and legal segregation in the United States.[77]

Con la revelación de la verdad sobre la muerte de Santos, el interior de Cain se descubre más ante los espectadores, al quedar en evidencia que el policía disparó con toda premeditación al niño indefenso.[78] En la escena veintidós, titulada "La espera de Bessie/Las noches de Cain", se alternan los monólogos de la madre de la víctima y del policía. Mientras Bessie desarrolla un plan para vengarse de Cain, el asesino cuenta un recuerdo que evidencia su percepción del barrio mexicano. En dicho recuerdo de un sueño, anda por "una calle oscura [...], desierta" (HC, p. 74) con "basura y humo por todas partes" (HC, p. 74). Luego, dice que aparecen figuras, a las que Cain llama "ellos", "ratas", "cucarachas" (HC, p. 74), que salen hasta de las alcantarillas de la calle. Usa un lanzallamas contra los mexicanos pero no

---

[77] William H. Tucker, "The Ideology of Racism: Misusing Science to Justify Racial Discrimination", *UN Chronicle*, vol. 44, núm. 3, 2007, https://unchronicle.un.org/article/ideology-racism-misusing-science-justify-racial-discrimination [consulta: 3 septiembre 2020].

[78] Cabe señalar la coincidencia del apellido del personaje, Darrel Cain, con el nombre bíblico de Caín, que asesina a su hermano. El hecho de que un policía, que debe cuidar a los ciudadanos independientemente de su raza, asesine a un niño por racismo alude a la reclamación de Caín a Dios: "¿Soy acaso el guardián de mi hermano?". *Génesis*, en *Biblia Latinoamericana*, Ed. Verbo Divino, Madrid, 2000, cap. 4, v. 9.

dejan de acercarse. Entonces, Cain expresa su miedo ante el odio que siente en los ojos de los personajes:

> CAIN: ¡Tengo miedo, mucho miedo!
>
> [...]
>
> CAIN: Sus ojos negros me miran con odio.
>
> BESSIE: En un pasillo...
>
> CAIN: Se acercan...
>
> BESSIE: En la sala de visitas, en la iglesia...
>
> CAIN: Quieren acorralarme.
>
> BESSIE: En el patio, un domingo.
>
> CAIN: Yo apunto hacia ellos y disparo. (HC, pp. 74-75)

Esta escena termina con Cain diciendo: "Hay que exterminarlos" (HC, p. 76). Así, el sentimiento de molestia evoluciona al temor que se acompaña con la proyección de su propio odio a la raza mexicana y, finalmente, llega a la actitud ofensiva. Esta actitud no es de Cain solamente sino que aparece en el personaje de Burleson también.[79] Cuando Rubén, el abogado de derechos civiles, defiende a la víctima ante el defensor del asesino que espera la absolución del juez para su cliente, dice:

> RUBÉN: Travesuras de chavalos.
>
> BURLESON: Niños callejeros, delincuentes.
>
> RUBÉN: Chavalos sin padre, con su madre en la cárcel.
>
> BURLESON: ¿Ves?, el mal se hereda... tienen antecedentes. (HC, p. 82)

---

[79] Cabe señalar el matiz del nombre de este personaje que, como defensor real del caso, se asemeja o evoca el verbo 'burlar(se)'. En la siguiente cita, Burleson pone de manifiesto su menosprecio sobre los mexico-americanos.

Burleson habla de los hermanitos Rodríguez como si fuera parte de su naturaleza el cometer crímenes. Sin embargo, en vez de reconocer los antecedentes de Cain que Rubén señala, ya que antes hubo dos casos de disparos a un niño negro y a un par de latinos, se sigue llamando al asesinato "un accidente" (HC, pp. 73, 82, 83). Rubén expresa la causa del maltrato a los mexicanos en los Estados Unidos: "no fue un accidente lo que mató a Santos, no fue la bala del revólver de Cain, sino el pinche racismo" (HC, p. 82).

La ideología racista se corresponde con la xenofobia hacia los inmigrantes. En la penúltima escena de *Los ilegales*, la violencia que se inflige a los migrantes mexicanos se representa en forma de investigación de los agentes de migración. José y Jesús se sientan separadamente y reciben preguntas incesantes de numerosos agentes, a Jesús en inglés y a José en español. Empiezan con preguntas razonables pero poco a poco revelan el prejuicio dominante e irracional sobre los extranjeros:

> AGENTE VII: What kind of drugs do you take?
> AGENTE VIII: ¿Qué drogas usas?
> [...]
> AGENTE V: Were you trying to hurl to the President of the U.S.A?
> AGENTE VI: ¿Planeabas derrocar al Presidente de los Estados Unidos?
> AGENTE VII: Are you a communist?
> AGENTE VIII: ¿Eres comunista?
> AGENTE I: Would you want to come back?
> AGENTE II: ¿Quisieran regresar a los Estados Unidos?
> *Oscuridad.* (LI, pp. 89-91)

Debido al interrogatorio al que ocho agentes someten simultáneamente a los dos protagonistas y a la brevedad de las frases, esta escena hace sentir la atmósfera amenazadora de dicho interrogatorio ya que, como se aprecia en la cita anterior, no se da tiempo a los detenidos para que respondan y la escena debe terminar a oscuras.

El factor de la marginación que se revela en *La mujer que cayó del cielo* es el mecanismo de la hegemonía en una situación de incomunicación. Tras la acción que ocurre en el escenario, subyace la relación de poder que resulta en el encarcelamiento de la protagonista Rita por doce años en el asilo psiquiátrico. El dramaturgo pone énfasis en la agonía y el fracaso de la comunicación para ambos lados -Rita y los médicos estadounidenses-, pero la indígena padece más daño que los miembros de la sociedad dominante por su posición como extranjera y hablante de una lengua minoritaria.

La lengua nativa de la protagonista es el rarámuri. Al considerar que la población rarámuri es de aproximadamente cien mil personas, solo el uno por ciento de la población mundial habla esta lengua. Debido a la condición aislada de los rarámuris en la sociedad mexicana, se puede deducir que la protagonista no tendría suficiente nivel de conocimiento de otros idiomas, como el español o el inglés, para comunicarse. El contraste entre la lengua dominante y la lengua minoritaria se produce desde el principio de *La mujer que cayó del cielo*. La primera escena, "Dimensión desconocida", empieza como sigue:

> *Oscuro total. Se escucha en idioma inglés el sonido de un radio que alguien sintoniza. Se escucha un anuncio de Coca Cola, seguido de un fragmento de la canción "Imagination" de Laura Branigan. Se escuchan las voces alternas de un hombre y una mujer que leen noticias.*

> = Fernando Valenzuela will be pitching today in the game against the Bravos.
> = A Bulgarian spy is caught in the United States with nuclear secrets.
> = In New York five hundred bankers stall 8,432 million dollars from the Mexican debt. Only interests will be paid. [...]
> = Mexicans living abroad do not feel less than natives, says Ivan Sisniega, after winning the United States Pentathlon National Championship. (MC, pp. 289-290)

Fernando Valenzuela fue un jugador mexicano de béisbol en las Grandes Ligas de los Estados Unidos, de 1981 hasta 1997. Se recuerda como el orgullo de México, como se ve en su sobrenombre "El Toro" y el fenómeno llamado "Fernandomanía": "se trata de un mexicano triunfando en la tierra del sueño americano".[80] De ahí que la noticia sobre Valenzuela crea un contraste con el aviso de la deuda mexicana y propone dos imágenes diferentes de México desde los Estados Unidos. La extensa acotación inicial continúa:

> *Hay una atmósfera de irrealidad por la niebla y la luz. Los dos hombres se acercan a la mujer y le arrebatan el radio, apagándolo. Los hombres observan fijamente a la mujer, mientras caminan a su derredor. Vemos mejor a la mujer. Viste un atuendo tarahumara*

[80] Ricardo Vaquier García-Valseca, "Fernandomanía, el fenómeno de Valenzuela en MLB al que ABBA le 'hizo *soundtrack*'", *Mediotiempo*, 29 de junio, 2020, https://www.mediotiempo.com/beisbol/mlb/mlb-fernandomania-valenzuela-dodgers-identifico-abba [consulta: 6 octubre 2020].

*blanco, con varias faldas encima una de otra y una coyera*[81] *en el cabello. Los hombres se retiran y desaparecen en la niebla. La mujer canta una canción tarahumara, mientras se mece acompasadamente.* (MC, pp. 290-291)

La siguiente escena muestra a la protagonista que canta en su lengua: "Muní sehuá, muní sehuá, sehuala co, sehuala cho" (MC, p. 291). La contraposición de las dos lenguas, el inglés y el rarámuri, continúa en toda la obra y se convierte en conflicto cuando la protagonista y los estadounidenses -policías y médicos- intentan comunicarse. La incapacidad de entenderse es una condición compartida por los espectadores, como señala el personaje Giner: "Pero no saben exactamente lo que ella está diciendo. Como ustedes tampoco. Para ellos, sus palabras son ruido, como el sonido del teléfono, como el maullido de un gato, como el ladrido de un perro" (MC, p. 293). La frustración del público ante el rarámuri es una estrategia del dramaturgo: "La obra debe representarse con los textos en las tres lenguas: inglés, tarahumara y español. El autor agradecerá al director que no se traduzcan. Solo así puede hacer sentir al público el conflicto y la tortura por la incomunicación".[82] Como afirma Amalia Gladhart, la falta de traducción es central en la configuración del argumento y en las

---

[81] La palabra "coyera", registrada por los antropólogos como "collera", es una banda que los rarámuris se ponen en la frente. Es "la prenda más persistente [...], que además del sentido práctico de servir de recoge pelo, posee al menos un sentido simbólico", como signo de educación y de identidad religiosa. Ángel Acuña Delgado, "Usos del cuerpo en la construcción de la persona rarámuri", *Gazeta de Antropología*, vol. 25, núm. 2, 2009, p. 7.

[82] Esta cita proviene de una edición diferente y anterior de la misma obra: Víctor Hugo Rascón Banda, *La mujer que cayó del cielo*, Escenología, México, 2000, p. 9.

posibilidades de involucración de la obra con sus espectadores.[83] Esta involucración no solo significa la identificación con los personajes que fracasan en entenderse sino también la oportunidad para que el público reflexione sobre su propia actitud acerca de los usuarios de lenguas minoritarias y la compare con las acciones de los médicos que tratan de asimilar a la protagonista a la sociedad anglófona.[84]

En el encuentro con los médicos, el problema de los malentendidos se repite y se agrava cuando la cultura rarámuri se refleja en los parlamentos de Rita. Uno de ellos es la expresión que usa para hablar de su origen:

> DOCTOR II: ¿De dónde osté viene?
>
> RITA: Del cielo.
>
> DOCTOR I: ¿What did you say?
>
> RITA: –
>
> DOCTOR II: ¿De dónde osté viene?
>
> RITA: De arriba.
>
> DOCTOR I: ¿Arriba? (*Al otro doctor*): ¿Arriba?
>
> DOCTOR II: Above. Up... ¿Osté viene de arriba?
>
> RITA: Sí.
>
> DOCTOR I: Did you fall from the sky?
>
> RITA: –
>
> DOCTOR II: ¿Osté caer del cielo?
>
> RITA: Sí. (MC, p. 295)

---

[83] *Cf.* Amalia Gladhart, "Translation Plays: La Malinche y otros intérpretes", *Latin American Theatre Review*, vol. 51, núm. 1, 2017, p. 35.

[84] La cuestión que conlleva la falta de traducción en la representación se analiza con más detalle en un trabajo de licenciatura, que nuestro estudio no cita directamente: Vy T. Phan, "Desplazamiento y distanciamiento lingüístico en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: *La mujer que cayó del cielo*", *Trinity College Digital Repository*, núm. Spring, 2018, pp. 1-26.

El significado “del cielo” aparece en un monólogo de Rita. Según Montemayor, autor de una de las referencias para la cultura rarámuri que presenta Rascón Banda en las acotaciones iniciales de esta obra, este pueblo cree que tiene la misión de cuidar la tierra: “Según su cosmovisión, los rarámuri ‘deben cuidar toda la tierra porque ellos son los pilares del mundo’ (Montemayor 49). Con esta enorme responsabilidad, es natural que tengan una visión muy especial de su posición cultural y social”.[85]

Asimismo, los doctores tampoco la entienden cuando dice que es Rita Quintero y Rita Carrillo, una respuesta que también tiene fundamento en la costumbre rarámuri de cambiar el apellido, como señala Lucía Garavito: “Los nombres diferentes que dio a quienes la interrogaron (Rita Quintero, Rita Carrillo) responden a la costumbre de cambiar el nombre propio por el de otra persona más prominente o por uno que se prefiera”.[86] Sin saber esta información, los doctores concluyen que Rita sufre esquizofrenia y retraso mental por lo cual la someten a la supervisión del hospital psiquiátrico. Olga Harmony afirma: “De las varias lecturas de la obra, la más evidente es el rechazo al otro, al diferente y la cultura imperial del estadunidense [*sic*] medio que piensa que quien no entiende su idioma no puede estar sano mentalmente”.[87]

---

[85] Carlos Montemayor *apud* George Woodyard, “Tres damas históricas de Víctor Hugo Rascón Banda”, en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 2004, p. 77.

[86] Lucía Garavito, “Metamorfosis y migración en *La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 36, núm. 2, 2012, p. 402.

[87] Olga Harmony, “*La mujer que cayó del cielo*”, *La Jornada*, 24 de junio, 1999, https://jornada.com.mx/1999/06/24/harmony.html [consulta: 6 octubre 2020].

Una vez que se considera como enferma, Rita se vuelve objeto de observación y control de los médicos estadounidenses. La perspectiva según la cual se juzga a la protagonista se basa en la cultura occidental, que funciona como la hegemonía marginadora en el espacio del hospital. Saborio afirma: "they begin a process of 'socialization' or assimilation of Rita into what they deem to be 'normal' codes of society".[88] Primero, el vestuario tradicional, el modo de dormir, el nivel de higiene de Rita no corresponden a la normalidad que conceptúan los estadounidenses y, por eso, los médicos deciden cambiarlos. Luego, se intenta enseñarle inglés, sin éxito:

> DOCTOR: Today is Monday. Do you understand?
>
> RITA: Yes.
>
> DOCTOR: O.K. O.K. What day is today?
>
> RITA: Yes.
>
> DOCTOR: No. Say Monday.
>
> RITA: Say Monday.
>
> DOCTOR: Oh, my God.
>
> RITA: God?
>
> DOCTOR: God. Yes. God is in heaven. (*Señala al cielo*).
>
> RITA: (Mira hacia el cielo.)
>
> DOCTOR: Do you know who God is?
>
> RITA: God?
>
> DOCTOR: Yes, God. Where is God?
>
> RITA: Monday.
>
> DOCTOR: Oh, no. (MC, pp. 301-302)

---

[88] Linda Saborio, *Staging Race in Latina/o and Mexican Transborder Theater*, tesis doctoral, University of North Carolina, Chapel Hill, 2006, p. 64.

La relación entre los médicos y Rita implica las posiciones que ocupan los miembros de la cultura mayoritaria y los de la etnia minoritaria en la sociedad enfrentados en una misma escena donde, a pesar del espacio común, se frustra el diálogo entre culturas. Fuera de la cuestión de tener buenas intenciones para cuidarla, los médicos acaban aprovechando el poder que tienen debido a la hegemonía cultural de los Estados Unidos para imponer su lengua a Rita. Además, en el hospital, como responsables del tratamiento, tienen el derecho de decidir en lugar de los pacientes, aunque en el caso de la protagonista, ninguno de los otros personajes ni los espectadores saben si realmente sufría problemas de salud mental antes de que llegara al hospital porque no entienden su lengua. A la indagación de Giner, personaje que explica la actitud de Rita al público, los doctores exponen otra complicación sobre el estatus de la protagonista:

> GINER: ¿Por qué no la enviaron a otra institución, que no fuera un hospital siquiátrico?
> DOCTOR II: ¿Cómo? Era una extranjera ilegal. ¿Quién iba a pagar sus gastos?
> GINER: El expediente de Rita está lleno de irregularidades. Nunca recibió terapia individual. ¿Y no se les ocurrió obtener el consentimiento de Rita antes de administrarle los medicamentos? ¿Por qué no le explicaron los riesgos y los efectos secundarios de las medicinas? ¿Por qué no obtuvieron un dictamen para saber si ella tenía capacidad de entender los efectos de los medicamentos? ¿No tenían la obligación de buscarle un tutor que respondiera por ella? ¿Acudieron a un juez para que él autorizara la administración de los medicamentos?
> DOCTOR I: She was an illegal foreigner. (MC, pp. 321-322)

Junto con la incomprensión de lengua y de cultura, ser una extranjera indocumentada reduce la posibilidad de saber quién es y a qué institución le correspondería ofrecerle protección. Sin poder recurrir a nadie que la entienda, Rita seguirá encarcelada en el hospital psiquiátrico por doce años. Rascón Banda revela el modo operativo de la hegemonía discriminatoria que deriva en el aislamiento de las personas marcadas por diferencias lingüística, racial, étnica y cultural, resultando en su marginación un mundo donde siempre serán extranjeras desde la mirada de los otros.

## 2.3. Los fallos del sistema institucional

Rascón Banda trabajó como abogado activo durante su vida literaria y reflejaba en sus obras su interés y su reflexión crítica sobre el sistema de las dos sociedades opuestas en la frontera. Las instituciones legal, policial, económica y gubernamental tienen una relación estrecha con las vidas que protagonizan las obras de nuestro corpus. Dichas instituciones existen para proveer servicios fundamentales a los ciudadanos, pero para los marginados, muchas veces operan de modo adverso, poniéndolos en riesgo de explotación y hasta de perder la vida. Un aspecto característico del drama rasconbandiano es denunciar la injusticia provocada por el mal funcionamiento de estas instituciones, por causa de la corrupción, los defectos estructurales del sistema y la prepotencia que deriva en persecución a su propio pueblo, como afirma Woodyard: "Una preocupación principal de Rascón Banda desde el comienzo de su carrera ha sido la víctima de la corrupción y de los vicios de una sociedad que no la protege".[89]

Las relaciones en un marco ilegítimo entre las autoridades políticas o policiales, los criminales y el sector empresarial llevan a la explotación de

---

[89] George Woodyard, "Tres damas históricas de Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 65.

los marginados que no pueden reclamar sus derechos constitucionalmente. La corrupción en la frontera norte de México está ligada a distintas áreas; entre las que tratan dos obras de nuestro corpus, estarían: la migración ilícita en *Los ilegales* y el narcotráfico en *Contrabando*.

En *Los ilegales*, el dramaturgo subraya por medio de la voz del Informante el papel de tres actores que participan en las transacciones secretas alrededor de los inmigrantes indocumentados: los traficantes de migrantes, los agentes migratorios y los empleadores agrícolas que los contratan por necesidad de mano de obra barata. En la jornada siete, aparece el personaje del Enganchador, contratista de trabajadores ilegales mexicanos, que usurpa el papel que le correspondería a los patrones estadounidenses. Ese personaje explica a los hombres, entre los que se encuentra el protagonista Jesús, cómo llegar hasta el punto de encuentro con las personas que los llevarán al campo de betabel. Por la noche, tendrán que pasar una de las compuertas por donde podrán cruzar el río seco. Les avisa que tengan cuidado de no ser descubiertos por la "Migra" en el camino.[90] Después, el Informante aparece y recita una noticia del periódico *Unomásuno*:

> El 25 de enero de 1979, fueron consignados por la Procuraduría General de la República, el Jefe de Población de San Luis Río Colorado, Sonora, y dos colaboradores, acusados de responsabilidad

[90] A la Policía a cargo del control de la migración de los Estados Unidos (*Border Patrol*), se le llama coloquialmente "Migra": "Conocida y temida como 'La Migra', la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos, encargada de detectar y prevenir la entrada ilegal de extranjeros a ese país, fue creada hace más de 90 años, y del puñado que la integraban en la actualidad cuenta con casi 30 mil agentes". Guillermo Correa Bárcenas, "La Migra y las redadas gringas", *Mexicampo*, 17 de febrero, 2017, https://www.mexicampo.com.mx/la-migra-y-las-redadas-gringas/ [consulta: 20 agosto 2020].

> oficial y de complicidad con bandas de "polleros" que lograron pasar a más de 200 mil indocumentados hacia Estados Unidos.
> Se dedicaban a esta actividad ilícita [...] cobrando entre 200 y 300 dólares a cada ilegal. (LI, p. 55)

Aquí, se señala la complicidad de las autoridades mexicanas en el tráfico humano. En otra escena, se muestra que los agentes migratorios de los Estados Unidos también están involucrados:

> INFORMANTE: Los funcionarios de inmigración y la patrulla fronteriza operan en una situación aparentemente conflictiva y de intereses fluctuantes. Tienen órdenes de controlar a los indocumentados, como protección a los trabajadores nativos, pero sostienen relaciones encubiertas con los patrones. (LI, p. 75)

Izcara Palacios confirma la participación de los agentes federales estadounidenses en una investigación cualitativa basada en ochenta entrevistas a polleros mexicanos: "La extensión de la corrupción facilita el ejercicio del contrabando de migrantes; por eso la mayor parte de los entrevistados tiene una opinión favorable respecto a las autoridades migratorias norteamericanas".[91] Además, dichos entrevistados mencionaban que sus empleadores estaban arreglados con las autoridades:

> "El patrón está bien relacionado" (Adán).
> "Los rancheros ya están arreglados con los sheriff de los condados para que los dejen trabajar con personas que no tienen papeles, y

[91] Simón Pedro Izcara Palacios, "Corrupción y contrabando de migrantes en Estados Unidos", *Política y Gobierno*, vol. 20, núm. 1, 2013, p. 89.

> cuando va a haber redada avisan para que escondan a la gente y no se las quiten" (Adolfo).[92]

De esa manera, la corrupción del sistema resulta favorable a los intereses tanto privados como gubernamentales, por medio de los contratos ilegales con los migrantes. En la jornada dieciséis, Jesús huye de una trampa del empleador que intenta entregar a los trabajadores indocumentados a la Policía:

> TRABAJADOR I: El pinche patrón va a encerrar a los que no tienen papeles.
> JESÚS: ¿Para qué? Si él sabe cómo entramos.
> TRABAJADOR I: Para ahorrarse lana, el cabrón. Llamó a la "Migra" para que nos chinguen.
> [...]
> INFORMANTE: Los funcionarios de inmigración y la patrulla fronteriza [...] sostienen relaciones encubiertas con los patrones. En la temporada de cosechas, por ejemplo, los patrones emplean gran cantidad de trabajadores indocumentados, con salarios bajos, al mismo tiempo que es posible elevar al máximo sus ganancias denunciando a los trabajadores no documentados sin pagarles salarios. (LI, pp. 74-75)

Podría preguntarse, si pasar la frontera es lo que quieren los migrantes, entonces por qué sería un factor marginador la corrupción si los que cruzan ilegalmente están incurriendo también en una violación a la ley. La escena antes citada puede servir de ejemplo para una posible respuesta. Jesús no

---

[92] *Ibid.*, p. 96.

tiene más opción que abandonar su trabajo y aguantar un tratamiento injusto porque entró sin documentos. En consecuencia, hay que encontrar otra manera de ganar dinero en un estatus como delincuente; seguir siendo explotados en otros lugares, como Jesús, o participar en actividades criminales, como José:

> JESÚS: Te ha ido bien, por lo que veo.
> JOSÉ: Desde que conocí al Bob, a todo dar... Él me ha "trineado" cómo es el "bisnes" por acá. Trabajamos juntos... y ni nos cansamos, ¿verdad, Bob? (*Bob asiente*).
> JESÚS: ¿En qué trabajan?
> CAJERO: ¡Jesús! ¡Quieren la cuenta de la tres!
> JESÚS: Voy, voy...
> JOSÉ: Es algo a toda madre, que deja bien. Tiene sus broncas, pero la dolariza es lo que cuenta. (LI, p. 80)

Cabe señalar que el propio Senado de México reconoce sobre la condición vulnerable de los migrantes, así como el problema de la corrupción:

> Estamos frente a una situación de violaciones graves y sistemáticas a los derechos humanos. Debemos actuar en consecuencia y no tolerar ineficiencias, incapacidades, encubrimientos y complicidades que sólo ponen en peligro la vida y la integridad de miles de mujeres y hombres que cruzan por las fronteras de nuestro país.[93]

---

[93] Maricela Contreras Julián, "Proposición con punto de acuerdo para solicitar información a la comisionada del Instituto Nacional de Migración,

La emigración ilegal no es la única área donde prevalece la corrupción. Un caso trágico sirve de evidencia de la corrupción relacionada con el narcotráfico en *Contrabando*. Damiana Caraveo es el personaje que sufre más muertes que otros en esa obra. En el tercer acto, Damiana pide al Escritor un corrido para recordar lo que sucedió en Yepachi (también llamado Yepáchic), donde se ubicaba el rancho de su familia:

> DAMIANA: Mira nomás, qué de cosas se inventan ahora, ¿verdad? (*Pausa*). ¿Y no haces canciones?
>
> ESCRITOR: No.
>
> DAMIANA: Como haces versos, pensé que podías hacer un corrido de lo que pasó en Yepachi. Si te cuento lo que pasó, tú podrías escribirlo. (CB, p. 212)

Una mañana, mientras estaba con su hermana en el pueblo, oyó balaceras en el rancho. Fue con los policías judiciales del Estado a dar auxilio, pero los recibieron los disparos de otro grupo de policías federales.[94] Toda la familia y los agentes judiciales murieron por el ataque y

---

respecto a la política migratoria de nuestro país y casos de corrupción en esa instancia", *Gaceta del Senado*, 24 de junio, 2009, https://www.senado.gob.mx/64/gaceta_del_senado/documento/21220 [consulta: 11 agosto 2020].

[94] Mientras que los policías judiciales a quienes Damiana acude: "los judiciales del Estado" (CB, pp. 216-217), "los policías" (CB, p. 218), "varios judiciales del estado" (CB, p. 224), parecen pertenecer a la Policía Estatal de Chihuahua, los que llegan luego para masacrarlos -"los federales" (CB, p. 224)- pertenecerían a la Policía Judicial Federal que existió entre 1908 y 2002. La Policía Judicial Federal se encargaba de la investigación de crímenes por todo el territorio mexicano y de la ejecución de las órdenes de detención dictadas por la Procuraduría General de la República (PGR). La PGR creció en número de miembros al aumentar los crímenes del

a Damiana se la llevaron para interrogarla, pensando que era la jefa de una organización de narcotráfico. Al final, tuvo que firmar obligada un testimonio falso y ahora se la conoce como una narcotraficante peligrosa. Sin embargo, en la cárcel, Damiana obtuvo información de que la matanza fue para que el Presidente Municipal pudiera aprovecharse de las tierras de Yepachi:

> ESCRITOR: ¿Qué tiene que ver él con esto?
>
> DAMIANA: A eso vine. Él me lo tendrá que decir.
>
> CONRADA: Tú estás muy trastornada por lo que te pasó y a fuerzas quieres encontrar culpables.
>
> DAMIANA: Él mandaba forasteros que querían comprar y rentar las tierras de Yepachi. (CB, pp. 224-225)

La posibilidad de que el Presidente esté involucrado con el narcotráfico se propone también en otras partes de la obra. Damiana cuestiona la inocencia del Presidente en cuanto a los incidentes relacionados con el

---

narcotráfico desde 1988, llegando a tener más de cinco mil agentes. Sin embargo, debido a la corrupción prevaleciente de los agentes involucrados con las organizaciones narcotraficantes, la Policía Judicial Federal ganó mala fama por lo cual recibieron la denominación de "judas", que señala al personaje bíblico, Judas Iscariote, implicando el descrédito de la misma al tiempo que hacía referencia al nombre de sus miembros: judiciales. *Cf.* David F. Marley, *Mexican Cartels: An Encyclopedia of Mexico's Crime and Drug Wars*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2019, pp. 1-2. Finalmente, desapareció la corporación y fue sustituida por un nuevo cuerpo policial llamado Policía Federal Ministerial dependiente de la Fiscalía General de la República: "el 29 de mayo de 2009, se publicó la Ley Orgánica de la Procuraduría General de la República vigente hasta esta fecha". Fiscalía General de la República, "Historia de la Procuraduría General de la República", Gobierno de México, 1.º de enero, 2015, https://www.gob.mx/fgr/acciones-y-programas/historia-de-la-procuraduria-general-de-la-republica [consulta: 11 noviembre 2020].

negocio de drogas. Cree que la razón de que el Presidente esté ausente a lo largo de todo el drama es porque estaría recorriendo sus siembras de mariguana:

> DAMIANA: Que me lo sostenga en mi cara. Él fue quien nos hecho [*sic*] a esa gente encima. ¿Dónde está, a ver? ¿Por qué se me esconde?
> CONRADA: Fue a recorrer los ejidos.
> DAMIANA: Fue a ver sus siembras de chutama,[95] diría yo. Él está detrás de todo. (CB, p. 193)

Además, acusa a Conrada y a Jacinta porque, aunque sea probable que el Presidente tenga relación con la muerte del hijo de Conrada y con la huida del marido de Jacinta, las dos lo defienden debido al apoyo económico que les dio después de los sucesos:

> CONRADA: Bueno... el presidente municipal se condolió de mí. Me vio sola, sin el amparo de un hombre. No tuve estudios. Este trabajo es muy fácil. Me gusta hacerlo.
> [...]
> DAMIANA: Sigues sirviéndole al presidente y verás cómo acabas.

---

[95] Chutama es como se llama a la mariguana en el norte de México: "Lo más común en cualquier pueblo de la Tarahumara es que los jóvenes dejen las escuelas para ayudar a sus padres en la cosecha de la chutama -como llaman a la mariguana- y desde temprana edad se involucran en el narcotráfico". Mirosalva Breach, "Aumentan cultivo y consumo de drogas en la sierra Tarahumara", *La Jornada*, 29 de abril, 2006, https://www.jornada.com.mx/2006/04/29/index.php?section=estados&article=039n1est [consulta: 6 octubre 2020].

> CONRADA: Aquí voy a seguir, pero no por mucho tiempo. El presidente me está consiguiendo el cambio al radio de Chihuahua.
> DAMIANA: Y al radio de allá, precisamente. ¿Eres tonta o te haces? (CB, p. 195)

Jacinta también agradece al Presidente por ayudarla a empezar un negocio después de perder todas sus propiedades: "El presidente me ayudó con este puestecito que tengo ahí en la plaza [...]. El presidente es muy buena persona. ¿Usted lo conoce? Se portó muy bien conmigo y sin que yo se lo pidiera" (CB, p. 209).

No obstante, al contrario de lo que sostienen estas dos mujeres, cuando Jacinta avisa que el Presidente ha muerto, Conrada le ordena quemar los papeles de su oficina, una acción suficiente como para que el público sospeche del Presidente:

> CONRADA: (*Le da a Jacinta una llave que saca del seno*): Abre su oficina y quema todos los papeles del escritorio.
> *Jacinta abre la puerta de la oficina del presidente municipal y entra. El escritor va tras ella. Conrada tira al piso todos los radiogramas que están sobre la mesa y los expedientes del archivero. Les prende fuego con un cerillo.* (CB, p. 230)

Como mencionamos arriba, es interesante que el Presidente nunca aparezca en el escenario; solo por boca de los personajes y por la noticia de su muerte en el radioteléfono puede el público imaginar cómo estaría caracterizado. Antes de que el público pueda saberlo, Jacinta informa que han matado al Presidente. La comunicación vía radio que informa urgentemente al Presidente que los soldados están llegando a la oficina permite adivinar que ese personaje fue eliminado por el Estado. Pero Risso-

Nieva destaca la ambigüedad en torno a la verdad: "Sin embargo, esta información es insuficiente para reconocer la autoría de la muerte del presidente, manteniéndose entonces en la ambigüedad la identidad del grupo agresor".[96] El final de la obra donde las protagonistas huyen después de quemar los documentos del Presidente y un hombre que "[p]odría ser un judicial o un narcotraficante" (CB, p. 231) mata al Escritor y a Conrada, deja a los espectadores preguntándose cuántas personas acaban involucradas en esta delincuencia organizada, dónde empieza y cómo termina este círculo vicioso de tantas muertes que no diferencia a los culpables de las víctimas.

Otro problema que plantea Rascón Banda es la falta de coherencia del sistema, en especial del legal. Podemos encontrar ejemplos en *Los ilegales*, en *Contrabando* y en *Homicidio calificado*. En *Los ilegales*, se señalan dos casos de discrepancia entre los hechos y las leyes relacionadas. En su cuarta aparición, el Informante dice que, en los Estados Unidos, se prohíbe legalmente el ocultamiento de un indocumentado o el fomento de su entrada ilegal, pero que "el empleo de extranjeros indocumentados no será juzgado como delito de encubrimiento" (LI, p. 51). El efecto de la paradoja queda claro: los empleadores no tendrán ningún obstáculo en llevar a los trabajadores sin documentos a los Estados Unidos pero se justificarán por denunciarlos a la Policía según la ley y sin preocuparse de los castigos. Otra contradicción se halla entre la ley norteamericana y la mexicana:

> El espalda mojada se convierte en delincuente desde que cruza la frontera con los Estados Unidos. El mojado comete un tipo de delincuencia sumamente peculiar: viola una ley que es legal y socialmente sancionada en los Estados Unidos, pero en México no.

---

[96] José María Risso-Nieva, "Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda", *Poligramas*, núm. 48, 2019, p. 85.

> Irse de mojado es, simplemente, un modo socialmente aceptado en México de obtener un ingreso que se considera legítimo. (LI, p. 57)

El sistema legal de México no considera delito que sus ciudadanos crucen la frontera ilegalmente. Sin embargo, una vez que llegan al otro lado, se encuentran en calidad de ilegales y fugitivos de la Policía estadounidense. De ahí que no puedan esperar la protección de los Estados Unidos sobre su labor ni tengan a quién reclamar el respeto a sus derechos humanos. Con ello se convierten en marginados de todos los sectores públicos, como dice el Informante: "Los inmigrantes ilegales ocupamos un mundo de sombras como obreros agrícolas, garroteros y jornaleros, con salarios de dos dólares la hora o menos" (LI, p. 80).

El problema de la ley en el drama de Rascón Banda se extiende al cuestionamiento de la justicia con frecuencia. Damiana, en *Contrabando*, experimenta un caso severo de injusticia cuando los policías judiciales federales matan a su familia y la clasifican como narcotraficante. A las preguntas que le hacen no podía responder, pero no dejaron de torturarla. Al final, la forzaron a firmar papeles y a falsificar fotografías para la prensa:

> DAMIANA: Llenaron una mesa de pistolas, cuernos de chivo,[97] rifles, cajas de parque. Luego me acercaron una metralleta. Tómala. Escondí las manos en la espalda. Un hombre me jaló de las trenzas, así para atrás. Casi me quiebra la espina. Cógela. Adelanté a los

[97] "El AK-47 -siglas de 'Avtomat Kalashnikov' y el año en que el arma comenzó a producirse- o 'Cuerno de Chivo' ha sido el arma favorita de guerrillas, terroristas, soldados de ejércitos y narcotraficantes, por su resistencia y facilidad de uso". S/A, "'Cuerno de chivo' o AK-47: el arma todo terreno", *Milenio*, 23 de diciembre, 2013, https://www.milenio.com/policia/cuerno-de-chivo-o-ak-47-el-arma-todo-terreno [consulta: 6 octubre 2020].

> brazos y la cargué como un chiquito. Así no, pendeja. Y me la pusieron de otro modo, como si fuera a disparar. Entró mucha gente. Me retrataron. Y volteaba la cara para otro lado, pero luego me la enderezaban. (CB, pp. 221-222)

En ningún momento tiene acceso a la justicia. No le dieron oportunidad de defenderse y cuando Damiana terminó su condena en la cárcel, ya no podía desmentir la historia propagada por el Estado sobre ella.

Un semejante destino tuvo Bessie, de *Homicidio calificado*, quien es víctima de un proceso jurídico que excluye a los latinos de participar como jurado, aunque sean ciudadanos iguales a los otros estadounidenses. Rubén encuentra la culpa en el sistema:

> La ley tiene un sistema para que esto no suceda. Vamos a suponer que los llaman. Tú vas y luego te preguntan: ¿Leíste algo del caso en los periódicos? Pues sí. Entonces vas pa'fuera, porque ya estás prejuiciado. Va otro chicano. ¿Hablas bien el inglés? Este, no muy bien. Pues va pa'fuera, porque no vas a entender. [...] ¿Estás registrado para votar? Este, pues fíjese que no. Ah, pues si no estás registrado para votar no puedes ser jurado. No existes. (HC, p. 32)

El sistema mantiene un patrón que parece razonable, prevenir que el jurado sea informado previamente del caso, aceptar solo a los que entiendan el idioma y que estén registrados, pero el resultado es evidentemente desfavorable para los latinos. En una estructura legal donde la justicia parece desproporcionada, Rubén pregunta al defensor del asesino: "¿piensas en la justicia?" (HC, p. 72), y recibe la siguiente respuesta: "La ley y la justicia no son lo mismo. Una cosa es lo justo y otra lo legal" (HC, p. 72). Se resume el problema tanto de esta obra como de muchas otras del teatro

de Rascón Banda, que inició su dramaturgia con la adaptación de casos jurídicos, en una frase que aparece en una crítica de Olga Harmony: "¿lo legal es justo?".[98] A esa añadiríamos: ¿lo legal es justo para los marginados?

Todos los defectos del sistema tienen una relación estrecha con la consecuente falta de protección de los estados para sus ciudadanos. Cuando las instituciones se ven influidas por los intereses de las autoridades o por una perspectiva discriminatoria la población marginada es la primera en ser víctima. Los casos relevantes: Damiana de *Contrabando* y Bessie con su hijo asesinado por un policía en *Homicidio calificado*. Dichos personajes se sitúan en los límites de la ciudadanía, ya que la Policía y el gobierno los estigmatizan, a Damiana de narcotraficante y a Bessie de delincuente. Otros ejemplos más aparecen en *Los ilegales*.

Si Damiana experimenta una ofensiva del Ejército y Bessie una exclusión sistemática de la institución jurídica, los protagonistas de *Los ilegales* sufren por la negligencia de las autoridades mexicanas. La violencia sobre los migrantes indocumentados queda de manifiesto a lo largo de la obra. La ironía surge con una cita del Secretario de Relaciones Exteriores de México, en voz del Informante:

> Presencié un juicio en contra de trabajadores indocumentados, y a pesar de haber violado las leyes norteamericanas, fueron liberados muchos de ellos. Es falso que se les maltrate y humille. [...] Al aprehendérseles, se les confina a lugares cómodos y se les proporciona buena alimentación. Mentira que se les quiten sus pertenencias y su dinero. Yo estuve ahí y no pasó eso. [...] (Mayo de

---

[98] Olga Harmony, "Constantes en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda. Dramaturgo polifacético", *Paso de Gato*, núm. 6, 2003, p. 10.

> 1979. Uno Más Uno. Notas de la primera semana de mayo de 1979). (LI, p. 63)

Esta cita del Informante se escucha justo después de que Juan muere por un disparo de la patrulla fronteriza. La experiencia dolorosa de los marginados funciona como evidencia para saber cuál es la verdad y la mentira: que "no pasó eso" ante los ojos de un secretario del gobierno o que las vidas de los ilegales están en peligro en la frontera. De ahí que, al final de la obra, el Informante, Jesús y José hablen directamente al público de los avisos de la persecución sistemática a los migrantes, repitiendo la última frase: "En México, nadie reaccionó"; "No hubo reacción en México" (LI, p. 91). La línea final denuncia la culpa de las instituciones nacionales que no se ocupan de la protección de sus propios ciudadanos:

> JOSÉ: ¿Cuáles medios quedan entonces para proteger a quienes un absurdo sistema económico y político ha empujado a saltar las alambradas, desafiar patrullas y humillaciones ciertas más allá de nuestras fronteras del norte?
> (Alejandro Gómez Arias. Revista Siempre núm. 1353, mayo 30, 1979, p. 20) (LI, p. 92)

La revista citada de donde procede el parlamento de José que cierra la representación publicó su primer número el "27 de junio de 1953. Desde sus inicios, *Siempre!* ha sido un semanario plural, crítico e independiente".[99] Desde las acotaciones preliminares, el autor indica: "Los textos del informante fueron tomados de Ensayos de Jorge A. Bustamante, publicados

---

[99] Enrique Montes García, "Historia", *Siempre!*, http://www.siempre.mx/historia/historia.html# [consulta: 10 octubre 2020].

en Foro Internacional de El Colegio de México; diario Uno más Uno; revistas Siempre y Proceso" (LI, p. 34). Esos textos dan cuenta de los fallos del sistema institucional que afectan a los marginados. La revista *Siempre!* se incluye solo una vez, en la cita final que consignamos antes. El periódico *Unomásuno* y la revista *Proceso* son las fuentes más citadas por el Informante en *Los ilegales*: *Proceso* (LI, pp. 35, 43, 80, 81, 85, 92), *Unomásuno* (LI, pp. 55, 63, 72). Los tres medios de comunicación masiva tienen una historia de confrontación con el gobierno. El diario *Unomásuno* tiene como premisa "Crítico y veraz". Fue fundado por un grupo de periodistas que salieron del diario *Excélsior* encabezados por su director, Julio Scherer García, mediante "un golpe político planeado por el gobierno de Luis Echeverría Álvarez",[100] presidente en ese momento. En 1976, se fundó *Proceso*, "meses después del golpe de Luis Echeverría contra *Excélsior*. [...] *Proceso* se había caracterizado por una crítica implacable contra el poder, ya fuera panista o priista".[101] La otra fuente ampliamente citada es Jorge A. Bustamante, que también nació en Chihuahua diez años antes que Víctor Hugo Rascón Banda. Las citas a sus artículos (LI, pp. 48, 51, 57, 75, 77, 92) igualan a las de la revista *Proceso*.[102] Sobre la función

---

[100] Mónica Morales Flores, "El *Unomásuno* y el *Nuevo fotoperiodismo mexicano*", *Comunicación y Sociedad*, núm. 32, 2018, p. 212. Vicente Leñero, gran amigo de Scherer, escribió *Los periodistas* sobre el golpe contra el *Excélsior* y también un corrido al que le puso música el famoso folclorista Óscar Chávez. *Cf.* Roberto Ponce, "'El corrido del golpe a *Excélsior*', de Vicente Leñero y Óscar Chávez (Video)", *Proceso*, 4 de mayo, 2020, https://www.proceso.com.mx/628492/el-corrido-del-golpe-a-excelsior-de-vicente-lenero-y-oscar-chavez-video [consulta: 7 octubre 2020].

[101] Humberto Musacchio, "¿Proceso a *Proceso*?", *Siempre!*, 10 de noviembre, 2018, http://www.siempre.mx/2018/11/proceso-a-proceso/ [consulta: 9 octubre 2020].

[102] De las seis citas, cuatro tienen como fuentes explícitas en la obra tres artículos: Jorge A. Bustamante, "El espalda mojada. Informe de un observador participante", *Revista de la Universidad*, núm. 6, 1973, pp. 26-

de los documentos en la representación dramática, nos ocuparemos en otro apartado.

Víctor Hugo Rascón Banda propone como motivos de marginación la pobreza, la discriminación y los defectos del sistema gubernamental. La cualidad concreta de las dimensiones económica, cultural e institucional de las razones no limita la vigencia de las obras a la época de su creación porque no se han aliviado hasta hoy en día. Tampoco reduce su universalidad con respecto a la región fronteriza de los dos países ya que no existe ninguna sociedad en que no sufran sus habitantes por motivos semejantes. Las consecuencias de la marginación comparten una dimensión múltiple y la relevancia actual, como se muestra en el siguiente capítulo.

---

46; "Emigración indocumentada a los Estados Unidos", art. cit., y el capítulo "El delito de ser espalda mojada", en Anouar Andel Malek (ed.), *Sociología del Imperialismo*, UNAM, México, 1977, pp. 345-359.

# Capítulo 3. Consecuencias de la marginación

En las obras de Víctor Hugo Rascón Banda, las maneras en que los personajes marginados se ven afectados son tan numerosas como las causas de la marginación. Aquí las clasificaremos en tres grupos para su estudio: la vulnerabilidad a la deshumanización, la pérdida de relaciones sociales y el trauma. Estos aspectos atienden más a la configuración de los personajes que en el análisis del apartado anterior, donde se consideró un nivel macro, debido a que el teatro presenta los efectos a través de las vidas individuales de los actores. Comprobaremos cómo estas consecuencias aparecen explicitadas en las obras y cómo la representación acercaría al público a la agonía de la marginación y a los problemas de la realidad que no han disminuido durante los más de veinte años que han transcurrido desde que las obras se representaron por primera vez.

## 3.1. Vulnerabilidad al trato deshumanizado

Se consideran sujetos vulnerables "todos aquellos que, ya sea por su edad, raza, sexo, condición económica, características físicas, circunstancia cultural o política, se encuentran en mayor riesgo de que sus derechos sean violentados". [103] Un informe de la Unión Europea indica que la vulnerabilidad es un efecto social:

> Vulnerability is, at least in part, socially produced to the extent that any personal difficulties are magnified by placing people at additional risk, turning away from any signals that they might be

[103] María de Montserrat Pérez Contreras, "Aproximación a un estudio sobre vulnerabilidad y violencia familiar", *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, vol. 38, núm. 113, 2005, p. 846.

> being harmed and then responding with less determined interventions than would be the case for other, more valued and more powerful, citizens. [...] We would argue that a person might also only be "vulnerable" to the extent that their rights are not upheld or in so far as they are excluded from, or unable to gain access to, mainstream mechanisms for protection and redress.[104]

Entonces, la vulnerabilidad no es provocada por las idiosincrasias personales o de un grupo en sí, sino por la diferente reacción de la sociedad que depende de la posición y del poder del individuo en peligro. La falta de atención pública para los marginados los convierte en presa fácil de violencia, crímenes y desastres sociales. Por un lado, suceden cuando los individuos voluntariamente salen del límite del sistema legal y se criminalizan; por otro lado, la estigmatización a las minorías las arriesga y las priva de recursos para recuperarse de los daños. Además, la exclusión de la protección social resulta en la vulnerabilidad de los derechos humanos. El artículo tercero de *La Declaración Universal de Derechos Humanos* de las Naciones Unidas dice: "Todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona".[105] Podría decirse que la negligencia en el respeto de estos derechos fundamentales contribuye a la deshumanización de las personas marginadas, que es el tema de la denuncia del dramaturgo chihuahuense.

---

[104] Hilary Brown, *Violence against Vulnerable Groups*, Council of Europe, Strasbourg Cedex, 2004, p. 34.

[105] Asamblea General de las Naciones Unidas, *La Declaración Universal de Derechos Humanos*, Naciones Unidas, París, 10 de diciembre, 1948, https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/ [consulta: 21 agosto 2020].

Rascón Banda destaca los "procesos a personas que han delinquido obligadas por la sociedad".[106] Algunos personajes participan en actividades ilegales por razones económicas e ideológicas, como los emigrantes indocumentados de *Los ilegales* y la guerrillera Amanda de *Sazón de mujer*. Otros, como la familia de Jacinta en *Contrabando*, quien se casó con un narcotraficante sin saber a qué se dedicaba, quedan en condiciones precarias por razones ajenas a su voluntad. La criminalización los expone al peligro de la violencia y la deshumanización porque resulta difícil que se respeten sus derechos humanos por su estatus ilícito.

*Los ilegales* muestra la explotación que padecen los mexicanos que deciden ir a los Estados Unidos como trabajadores agrícolas. Van por pobreza pero se convierten en delincuentes al momento que cruzan el río fronterizo. Tienen que evitar a la patrulla, a la Policía y laborar mientras reciben lo mínimo del seguro social, como dice el Informante:

> INFORMANTE: A través de los descuentos hechos a los inmigrantes mexicanos por concepto de cuotas al Seguro Social, por concepto de impuesto federal al ingreso, el gobierno norteamericano está recibiendo una cantidad mayor que el costo de lo retribuido a los inmigrantes indocumentados mexicanos en términos de servicios públicos. [...] Sin embargo, menos del 3% de los trabajadores indocumentados tienen hijos en las escuelas de E. U. y sólo un 1% ha recibido los beneficios de la Seguridad Social. (LI, p. 69)

Este parlamento se intercala entre dos escenas donde Jesús trabaja en el campo de betabel y donde se descubre que José se ha empleado como

---

[106] Ricard Salvat, "Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 149.

rompehuelgas, y confirma estadísticamente la desventaja social que experimentan los obreros ilegales -como los protagonistas- en los Estados Unidos.

Encima, por su condición ilegal y extranjera, les faltan medios para defenderse judicialmente en el Estado ajeno cuando acontece un asalto físico contra ellos. En la obra, los ofensores pertenecen a un grupo extremista, parecido al Ku Klux Klan, que el Informante menciona al final de la jornada diecinueve. Rascón Banda adapta un caso real de 1977 en la jornada veinte para mostrar la vulnerabilidad de los migrantes mexicanos en los Estados Unidos:

> PADRE: Tú, hijo, camina por allá. Tú, por acá. Cada quien jalará la cuerda en sentido contrario: El sucio cerdo tendrá que pasar por las brasas.
>
> *Ríe, coreado por los otros. Jesús se resiste pero es dominado. Lo obligan a caminar sobre las brasas que diligentemente el padre ha distribuido por el suelo.* (LI, p. 87)
>
> *Los tres, continúan acariciando el cuerpo de José.*
>
> *Aparece el Informante.*
>
> INFORMANTE: Ilegales torturados en Arizona por George Hannigan (Riquísimo granjero, expresidente de la Junta Republicana en su Distrito) y sus dos hijos. [...] El defensor manipuló a la perfección las diferencias culturales. Las víctimas fueron incapaces de entender o contestar sin intérprete. En todo momento el defensor se refirió a los mexicanos como extranjeros ilegales y presentó el caso como una conjura para sacar dinero a los Hannigan. [...] Las víctimas se convirtieron en acusados y los acusados en víctimas. El 7 de octubre de 1977 el jurado declaró inocentes a los Hannigan. (LI, p. 89)

En la realidad, los hermanos Hanigan -el apellido se conserva en la obra tal y como aparece en los reportajes norteamericanos- fueron absueltos en el primer juicio de 1977 ante un jurado integrado por blancos, igualmente en el segundo de 1979; pero la tercera vez, gracias a numerosas protestas para apoyar las víctimas, la corte sentenció a tres años de prisión a uno de ellos y liberó al otro hermano.[107]

Amanda Campos, personaje de *Sazón de mujer*, es una guerrillera de la Liga Comunista 23 de Septiembre. La Liga estaba considerada como grupo terrorista; el presidente de la República de entonces, Luis Echeverría, en su cuarto informe de Gobierno (1.º de septiembre de 1974), habló de los grupos armados que aparecieron en los años setenta:

> Es útil para todos, señoras y señores, que hagamos alguna reflexión derivada del análisis de la composición de estos pequeños grupos de cobardes terroristas [...] Surgidos de hogares generalmente en proceso de disolución, creados en un ambiente de irresponsabilidad familiar, víctimas de la falta de coordinación entre padres y maestros, mayoritariamente niños que fueron de lento aprendizaje; adolescentes con un mayor grado de inadaptación en la generalidad, con inclinación precoz al uso de estupefacientes en sus grupos con una notable propensión a la promiscuidad sexual y con un alto grado de homosexualidad masculina y femenina; víctimas de la violencia; que ven muchos programas de televisión [...] son, estos grupos, fácilmente manipulables por ocultos intereses políticos nacionales o extranjeros que hallan en ellos instrumentos

[107] *Cf.* Geraldo Cadava, "From Hanigan to SB 1070: How Arizona Got to Where It Is Today", *History News Network*, 25 de agosto, 2010, https://historynewsnetwork.org/article/130543 [consulta: 3 agosto 2020].

> irresponsables para estas acciones de provocación en contra de nuestras instituciones.[108]

Edgar Miguel Juárez-Salazar cuestiona esa generalización del Presidente y señala como ejemplo la preparación ideológica de los miembros de la Liga:

> [...] es bastante simple y absurdo pensar en la sencilla desacreditación de las cualidades intelectuales del guerrillero proferidas por Echeverría. De sobra sabemos que los guerrilleros no carecían de disposición intelectual, para muestra, se puede dar cuenta del Buró de Formación Política de la contemporánea Liga Comunista 23 de Septiembre que creía profundamente en la revolución teórica del marxismo y en la formación política de sus miembros.[109]

Debido a sus acciones militantes basadas en la ideología comunista, como los asaltos a los bancos, la Liga había sido objeto de persecución del Estado. En la obra, Amanda aparece ante el público vestida como una mujer rarámuri. Su monólogo empieza como sigue:

> AMANDA CAMPOS: ¿Y esta? ¿Quién es? Dirán ustedes. No ando vestida así por gusto, sino por necesidad. Más que por necesidad, por conveniencia. ¿Me entienden? Ando así, o sea, tuve que

---

[108] Luis Echeverría Álvarez, *Informes presidenciales*, Servicio de Investigación y Análisis, Cámara de Diputados LX Legislatura, México, 2006, p. 180.

[109] Edgar Miguel Juárez-Salazar, "Infortunios de la identidad guerrillera. Análisis crítico de un discurso oficial de Estado durante la Guerra sucia en México", *Poiésis*, núm. 36, 2019, p. 21.

> vestirme así, porque si no, ahora no estaría aquí. Estaría bajo tierra. Como mis compañeros. (SM, p. 359)

La historia que cuenta es de la trayectoria de fuga de los remanentes de la Liga. Para evitar los retenes del Ejército después de un ataque a varios bancos, viajan de Chihuahua con rumbo a Sinaloa, estado al suroeste de Chihuahua. Luego, todos los compañeros mueren excepto Amanda, que salvó la vida del ataque de los soldados por caer desde una mina abandonada al arenal de una quebrada. Amanda relata lo que le cuenta el padre Lupe, gracias a lo cual los espectadores pueden imaginar lo que le habría pasado si se la hubiera llevado el Ejército:

> Y por él supe lo que pasó con mis compañeros. A los que agarraron vivos los torturaron hasta matarlos, para que denunciaran a nuestros compañeros de Chihuahua y las casas de Guadalajara y de México y para que dijeran sus verdaderos nombres y sus domicilios. Ninguno me mencionó. Pero es que los soldados no me buscaron. A todos los echaron en una fosa común en Uruáchic. Una señora llamada Rafaela Banda quiso enterrarlos bien, rezarles, meterlos en caja, ponerles sus cruces, pero los soldados no lo permitieron. (SM, p. 368)

Por ser enemigos del Estado y por los delitos cometidos, los de la Liga no pueden ejercer el derecho a la seguridad ni a la dignidad humana. Rascón Banda no omite los daños que ha causado la Liga al mencionar cómo el grupo de Amanda mató al menos a un chófer de un camión de carga y amenazó a los campesinos para que los ocultaran y los proveyeran de bastimento. Al mismo tiempo, el autor presenta a un personaje que lleva el

nombre de su madre, Rafaela Banda,[110] la cual expresa su pena por la forma de muerte de los militantes comunistas y su inhumano entierro.

Las familias de los narcotraficantes en la frontera están en una posición similar. En *Contrabando*, el dramaturgo emplea las historias de tres mujeres de Santa Rosa que evidencian la cercanía de la violencia y muerte en las vidas de personas que tienen relaciones con el negocio de drogas. No pueden reclamar sus derechos a la seguridad porque están involucrados de una forma u otra en el crimen. La historia de Jacinta, personaje que vende café y burritos en la calle, trata de cómo la implicación involuntaria en asuntos criminales conduce a la destrucción de una familia. Jacinta se casó con un forastero llamado José Dolores. Vivía feliz y con abundancia sin preguntar el origen de las ganancias de su marido y sin prestar atención al rumor sobre una mafia: "Un día que vine a Santa Rosa me empezaron a contar de la mafia y todo, pero yo no creía nada" (CB, p. 204). Un día, una mujer viene a su casa y revela la verdadera identidad de su marido: un narcotraficante antes casado con ella. Luego, José Dolores desaparece y los policías judiciales llegan a su casa:

> JACINTA: [...] Lo anduve buscando [a José Dolores] en la peni de Chihuahua y en las cárceles de Juárez, de Culiacán y de Hermosillo. [...] Antes de volver a Santa Rosa me fui a Hermosillo a darle una vuelta a mi casa. No pude ni llegar. La encontré rodeada de

---

[110] Rafaela Banda, la madre de Víctor Hugo Rascón Banda, fue oficinista de un juzgado que operaba en su propia casa: "su madre y su abuelo decidieron que debía aprender a escribir desde pequeño, marcando su camino por el mundo aún antes de que él mismo se diera cuenta". Martha Rosales, "A 72 años de nacimiento de Rascón Banda, su dramaturgia aún es un eco social", *Difusión Norte*, 6 de agosto, 2020, https://difusionnorte.com/dramaturgo-rascon-banda/ [consulta: 30 noviembre 2020].

> judiciales y mejor ni me acerqué. Fui al banco y las cuentas estaban recogidas por el gobierno. Volví aquí y me encontré que hasta acá habían pegado los judas.[111] Maltrataron a mi familia y buscaron por toda la casa, revisaron cuarto por cuarto y hasta levantaron la madera del piso. [...] Tuvo que intervenir el presidente municipal, por eso le tengo aprecio, para que soltaran a mi papá, que desde entonces ya no puede caminar, porque lo dejaron como un Santo Cristo. Mis hermanos no tanto, aunque todavía les quedan las cicatrices. (CB, p. 208)

Jacinta espera a su marido con la ilusión de que "[r]ecuperará sus cosas y todo va a ser como antes" (CB, p. 210) pero, al mismo tiempo, piensa si "[l]o matarían o lo tendrán preso, incomunicado" (CB, p. 210). Su único amparo es el Presidente municipal que le autoriza un puesto ambulante: "este puestecito que tengo ahí en la plaza, donde vendo cigarros, sodas, burritos, café" (CB, p. 209), y que le ha prometido un futuro asegurado: "Él va a mandar a mis hijas a un internado de Hermosillo y me va a ayudar para comprar la tienda de Lydia que están traspasando. ¿Se imagina? Yo de comerciante en grande" (CB, p. 209). Sin embargo, el Presidente está bajo sospecha de estar involucrado con el narcotráfico según Damiana, y, al final de la obra, Jacinta pierde la última esperanza cuando el Presidente municipal muere asesinado en un encuentro cuyos detalles desconocen los protagonistas. Entonces, Jacinta y Conrada, la radiotelefonista de la oficina del Presidente, no tienen más opción que quemar todos los documentos de su jefe y huir de allí.

---

[111] Expresión popular para llamar a un agente de la desaparecida Policía Judicial. *Cf.* "Judas", *Diccionario del Español de México*, El Colegio de México, 2020, https://dem.colmex.mx/ver/judas [consulta: 1.º septiembre 2020].

Rascón Banda escribe obras donde se representan a individuos que se vuelven más susceptibles a los riesgos por el estigma que les impone la sociedad a causa de su raza, etnia, sexo, edad, condición económica, etc. Esta dimensión marginal tiene una relación estrecha con la discriminación cultural. En *La mujer que cayó del cielo*, la protagonista de una etnia minoritaria sufre de incomunicación en los Estados Unidos por la diferencia de lengua y, en consecuencia, se ve alienada y privada de la libertad. En *Homicidio calificado*, la raza diferencia a los descendientes de mexicanos en la sociedad estadounidense y la estigmatización resulta en la muerte de un niño inocente.

En la obra *Homicidio calificado*, los diálogos en la corte revelan que la muerte de Santos no fue un accidente sino un asesinato intencional provocado por la estigmatización de considerar a los hispanos como delincuentes, expresada por el abogado de derechos civiles para la comunidad latina, como sigue:

> RUBÉN: Se comete un delito y se van a visitar a todos los sospechosos conocidos. A todos los que serían capaces de cometer ese crimen. Así pasó con sus nietos. Así pensó Roy Arnold, cuando en la madrugada vio correr a tres muchachos desconocidos. [...] Luego pensó: "Ah, sí. Yo los conozco bien. Conozco al David y al Santos. Estos chavalos son amantes de meterse en pedos. [...] Si uno quiere encontrar putas, ladrones y asesinos hay que ir a Little Mexico. Ahí viven esos pinches cucarachos". (HC, p. 47)

Mientras el fiscal va descubriendo que el policía está ocultando el hecho de que disparó al chico inocente con plena conciencia, se intercalan las escenas donde Rubén Sandoval, abogado de derechos civiles, se encuentra con la madre del difunto niño. Al escuchar la historia de esta

familia, se entiende que la madre de Santos, Bessie, es una víctima más del sistema discriminatorio. A Bessie le dieron una sentencia injusta porque no podía defenderse en el juicio acusada de un asesinato aunque, en realidad, había sido un caso de defensa propia contra el ataque de un hombre blanco que era su pareja. En el momento de su juicio, no tuvo acceso a ninguna ayuda legal que la informara del atenuante de la defensa propia. Los mexico-americanos estaban excluidos al integrarse el jurado. Así, Bessie tuvo que estar en la prisión por cinco años, la misma sentencia que recibe Cain por homicidio calificado.[112]

Además, Santos y su hermano se quejan de que los maestros los discriminan; los critican si hablan en español y los identifican con "los greaseas mexicanos [...] que vienen a quitarles el trabajo a los verdaderos gringos" (HC, p. 30). El resultado de la discriminación en los sistemas jurídico y educativo de los Estados Unidos y el racismo en la subconsciencia de los personajes estadounidenses, que Rascón Banda señala a través de su obra, es "esta epidemia de muertes" (HC, p. 84) de los hispanos.

El personaje de Rita, en *La mujer que cayó del cielo*, deja en evidencia la deshumanización por el estigma generado por la incomunicación y la consecuente hospitalización. Al no entender la lengua rarámuri, los médicos

---

[112] En el juicio real de Darrell Cain, se declaró el caso como "murder with malice". Dianne Solis, "40 Years after the Murder of Santos Rodriguez, Scars Remain for Family, Neighbors and Dallas", art. cit. La ley de los Estados Unidos define: "Murder is the unlawful killing of a human being with malice aforethought. Every murder perpetrated by poison, lying in wait, or any other kind of willful, deliberate, malicious, and premeditated killing [...] is murder in the first degree". Office of the Law Revision Counsel, "18 U.S. Code § 1111. Murder", en *Legal Information Institute*, Cornell Law School, Cornell University, https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/1111 [consulta: 18 septiembre 2020].

traducen la situación de la protagonista en enfermedad mental y la internan en el hospital. Desde entonces, todas las acciones de Rita -algunas que son cotidianas para los rarámuris, como el modo de vestirse y de dormir en el suelo, y otras que sirven de poca referencia a su estado de salud o de inteligencia, como sus parlamentos en inglés o español- se perciben como señales de anormalidad. Esta percepción de los médicos tiene importancia ya que pueden imponer sus decisiones a sus pacientes, hasta cuando no tengan su acuerdo. Así, se forma una relación de poder que lleva a la alienación de la protagonista.

La pérdida de control de sí misma de Rita se evidencia en dos escenas tituladas opuestamente: "Rita por fuera" y "Rita por dentro". En la escena "Rita por fuera", Giner describe a la protagonista que "*permanece inmóvil y serena en un banquillo en exhibición, ajena a todos*" (MC, p. 299):

> GINER: Rostro oriental, tono cobrizo, ojos rasgados como las etnias de Mongolia. Su extraña lengua se asemeja al japonés en sintaxis y fonética, por lo que debe pertenecer al mismo tronco lingüístico. Su estatura es semejante a la de los aborígenes de Nueva Zelanda, aunque su cabello es lacio y no rizado como el de aquéllos. [...] Espera paciente, aunque a veces muestra agresividad y angustia. Mira al cielo constantemente. De apariencia dócil y tranquila es capaz de enfurecerse y vencer a tres enfermeros. Cuando se siente agredida es peligrosa. Raza muy primitiva. Parece salida de la Edad de Piedra. Por las noches le canta a la luna. (MC, pp. 299-300)

La descripción de Giner, no obstante que aparece como solidario con la protagonista, recurre primero a modelos más reconocidos, "Mongolia", "japonés", "Nueva Zelanda"; luego, la degrada al destacar la "agresividad", para concluir calificando su raza de "muy primitiva", "de la Edad de Piedra".

La localización "*ajena a todos*" de la acotación y las últimas frases de Giner recuerdan a los espectadores del zoológico humano del siglo XIX. En cambio, la escena "Rita por dentro" trata de la observación clínica de su anatomía y se utilizan términos profesionales que el público general tendría dificultad de entender. En esta escena, el sometimiento del personaje se capta más directamente por el decorado: "*Rita está de pie arriba de una mesa, iluminada como una estatua. El doctor habla hacia el público describiéndola*" (MC, p. 304). Rita se ve objetivizada como un espécimen para un examen científico. El análisis del médico pone de manifiesto la mirada que posiciona a la indígena como inferior a los personajes estadounidenses.

La falta de libertad es otra señal de la vulnerabilidad de la protagonista. Después de dicha escena, las acotaciones dicen: "*Rita está con camisa de fuerza. Un enfermero le pone una charola fuera de la jaula*" (MC, p. 305). El soliloquio presentado por Rita sobre los pensamientos de su pueblo, junto con las canciones en otras escenas, la dota de una dignidad que preserva a pesar del maltrato ya que, durante el confinamiento, Rita no deja de luchar:

> RITA: ¡Bitichi ni ku siminale! (*Quiero irme a casa*)
> DOCTOR: What did she say?
> RITA: ¿Chisina ni nai ati? (*¿Por qué estoy aquí?*)
> DOCTOR: She's a little obsessed. We will continue in the next session.
> RITA: ¿Piri tumu naki kitira? (*¿Qué quieren de mí?*) ¡Tamirewe machinia! (*¡Déjenme salir!*) (MC, p. 305)

Sin embargo, después de doce años de hospitalización y de tratamiento médico, las consecuencias son evidentes:

> *Los doctores observan a Rita, que muestra abatimiento. Ha envejecido. Se ve cansada y su cuerpo se mueve con tics y con temblores.*
>
> DOCTOR I: After we finished giving her psychotropics, the patient began experiencing involuntary body movements.
>
> VOCES (*En español*): Han aumentado sus conductas extrañas, tiene dolores de cabeza, trae la lengua fuera de la boca, no controla sus movimientos y camina sin estabilidad. (MC, p. 318)

Lucía Garavito afirma sobre las condiciones a las que se ve reducido el personaje de Rita:

> No parece ser una coincidencia que a nivel de la literatura mundial, en el contexto actual de desplazamientos, diasporas, exilios y migraciones, se haya desarrollado una escritura corpocéntrica en la que transformaciones o metamorfosis físicas y mentales constituyen un tropo literario recurrente para traducir experiencias de profunda alienación.[113]

El daño que los propios médicos diagnostican como "permanente e irreversible" (MC, p. 318) es la prueba de todas las experiencias por las que Rita tuvo que pasar debido a su condición vulnerable a causa de su posición marginada en la sociedad estadounidense.

Los migrantes indocumentados de *Los ilegales*, la guerrillera de *Sazón de mujer*, la mujer del narcotraficante de *Contrabando*, los mexico-americanos de *Homicidio calificado* y la mujer indígena de *La mujer que*

---

[113] Lucía Garavito, "Metamorfosis y migración en *La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 399.

*cayó del cielo* equivalen a lo que Giorgio Agamben denomina la nuda vida. La nuda vida es un concepto que designa a quien está privado de todo derecho. El ejemplo más representativo es el *homo sacer*, hombre sagrado, "a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable".[114] Agamben afirma que el *homo sacer* está doblemente excluido de la protección política y de la ley divina, por lo tanto, es vulnerable a la violencia deshumanizante:

> Lo que define la condición del *homo sacer* no es, pues, tanto la pretendida ambivalencia originaria de la sacralidad que le es inherente, como, más bien, el carácter particular de la doble exclusión en que se encuentra apresado y de la violencia a que se halla expuesto. Esta violencia -el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente- no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio.[115]

En esa categoría estarían los personajes de Rascón Banda, como los migrantes ilegales y la guerrillera. Su estatus como delincuentes cancela sus derechos ciudadanos y los expone a la violencia de otros miembros de la sociedad. La explotación, la tortura física y la muerte que experimentan Jesús y José en *Los ilegales*, y los compañeros de Amanda en *Sazón de mujer* son evidencias de la vulnerabilidad de la nuda vida. En el primer caso, cabe notar que los torturadores no matan a los protagonistas. El padre y los hijos en la obra se caracterizan por la participación en un culto donde se

---

[114] Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, Valencia, 1998, p. 18.
[115] *Ibid.*, p. 108.

recitan partes de los Salmos de la *Biblia* (LI, pp. 82-84),[116] que contienen la petición a Dios de su ayuda contra de los enemigos. Debido al vínculo con la religión, la violencia que imponen los perpetradores a Jesús y José -nombres bíblicos relevantes- crea una ironía y, además, permite entender la acción de no matarlos en relación con el sacrificio: para ellos, los mexicanos no se consideran como dignos o bastante limpios para ser sacrificados.

Además, Agamben argumenta que "la política occidental se constituye sobre todo por medio de una exclusión (que es, en la misma medida, una implicación) de la nuda vida",[117] y por eso, "la nuda vida o la vida sagrada, es el presupuesto siempre presente y operante de la soberanía".[118] Cualquier persona puede verse marginada ya que es el mecanismo de la biopolítica del Estado moderno. Rascón Banda lo muestra por medio del drama de la familia del narcotraficante,[119] y de los mexico-americanos: los dos grupos que, a pesar de que no han violado la ley, son víctimas de la persecución del Estado. A través del teatro, Rascón Banda saca a la luz a los seres vulnerables y a la nuda vida por la que están expuestos al trato deshumanizante y a permanecer en la sombra de la atención pública.

---

[116] *Cf. Salmos*, en *Biblia*, trad. Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, Ed. American Bible Society, Philadelphia, 1960, cap. 35, vv. 1-6; cap. 68, vv. 1-4; cap. 109, vv. 8-15, 20. La obra cita por esta traducción.

[117] Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, *op. cit.*, p. 16.

[118] *Ibid.*, p. 138.

[119] Los narcotraficantes son uno de los grupos más relevantes en cuanto al discurso de la nuda vida en la era de la globalización, junto con los migrantes: "[T]he physical/biological self of the narco is not a 'complete life'. In fact, it is the truest manifestation of 'bare life', that is to say it, a life which is stripped of all rights as we understand them in the conventional sense of the term, and which is continuously exposed to death. It is the form of life that can be taken legitimately without committing murder [...]". Amalendu Misra, *Towards a Philosophy of Narco Violence in Mexico*, Palgrave Macmillan, London, 2017, p. 34.

## 3.2. Pérdida de las relaciones sociales

El efecto de la marginación rebasa la esfera personal y se extiende a la social. Los personajes en los dramas de Rascón Banda sufren de la pérdida de sus seres queridos, como la familia o la pareja, y de la comunidad a la que pertenecían. Más que las desventajas de la marginación que experimenta cada individuo, la separación o la muerte de las personas cercanas y la desintegración de la comunidad perjudican a los personajes. Las obras destacan por enfocarse en los casos que son menos tratados en la literatura, como los familiares que quedan en los pueblos de donde son originarios los migrantes y las familias de los delincuentes o de las víctimas que siguen sufriendo después de los acontecimientos. En palabras de la escritora venezolana Sonia Chocrón, "el exilio no está solo en la gente que se va, sino en la gente que se queda. Yo también soy exiliada en mi país porque la gente que amo no está. Mi casa es un exilio".[120] De la misma manera, el aislamiento perturba lo más íntimo de los protagonistas y los conduce a la tragedia. Las obras que muestran mejor este resultado son *Sazón de mujer*, *Contrabando* y *Homicidio calificado*.

El tema central de los monólogos de *Sazón de mujer* es la tristeza por la pérdida y por la soledad. El primero de los tres monólogos es del personaje menonita, María Müller. Su marginalidad se pone de manifiesto en tres maneras: su manejo peculiar del español, la crisis económica que empezó con la subida de los intereses bancarios y el presente estatus como mujer viviendo sola. Entre las tres experiencias de marginación, la que más la angustia es el aislamiento. María y su familia entraron en huelga como parte del movimiento del Barzón en contra de la injusticia de la banca. Después

---

[120] Migra Venezuela, "Literatura y migración: ¿cómo se escribe en estos tiempos?", *NODAL Cultura*, 20 de mayo, 2019, https://www.nodalcultura.am/2019/05/literatura-en-tiempos-de-migracion-como-se-escribe-en-estos-tiempos/ [consulta: 28 noviembre 2020].

de muchos meses de luchar sin logros, el marido de María, Abraham, decidió irse a los Estados Unidos con su hijo para ganar dinero. La hija también la dejó después de casarse con un hombre menonita que vivía lejos y María no la ha vuelto a ver. Además, esta protagonista no puede vivir con los menonitas porque los hombres de su comunidad se negaron de aceptarla por su conocimiento de español y de la sociedad mexicana:

> María vive sola. María vive cuarto chiquito. María no sabe español. Abraham habla español. Mujeres no habla español. María aprende español. [...] María visita campos, habla con mujeres. Mujeres piden consejo. María da consejo. Mujeres preguntan: Qué viste en Chihuahua, María. Qué viste en Cuauhtémoc, María. [...] Como son otros esposos, María. María aconseja. Hombres molestos. Menonitas no quieren María. Hombres dicen: Mujeres solas no buenas. Menonitas deben vivir con menonitas. [...] María mujer sola. María mujer mala. María mal ejemplo. María no vengas. María no hables español. Vete del campo, María. No abran la puerta a María. *Pausa.* (SM, pp. 339-341)

La pausa que viene después de esta cita comunica al público la sensación de abandono que siente María. Rechazada de su comunidad, María está totalmente sola. Enseguida, se transmite a los espectadores la añoranza por su familia mediante las preguntas retóricas y por la declaración de que no cocina más:

> Ahora María vive sola. Abraham no escribe. Abraham no manda dinero. ¿Dónde está Abraham? ¿Dónde está Jacob? María piensa: ¿Abraham quedó en río? ¿Abraham quedó en desierto? ¿Dónde está Jacob? ¿Migra mató Abraham? ¿Migra mató Jacob? ¿Dónde está

> Abraham? Ahora María vive triste. [...] María no hace jamón. María no hace salchichas. María no hace conserva. [...] María no tiene ganas. María sufre. María triste. María canta sola. (SM, p. 340)

La afirmación de que no hace jamón ni salchichas gana más importancia al considerar el principio de la obra. Para María, cocinar es símbolo del pasado feliz de su familia. El jamón les gustaba a su marido y a sus dos hijos; las "salchichas liberwors" era el plato preferido de la protagonista. Sin ellos, no tiene por qué cocinarlos. El pasado que recuerda María no se puede recuperar, solo acentúa la pena de la segregación de las relaciones significativas en su vida.

En la historia de Consuelo Armenta, segundo personaje que presenta su monólogo en *Sazón de mujer*, la protagonista experimenta otra forma de pérdida de un ser querido. Se altera la personalidad de su marido después de una serie de crímenes en la familia. Consuelo describe con detalle cómo se enamoró de un hombre que conoció en Sepayvo y se casó con él. El marido, José María, era un hombre inocente que no se atrevía a sacarla a bailar al principio. No obstante, después de que su madre mató a su padre, se convirtió en narcotraficante: "De ser un hombre bueno, se volvió un hombre malo" (SM, p. 352). Consuelo dice que escuchaba rumores de que José María había matado a varias personas en su pueblo. Al final, él termina arriesgando a su familia por sus crímenes y lo encarcelan en Ciudad Juárez. Consuelo lo deja y se va a Santa Rosa con sus hijos. Luego, cuando está viviendo con su pareja actual, Leobardo, que trabaja en los Estados Unidos, la protagonista recibe un anuncio de José María:

> Tengo tiempo de no ver a José María. Acaba de escribirme. Va a venir a Santa Rosa. Quiere verme. A mí. Y a mis hijos. Quiere vivir con nosotros. [...] Quiere que juntos subamos al monte a juntar

> flores de Zahualique. [...] Para que todo vuelva a ser como antes. Dice que si no me voy por la buena, será por las malas. Tiene guardada una bala para mí. Yo, la mera verdad, no sé qué hacer. (SM, pp. 357-358)

Ante la actitud suplicante y violenta de su exmarido, Consuelo está más confundida que triste. El aviso imprevisto de José María evoca al mismo tiempo el recuerdo del amor. Sin embargo, la amenaza de muerte que contiene la carta prueba la alteración de su carácter y conmueve a la protagonista más por la relación nueva que tiene ella con Leobardo.

Otras consecuencias relacionadas con la pérdida social por la marginación son la desintegración y la muerte de toda la familia. Los hermanos Rodríguez de *Homicidio calificado* tuvieron que separarse después de que encarcelaron a su madre, Bessie, por el asesinato en defensa propia:

> RUBÉN: ¿Y sus hijos?
> BESSIE: Fueron adoptados, como perros sin dueño, por familias extrañas. Los dos chicos, digo. Los dos más grandes, Santos y David, se fueron con su abuelo, o sea, con mi papá. Nadie los quiso. ¿Se imagina? Un viejo de ochenta años. ¿Qué podía hacer el pobre? (HC, p. 49)

La desventaja que experimentó Bessie en el proceso judicial derivó en los perjuicios para sus cinco hijos, quienes en el momento de la muerte de Santos tenían cuatro, cinco, nueve, doce y catorce años. Esta información se presenta en la escena cuatro de modo tangencial durante el testimonio de David, y el público, al conocer la historia de la familia Rodríguez, la llega a entender como resultado de la discriminación que sufren los mexico-

americanos. Sin embargo, dicha situación estaba lejos de lo imaginable para el policía acusado, que supuso que otro hermano de Santos y David era el cómplice del robo:

> MULDER: ¿No se le ha ocurrido pensar que la razón por la que el niño no pudo decirle al oficial Arnold dónde se encontraba su hermano Rubén, que para ustedes era sospechoso, fue porque desde pequeño Rubén había sido depositado en un hogar adoptivo y por lo tanto Santos no sabía la respuesta?
> CAIN: No se me había ocurrido (*pausa*). (HC, p. 53)

Damiana, de *Contrabando*, pierde a toda la familia en una matanza perpetrada por los judiciales. Siete personas inclusive sus dos hijos y trabajadores que estaban ayudando en las obras del rancho murieron en el ataque. En el momento de descubrir que su familia estaba en peligro y, luego, que todos habían muerto antes de que llegara Damiana con algunos policías y el comandante de su región, no sabía la razón del acontecimiento ni quiénes eran los asesinos. Damiana dice al Escritor lo que escuchó de la gente sobre cómo murieron su marido, su suegra, la hermana de la suegra, su concuña, la sirvienta, su hijo e hija. Una pregunta que no se resuelve es la identidad de los otros cinco muertos:

> Dicen que encontraron cinco cadáveres enterrados en la huerta. Cuerpos desnudos, envueltos en bolsas de plástico, que por acá ni se conocen, con heridas y golpes. Yo me pregunto de dónde saldrían esos cadáveres y cómo llegaron hasta allá. A esa huerta solo entraban mi suegra Filomena y su hermana Benigna a cuidar sus rosales de California [...]. (CB, p. 223)

La ambigüedad en cuanto a la verdad del suceso de ese día y de las otras muertes en las historias de las tres mujeres en *Contrabando* se mantiene hasta el final de la obra. Al mismo tiempo, las cicatrices también siguen de manera patente en sus vidas y sus testimonios. Más que la herida física, la pérdida de los seres queridos dejan su vestigio en la mente de los personajes, que es el tema del siguiente apartado.

## 3.3. El trauma como huella de la marginación

El trauma está vinculado con el fenómeno de la marginación, según C. Fred Alford, quien explica las confirmaciones de Kai Erikson:

> However, as one reads through the traumatizing disasters to which Erikson refers in *A New Species of Trouble* (1994), it becomes clear that every one of his examples refers not to the general population, but to the chronic traumatization of special populations, whose numbers add up. These include people living in persistent poverty, or institutionalized in asylums and prisons, or living on American Indian reservations. Migrant laborers and their children, and the socially marginal generally, such as the aged, the isolated, and unwelcome strangers in new lands, aliens and immigrants, are also included.[121]

Los personajes de los dramas de Rascón Banda están incluidos en las categorías de la población susceptible a la traumatización crónica: los pobres, los migrantes, los niños, los pueblos indígenas, los hospitalizados y los presos. A lo largo de las obras de nuestro corpus, se pueden encontrar

---

[121] C. Fred Alford, *Trauma and Forgiveness. Consequences and Communities*, Cambridge University, Cambridge, 2013, pp. 64-65.

varios síntomas del trauma que en su mayoría son resultado de la pérdida de personas cercanas a los personajes.

La obra donde se expresa el trauma con más detalles es *Homicidio calificado*. El efecto de la muerte de Santos para su familia es evidente en varias partes de la obra. Un ejemplo es la presencia del niño difunto indicada en la acotación inicial: "*Todos los personajes presenciarán el juicio, inclusive Santos, como fantasma vivo*" (HC, p. 16). Santos permanece en silencio excepto en dos escenas. En la primera escena, el niño todavía está vivo porque la acción consiste en un recuerdo del Abuelo sobre la víspera del asesinato. La segunda, llamada "Santos visita al Abuelo y a David", tiene lugar después de la muerte del niño y, al principio, Santos aparece como una voz. Rascón Banda no especifica si la acción es parte de un sueño o de la realidad, pero la aparición del difunto muestra el trauma de su familia en duelo. Cuando la voz revela su identidad, el Abuelo y David se asustan y le dicen que se vaya a descansar. El fantasma de Santos sigue pidiéndoles ayuda: "Estoy perdido" (HC, p. 44); "No sé qué hacer..." (HC, p. 45). Al niño confundido, el Abuelo le promete rezar un novenario, como en la tradición mexicana. Por otro lado, la primera reacción de David es el miedo pero, después de la conversación con el fantasma, se transforma en odio al asesino:

> DAVID: Quiero irme de aquí. Lo voy a matar. Voy a matar al policía (*Santos empieza a desaparecer*). Lo odio. Odio a todos los policías. Los voy a matar a todos cuando salga de aquí. Los odio (*Santos desaparece*). ¡Espera! ¡Santos...! ¡Santos...! ¡Santos...! (HC, p. 47)

La pena de la familia de la víctima se representa en el personaje de Bessie. En la escena que sigue después de que Bessie se entera de la muerte

de su hijo en la prisión de Huntsville, su soliloquio está lleno de añoranza, culpa y desesperanza:

> ¿Me oyes, Santos? ¿Te llegan mis palabras? [...] Yo te miro, Santos, te miro desde aquí, como se mira a un niño que sale en la mañana camino de la escuela. [...] ¿Qué te habría de decir después de andar perdida entre patios y celdas, entre sombras y rejas? [...] Me quitaron la voz en Huntsville. Pero, aunque no lo creas, yo te he tenido cerca, cercano en la distancia. [...] Hay afuera un camión que llevará mi alma hasta tu cuerpo, mi cuerpo hasta tu alma, mis ojos a tu cara, tu cara hasta mis ojos. [...] ¿Me culparás, acaso, porque no estuve cerca de ti para detener esa bala plateada? No contestes ahora, escúchame. (HC, pp. 27-28)

Bessie se dirige a Santos, aunque no le responda. Rascón Banda no señala que el hijo deba estar en el escenario en esta escena. Sin embargo, Bessie continúa como si estuviera con él y expresa su impotencia dentro de la cárcel que le ha privado de 'la voz' como evidencia de la marginalidad de Bessie. El trauma la lleva a imaginar a Santos herido: "Te han cortado las alas, te han cerrado los ojos, te han puesto preso en una caja y no puedo sacarte" (HC, p. 27). Dicha impotencia y su tristeza se convierten en un sentimiento de culpa y, conforme avanzan las siguientes escenas, en ira hacia el asesino.

Cuando el juicio no avanza, Bessie pide a Rubén que la saque de la prisión. Rubén le dice que no es posible porque ya está "condenada". Al escucharlo, Bessie se pone histérica al entender la expresión con otro significado:

> RUBÉN (*duda. La mira con sorpresa*): Sí, condenada.

> BESSIE: ¿Seguro? (*Bessie ríe*) ¿Cómo lo sabe? (*ríe histéricamente*) ¿De veras me conoce? (*ríe, casi con llanto*) ¿Qué sabe de mí, de lo que pienso, de lo que siento? (*de pronto, se calma y lo mira seriamente*) Sí, tiene razón. Estoy condenada. Condenada en vida. Condenada por todos, hasta por Dios. (HC, p. 58)

La idea del abandono y del sufrimiento por la pérdida de Santos como un castigo eterno se corresponde con un rasgo particular que se ve en las víctimas de desastres, según Kai Erikson, quien dice refiriéndose a una superviviente de una inundación: "She viewed herself as having an altered relationship to the rest of humankind, to history, and to the ways of nature. She viewed herself as marked, cursed".[122] Esta sensación de estar maldita cambia a Bessie. En la escena diecinueve, la protagonista declara a su padre: "Óyelo bien, papá. De aquí saldrá otra Bessie. Más cabrona que antes" (HC, p. 66). No se muestra la resignación que antes declarara a Rubén, "Yo creo que hay un destino. De pronto, el destino cambia nuestras vidas. Y la vida vuelve llanto lo que antes era alegría" (HC, p. 49), sino que ahora expresa la voluntad de recoger a sus hijos separados y de enfrentar el desafío ante el mundo.

Además, Bessie hace un plan de matar a Cain cuando entre en la prisión donde está recluida. En la escena llamada "La espera de Bessie/Las noches de Cain", el soliloquio de Bessie se intercala con los recuerdos de Cain, creando un contraste entre el odio hacia los mexico-americanos por parte del policía y los pensamientos vengativos de Bessie. Para la madre traumatizada, la venganza es el único remedio que permitirá a Santos a descansar en paz:

---

[122] Kai Erikson, "Notes on Trauma and Community", *American Imago*, vol. 48, núm. 4, Johns Hopkins University, 1991, p. 458.

BESSIE: Y le hundiré el cuchillo en el corazón (*grito de Cain*), una dos, tres, siete veces, hasta que me canse.

CAIN: Mi esposa me despierta y ya no puedo volverme a dormir.

BESSIE: Su sangre regará el patio de esta cárcel.

CAIN: Y me quedo pensando toda la noche.

BESSIE: Entonces... [...]

BESSIE: Santos podrá descansar. (HC, pp. 75-76)

El trauma se relaciona con el sentido de la vida y con la comunidad. Los dos personajes de *Sazón de mujer*, María y Amanda, viven en una situación donde ambos elementos están ausentes. Erikson se refiere a una comunidad tan íntima que se puede decir que es palpable y dice: "It is the *community* that cushions pain, the *community* that provides a context for intimacy, the *community* that serves as the repository for binding traditions".[123] Las comunidades a las que las dos protagonistas pertenecían, el grupo guerrillero de Amanda y el pueblo menonita más la familia de María, fungirían como explica Erikson si no fuera por la guerra, la expulsión y la separación. Fuera de sus comunidades originales, la menonita y la guerrillera fugitiva no pueden recibir el apoyo necesario para recuperarse de los daños de los incidentes traumáticos ni de la soledad.

Para Amanda, el efecto de esta falta se muestra en su duda en volver a la sociedad a la que pertenecía. Aunque Amanda tiene un esposo e hijos, no se siente parte de la comunidad rarámuri cuya lengua no entiende. Los que conocía como guerrillera están muertos y deshonrados en la sociedad. Al saber que habría podido morir como sus compañeros si no hubiera sido por la ayuda de Patricio, ni la amnistía gubernamental habría bastado para asegurarle que saldría ilesa del escondite. De ahí que sus últimas palabras

---

[123] *Ibid.*, p. 460. Las cursivas son del texto.

del monólogo sean: “Estoy tan confundida que ya no sé a qué mundo pertenezco” (SM, p. 371).

Por otro lado, el trauma arriesga el sentido de la vida, como describe Alford: “Trauma attacks the meaning of being, the meaning of life”.[124] Para María, esta afirmación se evidencia no solo cuando dice que no cocina más, sino también en el segundo epílogo. El epílogo, al contrario de la parte principal de los monólogos, está compuesto de diálogos entre las tres protagonistas. En esta escena, María acusa a Amanda por robarle a su esposo una troca y por matar a dos menonitas:

> CONSUELO: ¿Y qué gana con perjudicar a esta mujer? Ya todo pasó.
>
> MARÍA: Nada pasa. Todo está aquí.
>
> CONSUELO: Mire, María. Ahora hay que ayudarnos las tres. Las tres somos mujeres solas, emproblemadas. Traemos ropa distinta, hacemos comidas diferentes, pero por dentro somos iguales.
>
> MARÍA: No somos iguales. Usted tiene dos esposos. Ella tiene uno. Yo no tengo ni uno.
>
> CONSUELO: Hay que olvidar. Ver para adelante.
>
> MARÍA: María no olvida. María no entiende la vida. No entiende el mundo. Antes una cosa. Ahora otra cosa. ¿Qué pasó? ¿Qué hizo mal María? ¿Por qué?
>
> AMANDA: Hay que volver a empezar.
>
> MARÍA: María quiere morir. (SM, p. 373)

---

[124] C. Fred Alford, *Trauma and Forgiveness. Consequences and Communities*, *op. cit.*, p. 48.

María expresa varios tipos de reacciones ante el trauma. Primero, no puede olvidar ni dejar pasar los sucesos que la han afectado. El recuerdo y la pena todavía están presentes para ella. Segundo, se siente marcada y diferente a los demás. El hecho de que no está con su marido es una señal de injuria que la vida y el mundo le han infligido. Tercero, por lo tanto, no entiende la vida ni el mundo. En palabras de Alford: "[o]ur trust in the world is violated".[125] En un mundo desconfiable, la vida es ajena y, en consecuencia, a María no le quedan ganas de seguir viviendo.

En *Contrabando*, Rascón Banda trata del trauma que queda en las víctimas de diferentes sucesos conectados con el narcotráfico. El síntoma del trauma que es más característico en el personaje de Damiana es su insistencia en afirmar que está muerta:

> Santa Rosa de Lima tiene lágrimas, pero no son de cera. Está llorando. Ay, quién pudiera llorar así. Pero a mí secaron los ojos porque ya estoy muerta. Empecé a morir cuando galopaba hacia el Madroño. Morí en la balacera de Yepachi. Y seguí muriendo en la cárcel. [...] En la cárcel yo comía venganza. Soñaba venganza. Estoy muerta, pero la venganza me sostiene. (CB, p. 226)

Entre los cuatro personajes principales, Damiana se destaca por su agresividad debido a su posición en contra del Presidente municipal, a quien las otras protagonistas defienden. La repetida referencia a su propia muerte parece no estar de acuerdo con la viveza de la protagonista en el escenario. Sin embargo, esta afirmación es un signo del trauma que se puede encontrar también en los testimonios de los supervivientes del Holocausto, según Alford:

---

[125] *Ibid.*, p. 45.

> A surprising number of witnesses say, in one way or another, implicitly or explicitly, that they "died at Auschwitz." Charlotte Delbo (1995: 267), a survivor who wrote several memoirs about her experience, says right out that "I am not alive. I died in Auschwitz but no one knows it." What could that mean? Especially for men and women who have gone on to marry (or remarry), raise children whom they evidently love and care for, [...] for one hears tell of this in numerous survivor testimonies.[126]

Alford explica que las vidas de otros recuerdan a los sobrevivientes la ausencia de los que murieron, lo cual deriva en el sentimiento de que hubiera sido mejor morir con los seres queridos en Auschwitz que seguir viviendo solos: "At least in retrospect, dying together with one's original family, one's original loved ones would have been the most complete life, the most complete death".[127] Así, se puede interpretar el personaje de Damiana cuando dice: "Morí en la balacera de Yepachi" (CB, p. 226). La vida después de la muerte de toda la familia no tiene sentido para ella. La inculpación y la tortura de la Policía es la prolongación del tiempo sin sentido. El único motivo que la hace seguir viviendo es la venganza. Lo importante para Damiana es castigar a los culpables y dar a conocer la verdadera historia sobre la masacre de Yepachi. Aun cuando se avisa que el Presidente municipal ha muerto, Damiana dice que no ha cumplido su misión todavía: "Porque Damiana Caraveo, la muerta en vida, seguirá por esos caminos buscando venganza, aunque se le adelanten otros" (CB, p. 230). Mientras que se puede entender esa frase como la voluntad de

---

[126] *Ibid.*, p. 24.
[127] *Ibid.*, p. 36.

manifestar la verdad, también se podría interpretar como una obsesión en la venganza que dota de valor la vida que el personaje dejó en el hecho traumático.

El dramaturgo no se interesa en mostrar una recuperación del trauma de los personajes dentro de las obras. Ni siquiera se completa el proceso de duelo, como evidencian las escenas finales de *Homicidio calificado*, *Contrabando* y *Sazón de mujer*. Damiana continúa reclamando venganza; Bessie confiesa su estado de vida después de la muerte de su hijo Santos: "sigo presa del dolor y del rencor" (HC, p. 84); María no puede seguir adelante después de la pérdida de su familia. La razón por la que Rascón Banda deja a los personajes estancados en su sufrimiento se podría interpretar en dos direcciones: primera, como la representación fiel de la realidad donde los problemas en la frontera no se resuelven fácilmente, y segunda, porque dejaría la responsabilidad a los espectadores de concluir qué tipo de acciones deberían practicarse para mejorar la sociedad de la que forman parte. El teatro de Rascón Banda no termina con la representación en escena, el público se lleva consigo la tarea de cómo resolver el conflicto. La relación entre las obras y el público se considera con más profundidad en el siguiente capítulo, a través de las modalidades de representación teatral.

# Capítulo 4. La representación teatral de los marginados

Este capítulo busca responder a la cuestión de cómo representar los problemas sociales en el teatro. Para ello, indagamos los subgéneros de las obras de Víctor Hugo Rascón Banda, mediante los cuales dramatiza la marginación de ciertos grupos de la frontera, de tal forma que la convierte en motivo de reflexión para el público. Las estrategias empleadas por el dramaturgo demuestran la posibilidad ética y política del arte escénico ante la realidad que exige más que la sola explicación socioantropológica. La puesta en escena que plantea Rascón Banda destaca por entretejer el teatro con otros géneros, lo cual le permite llevar a cabo la difícil tarea de representar artísticamente una crisis actual. En el primer apartado, comprobaremos que el género testimonial reivindica la autoridad subjetiva de los oprimidos y sus historias, lo que facilita evitar la reducción de su existencia a mero espectáculo o palabras. En el segundo, con referencia a la teoría del teatro documento, confirmaremos que la yuxtaposición de documentos reales con la ficción permite el acercamiento crítico y afectivo del espectador a los conflictos representados del presente.

## 4.1. El testimonio como representación

La representación artística puede ser problemática cuando lo representado se relaciona con la realidad, sus contextos y sus personas. Entonces, no se considera solo la estética sino también la ética, planteando preguntas como ¿un actor profesional puede representar a otra persona existente? o ¿un individuo puede representar a todo un grupo? Al respecto, José A. Sánchez afirma: “La mayoría de creadores que se han planteado una cuestión ética de base en relación con su práctica escénica o artística

concluyeron abandonando la representación, entendieron que la representación era incompatible por la ética".[128]

En *Contrabando* y *Sazón de mujer*, Víctor Hugo Rascón Banda sugiere una solución acerca del dilema de la representación ética. En las dos obras, los personajes se sitúan en un estado de 'después de la acción'. La acción que más afecta a los protagonistas no ocurre durante la representación que el público presencia. Ya ha pasado y, en vez de enfocarse en mostrar los eventos trágicos, se concentra en los actores que cuentan a los espectadores su vida durante y después de dichos eventos. En este estudio, se clasifica esta forma de representación bajo el concepto del testimonio y se examina el entrecruzamiento genérico testimonio/teatro que devuelve el poder y la dignidad humana a los seres marginados.

Consideramos como testimonio las narraciones de los actores que cuentan la historia de los personajes dramáticos. Dichas narraciones dramáticas parecen caber, en primera instancia, dentro de la definición del testimonio de John Beverley,[129] citada en numerosos estudios:

> [U]n testimonio es una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral,

---

[128] José A. Sánchez, "Ética de la representación", *Artes la Revista*, vol. 18, 2012, p. 177.

[129] La definición del testimonio como género literario ha sido objeto de un largo debate por la dificultad de "la conceptualización genérica del testimonio que lo considera ubicado en un espacio interdisciplinar" y por "la búsqueda de una definición lo suficientemente amplia como para cobijar las distintas modalidades de escritura del testimonio". Noemí Acedo Alonso, "El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 64, 2017, p. 40.

> militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha.[130]

Sin embargo, Beverley precisa que "el testimonio no es una obra de ficción",[131] así que, quedarían excluidas de su límite del testimonio las obras que analizamos en este estudio. Para justificar nuestra clasificación en cuanto a los testimonios en *Contrabando* y *Sazón de mujer*, referiremos tres criterios de Mabel Moraña,[132] que también ha teorizado sobre el concepto de testimonio:

> El hecho de que el testimonio es producido por (o a partir de) la información provista por un *testigo* que presenció o participó en los hechos narrados; [...] la *voluntad documentalista*, que se relaciona con la preocupación por investigar o dar a conocer un determinado caso que se considera "ilustrativo"; [...] la *relación ficción/realidad* que está en la base de la reelaboración de versiones originales a

---

[130] John Beverley, "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 25, 1987, p. 9.
[131] *Ibid.*, p. 11.
[132] "Mabel Moraña es una de las teóricas que mejor ha sabido recoger, desde mi punto de vista, los aspectos distintivos del género [testimonial]. Tan sólo señala tres características, pero son tan generales que comprenden tanto a los testimonios mediatos cuanto a los testimonios denuncia y los que tienen una mayor elaboración literaria". Noemí Acedo Alonso, "El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía", art. cit., p. 50.

> cargo del mediador, o en la misma operación de literaturizar una determinada experiencia.[133]

El primer criterio, la existencia de un testigo como proveedor de información, se puede verificar en las didascalias de *Sazón de mujer*:

> El personaje de María Müller está inspirado, en versión muy libre, en una de las mujeres que aparecen en el libro de recetas. Los otros dos personajes, Consuelo Armenta y Amanda Campos[,] están inspirados en dos mujeres de Urúachic [*sic*], Chihuahua, que me contaron sus historias en la navidad pasada. (SM, p. 331)

En *Contrabando*, que primero se escribió como una novela con el mismo nombre,[134] y que en el mismo año fue adaptada como texto dramático, no se menciona con precisión la fuente de los relatos de las protagonistas. Solo en la tercera parte de la novela, "Las razones del viaje", el narrador-escritor declara:

---

[133] Mabel Moraña, "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", en Mabel Moraña (ed.), *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*, Excultura, Caracas, 1997, p. 121. Las cursivas son del texto.

[134] "La obra ganadora del Premio Juan Rulfo en 1991, *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda, que publica de forma póstuma editorial Planeta, describe el fenómeno del narcotráfico y sus rémoras, la impunidad, la violencia, la muerte y el secuestro, que operan en el pueblo de Santa Rosa, Chihuahua, ciudad natal del escritor, quien falleció el pasado 31 de julio. [...] La novela inédita, muestra el trabajo de uno de los escritores más versátiles de la literatura mexicana y defensor de los derechos de los autores mexicanos". Fabiola Palapa Quijas, "Publican *Contrabando*, obra póstuma de Rascón Banda", *La Jornada*, 17 de noviembre, 2008, https://www.jornada.com.mx/2008/11/17/index.php?section=cultura&article=a14n2cul [consulta: 8 octubre 2020].

> Cuando tengo un problema, como ese de que no me brotan las palabras ni el sentimiento, vengo a Santa Rosa, y aquí, donde no hay luz eléctrica ni teléfono, puedo encontrar los fantasmas que se vuelven personajes y los rumores que se convierten en argumentos. Basta ir al río y escuchar a las lavanderas cuando tallan con amole y zoco su ropa sucia en las lajas azules; o a la plaza, con los mineros viejos [...]; o meterme al billar.[135]

Sin embargo, el autor mismo es el testigo, como dice Palaversich: "Vivida y sentida desde adentro -desde el privilegiado conocimiento de un escritor oriundo de la zona en que se desarrolla la novela".[136] Además, se puede saber que Rascón Banda presenció el efecto del narcotráfico en su región natal, de la que dijo: "una zona inaccesible en donde toda la sierra está sembrada de amapola y de marihuana".[137]

El segundo rasgo del testimonio, "la *voluntad documentalista*", se evidencia no solo en las tres obras que tratamos en este apartado sino en la postura ideológica de Rascón Banda como dramaturgo, según afirmó en una entrevista:

> Creo que el dramaturgo es un testigo, como los notarios públicos que dan fe de los hechos. El dramaturgo da fe de lo que está pasando, es decir, informa. Es un informante, y para llegar a ser un

---

[135] Víctor Hugo Rascón Banda, *Contrabando*, Planeta, México, 2008, p. 24.
[136] Diana Palaversich, "¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco", *Ciberletras*, núm. 29, 2012, p. 125.
[137] Ricard Salvat, "Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 146.

> informante uno es un médium, entre las historias [...] Creo que el dramaturgo no debe ser más que eso: testigo e informante.[138]

El tercer criterio, la cuestión de la relación entre la realidad y la ficción, es un tema polémico donde, como afirma Moraña, se plantea el problema "del valor de la verdad del enunciado testimonial, [...] y las posibilidades reales de representar de manera fidedigna ya sea a un sujeto 'heterogéneo', ya sea una experiencia propia y, por tal, subjetiva".[139] Las fuentes testimoniales de las obras de Rascón Banda, que él aclara que adaptó en algunos casos "en versión muy libre" (SM, p. 331), pasaron por la mediación del dramaturgo y, por ello, no pueden evitar dicho problema, como pasa cuando consideramos la exclusión de la ficción del género testimonial de Beverley. No obstante, Acedo Alonso afirma que se debe tener en cuenta "que todo proceso de hacer memoria, y por tanto de testimoniar sobre lo acontecido, experimentado en carne propia, conlleva en sí mismo una suerte de ficcionalización".[140] Sobre los elementos ficticios, otros investigadores también ponen énfasis en la representatividad de las obras testimoniales ficticias -narrativas o dramáticas- con respeto a la referencia a la lucha contra la violencia y el trauma que padece una población: "texts which, though fictional, nevertheless provide testimonial evidence of the trauma experienced by the characters and by the broader [...]

---

[138] Stuart A. Day, "En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 32.
[139] Mabel Moraña, "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", art. cit., p. 121.
[140] Noemí Acedo Alonso, "El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía", art. cit., p. 61.

society";[141] "The names may be fictional but the situations of emergency - children without enough to eat, people without homes- transcend text or performance and refer to real-world social struggles".[142] De ahí que podríamos estudiar las obras de Rascón Banda como testimonios en los que se puede conocer el fenómeno de la marginalidad en la frontera entre México y los Estados Unidos.

¿Qué pasa cuando el testimonio se pone en escena? Se podría responder en dos direcciones: primera, el género testimonial permite que el sujeto marginado surja como productor del discurso y que la representación mantenga la distancia crítica acerca del asunto; segunda, la narración testimonial gana relevancia a través de los rasgos teatrales, como la escenografía y la presencia de los actores, que facilitan la sensación de comunicación persona a persona, resultando en la humanización de los miembros excluidos de la sociedad.

*Contrabando* y *Sazón de mujer* destacan por la prevalencia de los testimonios sobre la acción dramática. Los protagonistas no representan con acciones los sucesos centrales sino que los cuentan al público. En *Contrabando*, las tres mujeres relatan sus historias ligadas al narcotráfico: la muerte del hijo, la desaparición del marido y la masacre de la familia, respectivamente, al personaje del Escritor, quien "se limita a escuchar con atención [...] se tiene la impresión de que solo ha ido a 'sacarles la sopa' a las tres enlutadas mujeres'".[143] La única acción acontece al final de la obra

---

[141] Jessica Murray, "Tremblings in the Distinction between Fiction and Testimony", *Postcolonial Text*, vol. 4, núm. 2, 2008, p. 1.

[142] Ana Elena Puga, *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater. Upstaging Dictatorship*, Routledge, London, 2008, p. 197.

[143] Rafael Solana, "*Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirige Enrique Pineda", en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1.*, Sistema de información crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6665&BUSQ=contr

cuando un hombre, que "podría ser un judicial o un narcotraficante" (CB, p. 231), mata al Escritor y a Conrada con una metralleta. De esta manera, según Myra Gann, "*Contrabando* es [...] una obra que explora los límites del drama como género".[144] Gann pregunta y responde: "¿Es esto un drama o es narrativa? Rascón Banda diría que es un drama al borde mismo de la narrativa. En *Contrabando* ha buscado y encontrado la frontera entre ambos géneros".[145] El crítico Bruno Bert también apunta: "No hay prácticamente acciones por parte de los personajes [...] que distraigan el valor de la palabra [...]. Incluso las canciones de las que hablo no 'suceden' a la vista del público a pesar que están interpretadas en vivo, sino que sólo se escuchan".[146]

*Sazón de mujer*, por otro lado, presenta los monólogos de tres mujeres y dos epílogos como finales posibles donde conversan de temas diferentes. Las protagonistas cuentan a los espectadores las historias de su vida y muestran recetas locales. Las acotaciones señalan con mucho detalle qué debe hacer cada actriz en la cocina mientras una representa su monólogo. Por ejemplo, antes de que empiece el monólogo de María, indica las acciones de las otras dos actrices:

A. Durante la escena de María Müller:

---

abando [consulta: 18 noviembre 2020] [1.ª ed. *Siempre!*, 4 de septiembre, 1991].

[144] Myra S. Gann, "*Contrabando*: Tres relatos. Un texto dramático", en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, *op. cit.*, p. 182.

[145] *Idem.*

[146] Bruno Bert, "¡Ajúa!", en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1.*, Sistema de información crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7051&BUSQ=contrabando [consulta: 18 noviembre 2020] [1.ª ed. *Tiempo Libre*, 15 de agosto, 1991, p. 29].

*1. Amanda Campos, vestida con ropa tarahumara, prepara pinole, para lo cual tuesta maíz en un comal colocado sobre una estufa de leña encendida.*

*A media escena se hinca en el suelo frente a un metate y muele con una mano de piedra el maíz tostado. El pinole que va produciendo lo va colocando en pequeños talegos de manta.*

*2. Consuelo Armenta lava quelites, lava verdolagas, limpia las verduras, las corta y las guisa por separado en sartenes que están sobre una estufa de gas. Corta 1 kilogramo de carne de cerdo en pequeños trozos y los pone a cocer con agua, sal, ajo y laurel.*

*Amanda y Consuelo, aunque muy concentradas en sus tareas escuchan y miran, a veces de soslayo, a veces directamente a María Müller, cuando hace su demostración o cuando les llama la atención su relato.* (SM, p. 332)

Aparte de escuchar y mirar al hablante, la interacción entre las protagonistas es escasa antes de los epílogos. Así que los espectadores solo escuchan durante la mayor parte de la representación y observan lo que otras cocinan al margen de la escena principal.[147]

El efecto del género teatral testimonial se hallaría, entonces, en el énfasis que se da a la narración. Dicho efecto se destaca al compararlo con

---

[147] En la versión representada por la directora costarricense, María Bonilla, se eliminó la escenografía realista de la cocina y se sustituyó con "una mesa gigantesca y diversos cuchillos que las actrices usen simbólicamente. Esta lectura gustó mucho al autor, y la propone también como una posibilidad" (SM, pp. 331-332). En la versión de la Compañía Nacional de Teatro de México bajo el nuevo título, *DeSazón*, representada desde 2003 hasta 2019, la acción de cocinar desapareció totalmente y las actrices se sientan al margen del escenario mirando a la que habla enfrente del público. *Cf.* Compañía Nacional de Teatro, "Desazón", *Youtube*, 1.º de abril, 2020, https://youtu.be/HdQHkFzolCw [consulta: 18 noviembre 2020].

la manifestación visual de la violencia, un asunto central en ambas obras, *Contrabando* y *Sazón de mujer*. El estudio de Young Joo Choi de obras teatrales coreanas, japonesas y estadounidenses sobre las 'mujeres de consuelo' muestra los riesgos de la representación directa en caso de violencia extrema e histórica.[148] Entre los que señala, dos son relevantes para nuestro estudio: la repetición con el consecuente fortalecimiento de una imagen de la violencia y el incremento del deseo voyerista del público provocado por dicha repetición.[149] El primer problema se extiende al de la falta de reflexión sobre la imagen que se reproduce. Una escena violenta

---

[148] "Japón se anexionó la Península Coreana en 1910, ocupó el norte de China en 1931 y otros países asiáticos durante la Segunda Guerra Mundial, hasta que su imperio fue derrotado en 1945 tras la II Guerra Mundial. Pero antes de eso, Japón reclutó [...] a decenas de miles de mujeres como esclavas sexuales y las retuvo durante años en prostíbulos creados para los soldados nipones. Eran las llamadas 'mujeres de consuelo' y se estima que hubo unas 200.000 de ellas, incluyendo coreanas, chinas y filipinas". Redacción, "Las revelaciones sobre las esclavas sexuales reclutadas para el Ejército Imperial de Japón que tensan las relaciones con Corea del Sur", *BBC*, 8 de diciembre, 2019, https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50702406 [consulta: 14 noviembre 2020]. El problema de las mujeres de consuelo ha creado mucha tensión entre Corea del Sur y Japón desde que las víctimas mismas revelaron la existencia de las esclavas sexuales en 1991. Las dieciséis víctimas sobrevivientes entre las 240 registradas por el gobierno surcoreano siguen luchando por conseguir siete metas: el reconocimiento del crimen por el gobierno japonés, la averiguación de los documentos oficiales, la disculpa oficial, la recompensa legal, el castigo a los responsables, el registro del hecho en los libros de texto históricos y el establecimiento de un monumento y un archivo oficial. *Cf.* Korean Council for Justice and Remembrance for the Issues of Military Sexual Slavery by Japan, "Victim Support. Wednesday Demonstration", s/f, http://womenandwar.net/kr/activities/#wednesday-demonstration [consulta: 14 noviembre 2020].

[149] *Cf.* Young Joo Choi, "Theatrical representation of 'Comfort Women' -in Korean, Japanese, and American plays", *Journal of Korean Theater Studies Association*, vol. 18, 2002, pp. 89-118.

tiene la posibilidad de causar una emoción de choque antes de que el público la perciba intelectualmente. J. D. Martinez afirma al respecto:

> Thus, to an overwhelming extent an audience member's response to dramatized violence is visceral. The viewer is not afforded time to think, to be critical, or to reflect. [...] The viewer simply reacts emotionally to the carefully constructed, sequential stimuli. The acts of violence themselves are drained of meaning and context. In short, the spectator is not allowed to consider *intellectually* the consequences or significance of what is happening on the screen.[150]

Además, Martinez apunta como resultado el aumento del deseo de ver más violencia,[151] lo cual coincide con el análisis de Choi sobre el voyerismo del público. Para quien considera la violencia como un espectáculo, el problema social y los personajes dramáticos se convertirían en objetos de mirada, en el Otro que se juzga desde fuera.

En particular, el asunto del narcotráfico se encuentra rodeado de los problemas que plantean Choi y Martinez. Las producciones de la narcocultura, la cultura que se genera en torno al narcotráfico y que tiene influencia simbólica para la práctica, la actitud, la identidad y la ideología,[152] suelen ser sensacionalistas y romantizadoras debido a la comercialización. Hasta la literatura comparte esta tendencia, según afirma

---

[150] J. D. Martinez, "The Fallacy of Contextual Analysis as a Means of Evaluating Dramatized Violence", en John W. Frick (ed.), *Theatre and Violence*, University of Alabama, Tuscaloosa, 1999, p. 82. La cursiva es del texto.

[151] *Cf. Ibid.*, p. 83.

[152] *Cf.* Guillermo Núñez Noriega y Claudia Esthela Espinoza Cid, "El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría *queer*", *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 3, núm. 5, 2017, pp. 90-128.

Palaversich: “acercamiento de una gran parte de la narconarrativa mexicana [...] tiende a abordar el tema a partir de la representación en los medios, la nota roja, los mitos perpetuados en los narcocorridos, o en el cine hollywoodense”.[153] Esta inclinación se genera de una posición que mira y juzga el asunto desde fuera y suele faltar la consideración ética para abordar un tema tan actual e impactante como el narcotráfico: “*Los ejércitos* de Evelio Rosero [...], cuya voluntad de contar moralmente la violencia lo convierte en un libro único. Una perspectiva que hoy, en México, todavía echamos en falta”.[154]

La representación testimonial de *Contrabando* y *Sazón de mujer* sirve de alternativa ética para evitar los riesgos de la escenificación visual de la violencia. El testimonio narrado en el escenario concentra la atención del público en la figura del hablante. En el momento de testimoniar, podría decirse que el actor deja de ser un objeto de la mirada al adquirir la capacidad de producir el discurso. Esta transformación resulta de mayor relevancia al considerar el estatus social de las protagonistas en las dos obras. Conrada, Jacinta y Damiana de *Contrabando* y María, Consuelo y Amanda de *Sazón de mujer* no tendrían poder ni capacidad de hacer oír sus voces en la realidad. Son mujeres que viven en pueblos serranos e indígenas cerca de la frontera norte de México. Algunas tienen cierta relación con el tráfico de drogas. Una de ellas es menonita que usa el español como segunda lengua, y otra más vive entre los rarámuris como fugitiva. La pobreza y la violencia que han padecido fuera de la protección social las han marcado física, social y psicológicamente.

---

[153] Diana Palaversich, “¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco”, art. cit., p. 125.
[154] Lolita Bosch, “Contar la violencia”, *El País*, 8 de agosto, 2009, https://elpais.com/diario/2009/08/08/babelia/1249688352_850215.html [consulta: 3 octubre 2020].

Al presentar sus testimonios, los personajes femeninos adquieren autoridad como testigos, sobrevivientes y sujetos. Ya que las protagonistas son las que experimentaron los sucesos de primera mano, escucharlas a ellas mismas puede derivar en mayor credibilidad y empatía por parte de los espectadores, aunque lo que digan sea en contra de la versión oficial y de los rumores corrientes:

> ESCRITOR: ¿Y por qué fue la matanza? Usted debe saberlo.
> DAMIANA: Hay dos versiones. La de los federales es la que salió en los periódicos. Que fueron al Yepachi a aprehender a un grupo de narcos, comandados por mis dos cuñados, que se habían escondido en el rancho. [...]
> ESCRITOR (*A Damiana*): ¿Y la versión suya? ¿Por qué no la contó también a los periódicos o a la gente que allá la...
> DAMIANA (*Lo interrumpe, con una sonrisa burlona*): Lo hice. ¿Tú crees que me creyeron? ¿Quién me la va a creer? ¿Tú me creíste? Dime. (CB, p. 224)

Damiana no espera que la gente crea su historia. Sin embargo, en el escenario, su testimonio sobre la masacre gana más autenticidad que la versión de la Policía y esta mujer a quien le fuera negada la justicia se convierte en la única vía de la verdad del acontecimiento.

En *Sazón de mujer*, Amanda es la portavoz de los guerrilleros de la Liga 23 de Septiembre que intentó una revolución armada en contra del Estado mexicano. Amanda conoce la Liga desde dentro como una de sus miembros. Por eso, cuando cuenta lo que oyó del padre Lupe sobre cómo mataron y enterraron a los guerrilleros capturados, su locución tiene la fuerza reveladora que denuncia la crueldad del gobierno. La testigo misma no ha sufrido la tortura pero su confesión de que vivía escondida entre los

indígenas desde varios años atrás para que los soldados no la encontraran muestra el terror que siente ante la posibilidad. La noticia de la amnistía gubernamental pierde credibilidad después de la historia de la muerte de los guerrilleros que se descubre en el testimonio de Amanda, formando un contradiscurso.

Cabe agregar que el modo testimonial crea cierta distancia del asunto violento lo cual deviene en la reflexión del público. Risso-Nieva comenta sobre la ausencia de acción en la obra *Contrabando*:

> Esta predilección, además de responder a una necesidad escénica concreta (reducir el número de actores y preservar la integridad física de los mismos) y a una pretensión de "decoro" (evitar al público la exposición de escenas cruentas y sensibles), permite actualizar en el imaginario del espectador, o eventual lector, las experiencias particulares en torno al fenómeno del narcotráfico.[155]

Así que la falta de escenas violentas en *Contrabando* no solo deja que el espectador relacione las anécdotas de las protagonistas con sus propias referencias sino también que comprenda el problema del narcotráfico más activamente.

Por otra parte, el imaginario del público asume un rol más importante si los testimonios de cada personaje entran en diálogo con los de otros, en especial, cuando se contradicen. En *Contrabando*, las argumentaciones de Damiana y Conrada se oponen frecuentemente. Por ejemplo, Conrada dice a Damiana que acaba de contar su historia de la masacre y acusa al Presidente municipal por estar involucrado en el asalto: "Esta es tu verdad. El

---

[155] José María Risso-Nieva, "Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., p. 85.

presidente piensa otra cosa" (CB, p. 224). En otra escena, donde Conrada habla de la muerte de su hijo, Damiana atribuye la culpa de la muerte del hijo de Conrada a la propia madre por dejarlo entrar en el contrabando por razones económicas:

> DAMIANA: Yo sé lo que te enrabia. Es que tú tuviste la culpa. (*Conrada la mira sorprendida. Pausa*). Tú misma le preparaste la muerte a tu hijo.
> CONRADA: Mientes. [...]
> CONRADA: Yo no sabía lo que iba a hacer.
> DAMIANA: Sabías. (CB, pp. 193-194)

Así, la versión de las muertes y de la historia total es contada por cada personaje y contradicha por otros. De ahí que se deja ambigua la respuesta de quién es culpable y hasta dónde se puede creer en la información que viene de los actores que están involucrados en el asunto. El dramaturgo no resuelve esta cuestión ni en el final de la obra y solo queda una afirmación que toma del corrido "Contrabando y traición", del famoso conjunto norteño Los Tigres del Norte, en voz de Damiana que se escucha de una grabadora: "¿Quién eres realmente? Si fueras escritor, escribirías lo que pasó en Santa Rosa. ¿Quién eres, muchacho? ¿De qué lado estás? El contrabando y la traición son cosas incompartidas, pues..." (CB, p. 231).[156] La imposibilidad

---

[156] El final de la tercera estrofa del corrido dice: "La traición y el contrabando / son cosas incompartidas". Los Tigres del Norte, "Contrabando y traición", en *Contrabando y traición*, Fonovisa Records, Hollywood, 1984. La obra de Rascón Banda se estrenó en 1991, cuando el corrido ya era famoso. Esa canción se incluyó en cinco discos más del mismo grupo: *15 Super corridos* (2008), *Leyenda y tradición* (2009), *Las pistas para que cantes los éxitos de Los Tigres del Norte* (2009), *Tr3s Presents MTV Unplugged: Los Tigres del Norte and Friends* (2011) y

de distinguir entre el bien y el mal, entre el perpetrador y la víctima rechaza la dicotomía y la imagen predominante producida por la narcocultura.

Esta decisión de dejar en suspenso el juicio moral sobre los protagonistas y sus testimonios se mantiene desde la versión en novela, la cual los críticos aprecian por su acercamiento ético, según Esch:

> I [...] propose a reading that spotlights its discursive and metaliterary interventions as well as the ambiguity with which it treats the topic. These discursive interventions consist of the author's decision to a) treat the narco not as the Other**,** a deviant outside of law, order, and society, but rather as someone who is part of society [...].[157]

Los detalles históricos incluidos en las dos obras conceden a los testimonios el valor de microhistorias,[158] como afirma Palaversich sobre *Contrabando*: 'La microhistoria de cada hablante, reconstruida en una serie

---

*Contrabando y traición. Camelia la Texana* (2014). *Cf.* S/A, "Contrabando y traición", *Letras, todas las canciones*, Cancioneros.com, https://www.cancioneros.com/letras/cancion/43168/contrabando-y-traicion-los-tigres-del-norte [consulta: 5 octubre 2020].

[157] Sophie Esch, "In the Crossfire: Rascón Banda's *Contrabando* and the 'Narcoliterature' Debate in Mexico", trad. Richard Stoller, *Latin American Perspectives*, vol. 41, núm. 2, 2014, p. 162.

[158] "Según reconocidos autores como Burke y Revel, en la historiografía internacional el quiebre introducido por la corriente de la microhistoria italiana, y sus repercusiones tanto en Francia como en España, constituyó uno de los debates epistemológicos más importantes de fines del siglo XX. La microhistoria se planteó como una respuesta a la crisis de los paradigmas hegemónicos en las ciencias sociales de mediados de la década de 1970, particularmente el estructuralismo y el materialismo marxista. Se presentó así como una reacción frente a un cierto estado de la historia social dominante". Ronen Man, "La microhistoria como referente teórico-metodológico. un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales", *HAO*, núm. 30, 2013, p. 167.

[de] testimonios magistralmente logrados, refleja la macrohistoria silenciada de los pueblos del norte, históricamente más involucrados y afectados por el narcotráfico".[159] En *Sazón de mujer,* dentro de los relatos acerca de la vida, de la familia y la sobrevivencia se escuchan términos con importancia política e histórica. Para María, era el movimiento de agricultores del Barzón:

> Abraham conoce El Barzón. Vamos Chihuahua con El Barzón. Vamos plaza con El Barzón. Vamos catedral con El Barzón. [...] Meses, meses, muchos meses. María camina con El Barzón. María lleva pancarta. María reparte volante. María grita con El Barzón. ¡Viva El Barzón! ¡Viva El Barzón! ¡Viva El Barzón! ¡Banco ratero! ¡Banco ratero! ¡Banco ratero! ¡Quita dinero! (SM, pp. 336-337)

La vida de María se convierte en una microhistoria en la que el personaje marginado participa de los cambios sociales. En las historias de Consuelo y Amanda, se escucha de los guerrilleros que podrían ser de la Liga 23 de Septiembre a la que pertenece Amanda o de otros grupos armados que operaron en aquella época: "La muerte de mi suegro sucedió en los días en que pasaron por Sepayvo los guerrilleros. Den aviso, si los ven pasar, decía la radio de Cuauhtémoc" (SM, p. 351); "Ustedes han de haber oído hablar del asalto a varios bancos que hubo en Chihuahua. El asalto múltiple de la Liga. De la Liga 23 de septiembre. Éramos doce, pero ese día nos mataron a cinco" (SM, p. 360). A través de la evocación de sucesos nacionales que habrían vivido o conocido los espectadores también, dado que la diferencia temporal entre el estreno de *Sazón de mujer* en 2003,

---

[159] Diana Palaversich, "¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio,* dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco", art. cit., p. 123.

el Barzón (1993-1996) y la actividad de la Liga 23 de Septiembre (1973-1981) es de máximo treinta años, los testimonios adquieren más actualidad y, por ende, más relevancia colectiva.

Además, cuando la información histórica en los testimonios se entrecruza, los espectadores pueden crear una conexión entre los contextos que han impactado la vida de los marginados de la frontera. En el segundo epílogo de *Sazón de mujer*, los monólogos de las tres mujeres encuentran relaciones posibles entre las trayectorias de cada personaje, aunque no resulten positivas todas las veces. Por ejemplo, María pide a Consuelo que pregunte a su marido por Abraham y Jacob que fue a los Estados Unidos para trabajar. Consuelo le responde que una vez Leobardo, su marido, encontró un muerto que parecía menonita. María se asusta y Amanda la trata de consolar, pero María la rechaza y empieza a acusarla de haber dañado a su familia y a los menonitas a pesar de su hospitalidad:

> MARÍA: Usted cállese. No hable María. Usted gente mala. Abraham escondió. Abraham cuidó. Ustedes robaron Abraham.
>
> AMANDA: ¿Para qué íbamos a robarlo? Llevábamos suficiente dinero.
>
> MARÍA: Ustedes llevaron troca.
>
> AMANDA: No fuimos nosotros. [...]
>
> MARÍA: Ustedes mataron perros. Perro Jacob, perro Esther.
>
> AMANDA: Nos está confundiendo.
>
> MARÍA: Ustedes mataron dos menonitas campo trece. (SM, pp. 372-373)

El conflicto de María con Amanda implica que la relación entre los sujetos marginados también está marcada por la violencia y la muerte. Las desdichas de las mujeres no pueden separarse de la corriente histórica ni de

las acciones de las otras protagonistas. La nueva perspectiva que ofrece la obra a los espectadores provoca la reflexión sobre la relación entre la historia y la vida individual, entre una vida y otra.

El testimonio también tiene en sí mismo características teatrales, como afirma Linda Marie Brooks,[160] ya que se basa en la narración de historias por un testigo ante un editor. Brooks afirma que el lenguaje de una escritura testimonial está más allá de las alocuciones ordinarias por el uso de estrategias dramáticas, como la evocación de presencia, la actuación de la emoción, la descripción del vestuario y del gesto, etc.[161] Según Puga, la representación escénica del testimonio provoca una sensación de lo "Real":

> When *testimonio* is performed, rather than presented through a text, the sense of the Real is heightened. [...] The oral, and ephemeral, nature of performance creates the illusion that one is actually face-to-face with a previously voiceless voice, unedited and unencumbered by [...] other intellectual helpers. [...] The theatrical focus on the voice and the body eliminates the apparent contradiction of reading something supposedly 'written' by someone who is illiterate [...].[162]

La sensación de inmediatez se crea por la presencia corporal de los actores, un rasgo imprescindible del teatro. Dicho rasgo ayuda a humanizar a los marginados a través de una representación que rebasa el límite del lenguaje, según Brownell: "Esto está directamente relacionado a las

---

[160] *Cf.* Linda Marie Brooks, "*Testimonio*'s Poetics of Performance", *Comparative Literature Studies*, vol. 42, núm. 2, 2005, p. 183.
[161] *Cf. Ibid.*, pp. 184-198.
[162] Ana Elena Puga, *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater. Upstaging Dictatorship*, *op. cit.*, pp. 197-198.

posibilidades específicas que tiene el teatro, en el que los testimonios no son sólo palabra, sino también cuerpo, postura, voz, acento y cadencia, y en el que las historias se entrecruzan con bailes, imágenes y sonidos".[163] En otro estudio, Brownell afirma que el cuerpo del actor "en su materialidad, en su humanidad",[164] puede expresar lo que las palabras no pueden.

Así pues, el testimonio se puede experimentar en su plenitud cuando el proceso se desarrolla directamente ante el público. Además de la voz del testigo, la presencia, el lenguaje corporal y la caracterización de los actores, la escenografía y la relación que los actores establecen con los espectadores son elementos que coadyuvan en la comunicación del testimonio. Concretamente, en *Contrabando*, el vestuario y los caracteres físicos de las actrices añaden nuevas dimensiones a las historias narradas, mientras que en *Sazón de mujer*, la escenografía y la manera de (in)comunicación aumentan la relevancia del testimonio ante el público.

En *Contrabando*, el efecto del narcotráfico en la población norteña de México que se atestigua en las historias de las protagonistas también se evidencia en los cuerpos de las actrices. Las didascalias explican con claridad el ambiente de la muerte que rodea la representación de *Contrabando*: "*Las tres mujeres visten de luto*" (CB, p. 189). Además del vestuario, la descripción de los personajes señala en detalle su complexión física:

> ESCRITOR, 30 años. Usa chamarra, botas y sombrero vaquero.
>
> CONRADA, 40 años. Radiotelefonista. Blanca, robusta, guapa.

---

[163] Pamela Brownell, "Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile", *Latin American Theatre Review*, vol. 52, núm. 1, 2018, p. 50.

[164] Pamela Brownell, "La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, núm. 3, 2013, p. 779.

> DAMIANA CARAVEO, 45 años. Muy delgada, morena, alta, voz grave.
> JACINTA, 25 años. Cara hermosa, constitución gruesa. (CB, p. 189)

La "constitución gruesa" (CB, p. 189) de Jacinta sería resultado de haber descuidado su figura al tener que trabajar como vendedora ambulante cuando desaparece su marido narcotraficante. Palaversich comenta sobre la apariencia de Jacinta en la novela: "Su decadencia corporal, sobre la cual reflexiona a lo largo de su testimonio, refleja en un nivel metafórico la destrucción de todo un pueblo por los efectos de narcotráfico".[165] En el drama, igualmente se destaca que Jacinta, seis años antes, había sido elegida reina por su belleza:

> JACINTA (*Le sonríe*): ¿Ya no se acuerda de mí? (*El escritor la mira fijamente*). Yo soy Jacinta Primera. La reina de las fiestas. Usted estuvo en mi coronación. (*Se levanta. Se pone triste. Camina y se coloca frente al escritor*): Pero esta reina que ve no es la misma. (*Pausa*). Ahora solo le dicen "La Reina" para burlarse. (CB, p. 199)

Damiana también muestra una degradación corporal. Es muy delgada, lo que se podría suponer como el efecto del trauma provocado por la masacre de su familia y del daño físico a causa del encarcelamiento y la tortura de la Policía.

En otras escenas, la reacción de los testigos es la clave para que el público los comprenda mejor. Por ejemplo, cuando Damiana explica la tortura que le hicieron en la cárcel, el Escritor pregunta si la violaron.

---

[165] Diana Palaversich, "¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco", art. cit., p. 123.

Damiana actúa de modo diferente a otros momentos en los que no vacila ante las preguntas del Escritor: "(*Duda. Esquiva la mirada. Su rostro muestra tensión*): No. Eso sí que no me hicieron" (CB, p. 221). Debido a la actitud indicada en la acotación, no es posible saber si su respuesta es verdadera pero, con ese detalle de su actuación, el público puede valorar el trauma de Damiana. La seguridad que manifiestan los actores sobre la historia que cuentan más la debilidad y la inquietud que no ocultan pueden fortalecer la conexión con los espectadores.

En *Sazón de mujer*, las historias de las mujeres que permanecerían ocultas en la realidad por su marginalidad se convierten en testimonios que se pueden escuchar a través del arte dramático. Rascón Banda hace uso de la escenografía para agregar el valor público a los testimonios. Freire estudia el papel del espacio de la feria al permitir la entrada en diálogo de las historias privadas. La acción se ubica en el "*Stand de la Feria de Santa Rita en Chihuahua, con un letrero que lo identifica y un subtítulo que dice Del Chile pasado a la Rayada, Mujeres de la Sierra*" (SM, p. 331). Freire afirma que el carácter social de la feria es esencial:

> La pieza está compuesta en base a tres monólogos los cuales les permiten a sus titulares insertar y trasladar su lugar privado: cocina[,] a uno público: feria, logrando establecer un nuevo y complicado circuito de comunicación a partir de la conversión de un lugar público en un espacio biográfico, en el cual van a poder establecer sus complicadas situaciones a través de variadas formas espaciales.[166]

---

[166] Silka Freire, "Espacio de cultura/Espacio de ruptura: *Sazón de mujer* de Víctor Hugo Rascón Banda", *VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012, p. 12.

En efecto, la cocina es un espacio lleno de memoria, de la familia separada de María, del último anhelo del marido de Consuelo, de los tiempos de huida y de establecerse de nuevo entre los rarámuris para Amanda. La cocina existe en la representación para que las protagonistas muestren sus recetas a los espectadores de la feria pero, a la vez, es un dispositivo dramático para sacar las historias privadas a la luz. Freire concluye: "la cocina se convierte en confesionario y la comida en una curiosa excusa a través de la cual pueden compartir de manera muy particular los sin sabores [*sic*] que les han tocado pasar y sobrevivir".[167]

Además, la ubicación del drama en la feria crea una relación distinta entre las actrices y los espectadores, según Freire:

> [L]as tres toman como destinatarios directamente a la audiencia, con la cual establecen explícitamente una relación dialogal, sin que estos pierdan su calidad de espectadores, rompiendo la cuarta pared para remarcar el carácter representacional del hecho dramático e intensificar la unión con el espectador.[168]

Atribuir a los espectadores la misma posición en una representación gastronómica imaginaria en que participan las protagonistas como presentadoras hace posible la comunicación directa, sin la cuarta pared, entre los dos grupos. Las actrices se dirigen a los que están enfrente de ellas, el público, con un lenguaje coloquial. Su actitud nerviosa del principio hace

---

[167] *Idem.*

[168] *Ibid.*, p. 7. Para más detalles sobre el recurso denominado "la cuarta pared", véase Carlos Revuelta Bravo, "La conquista de la cuarta pared: evolución del frente de escena en el teatro renacentista", *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, núm. 13, 2019, pp. 145-164.

creer al que las está viendo que se trata de una representación no ensayada de una persona no acostumbrada a hablar ante mucha gente. Entonces, el público tendría la sensación de inmediatez y, además, de lo real.

El papel del espectador es tan indispensable como el del actor, no solo en el arte dramático sino también en la comunicación testimonial, la cual Gonzalo Sánchez Gómez afirma que es posible cuando existe un equilibrio entre el suceso, el narrador y su audiencia.[169] Brownell argumenta que lo que hace posible y completa el sentido del testimonio es su público.[170] Aunque en *Contrabando*, el primero que escucha los testimonios es el Escritor, los espectadores tras la cuarta pared son el verdadero receptor. En *Sazón de mujer*, como ya se ha mencionado, las actrices se dirigen al público en el contexto ficticio de una feria. La interacción entre los dos grupos participantes no se señala en el texto de las obras, pero su importancia no se puede negar. Sánchez Gómez dice: "un relato de memoria *abre un debate*, puesto que el que escucha y el que habla están situados al mismo nivel en el escenario en el que sucede el testimonio".[171] Ese debate sería la evidencia de un proceso del testimonio que "ha de afectar, implicar, hacer partícipe a quien lo escucha [...] habría de otorgarle el testimonio a quien lo escucha, más que compasión, [...] comprensión".[172] Con base en dicha comprensión por parte de los espectadores, la representación de obras como *Contrabando* y *Sazón de mujer* rescataría la historia de los

---

[169] *Cf.* Gonzalo Sánchez Gómez, "Testimonio, Justicia y Memoria. Reflexiones preliminares sobre una trilogía actual", *Estudios Políticos*, núm. 53, 2018, p. 19.
[170] *Cf.* Pamela Brownell, "La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas", art. cit., p. 780.
[171] Gonzalo Sánchez Gómez, "Testimonio, Justicia y Memoria. Reflexiones preliminares sobre una trilogía actual", art. cit., p. 37. Las cursivas son del texto.
[172] *Ibid.*, p. 36.

marginados del silencio y los transformaría de meros números en seres con dignidad y complejidad humana.

## 4.2. La yuxtaposición de documentos y ficción

Numerosos autores y críticos reconocen que el teatro por sí mismo no puede cambiar el mundo. Hasta el propio Víctor Hugo Rascón Banda admitió que la situación de la frontera no se había transformado durante los veinticinco años que escribió teatro: "Han pasado 25 años desde que escribí [*Los ilegales*] (...) la leí en Ciudad Juárez la semana pasada (...) es como si el tiempo no hubiera pasado: la situación es idéntica o más grave todavía".[173] No obstante, persevera el arte escénico y también la convicción de que en ello existe cierto poder de dar a conocer el dolor de los otros y convertirlo en la preocupación de los espectadores. Así que el teatro no se aleja de lo político sino queda vinculado con ello, evolucionando de acuerdo con la necesidad creativa. Las obras de Rascón Banda manifiestan estrategias que reflejan esta fe en la posibilidad política del teatro.

La frecuencia con la que Rascón Banda emplea materiales documentales en sus obras ha llevado a considerar su teatro como un tipo del teatro documento: "El teatro documento pretende escenificar hechos históricos en su estructura de poder, utilizando para ello documentos sacados del contexto histórico del que trata la realización escénica".[174] Este subgénero teatral, precedido por el teatro político del director y dramaturgo alemán Erwin

---

[173] Víctor Hugo Rascón Banda *apud* Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera, *El teatro documento mexicano en la actualidad. Influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al sol*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019, p. 94.

[174] Juan Pedro Enrile Arrate, "El teatro documento posmoderno", en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Verbum, Madrid, 2017, p. 127.

Piscator en las décadas de 1920 y 1930, fue teorizado por Peter Weiss en los años sesenta. Laureen Nussbaum resume la teoría de Weiss:

> Peter Weiss is the only one who wrote a theory of the documentary theater, a brief fourteen-point treatise, which can be summarized as follows: The documentary theater works with authentic materials. [...] It is devoted to finding the truth and it can best be seen as a reaction to the present situations, which it seeks to clarify by laying out facts and responses to these facts plus the reasons for these responses. [...] It wants to effect change. [...] It does so by its critical selective activity and by the way it handles details of the language, rhythm, juxtaposition, flashbacks.[175]

El teatro documento se trasladó a América Latina, en el caso de México, por medio de Vicente Leñero, en la misma década de su nacimiento en Alemania: "en México Vicente Leñero será el primer dramaturgo que, influenciado por estas posturas, escribe la pieza pionera *Pueblo rechazado* en 1968".[176] Al llegar a América Latina, el *Dokumentarisches Theater* del teatro alemán diverge en dos términos al traducirse en español: el teatro documento y el teatro documental. Si bien hay críticos que no diferencian entre las dos denominaciones,[177] numerosos especialistas afirman que el llamado teatro documental se incluye dentro del teatro documento:

---

[175] Laureen Nussbaum, "The German Documentary Theater of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History", *German Studies Review*, vol. 4, núm. 2, 1981, p. 239.

[176] Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera, *El teatro documento mexicano en la actualidad. Influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al sol*, *op. cit*., p. 35, n. 17.

[177] *Cf*. Pedro Bravo-Elizondo, "La realidad latinoamericana y el teatro documental", *Texto Crítico*, núm. 14, 1979, pp. 200-210; Clemens A.

> [...] todo *teatro documental* será *teatro documento* y, a su vez, todo *teatro documento* será *teatro basado en hechos reales*, mas no así todo *teatro basado en hechos reales* será *teatro documento*, ni todo *teatro documento* será *teatro documental*.[178]

Rafael Negrete resume así la diferencia considerando la obra de Weiss, Piscator, Fisher, Emily Mann entre otros dramaturgos y teóricos del género. Y antes, explicita con más detalle:

> [...] el *teatro documental* [...] sería aquel que emplea no solo datos, sino testimonio reales recogidos por el dramaturgo en primera persona o, en su defecto, por acreditadas fuentes documentales históricas, sociales o políticas, poniendo de relevancia implícita o explícita su procedencia y, siempre y cuando, la introducción testimonial de tales referentes en el texto dramático, influyan directamente en la evolución de la trama principal. Por su parte, el *teatro documento* sería aquel que cristalice/muestre escénicamente, y no solo dramáticamente, documentos/archivos agentes

---

Franken K., "Leñero y el fracaso de su inspector", *Literatura y Lingüística*, núm. 21, 2010, pp. 13-28; Antonio Castro, "Leñero: los límites del realismo", *Letras Libres*, 4 de diciembre, 2014, https://www.letraslibres.com/mexico-espana/lenero-los-limites-del-realismo [consulta: 9 octubre 2020]; María Gabriela Solano Solano, *El teatro documental en Latinoamérica. Un escenario para la presencia simbólica y emotiva de comunidades y personas desaparecidas*, tesis doctoral, University of Wisconsin, Madison, 2016, entre otros.

[178] Rafael Negrete Portillo, "Prototipo de teatro cubista: Último sujeto, texto y representación como documento histórico del estudio de la conducta humana", en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural, en los inicios del siglo XXI, op. cit.*, p. 204. Las cursivas son del texto.

referenciales, aunque no influyan necesaria ni directamente en la evolución de la trama principal.[179]

La distinción estricta no sería posible, sería mejor entenderla como un espectro ya que las obras de nuestro corpus tienen rasgos de ambos subgéneros. La influencia directa de las fuentes históricas es más identificable en obras como *Homicidio calificado* y *La mujer que cayó del cielo*,[180] mientras que no ocurre así en *Los ilegales*. Sin embargo, cada obra contiene momentos en los que se pueden observar ciertas características del otro subgénero. Por ende, las clasificaremos bajo el teatro documento, que puede comprender varios grados de las características del teatro documental.

Rodríguez Herrera, estudioso del teatro documento mexicano, propone dos grupos dentro del género: el teatro documento puro y el mixto.[181] Según su clasificación, las obras de Rascón Banda pertenecen al teatro documento mixto, que integra elementos ficticios con materiales reales, aunque el dramaturgo mismo negó haber seguido una teoría determinada al escribir sus obras: "De ahí que todas mis obras, todas están basadas en hechos reales y en conocidos procesos judiciales. De ahí que me han calificado mi teatro como teatro político, teatro social, sin yo pretenderlo,

---

[179] *Idem.*

[180] Rita Patiño, que inspiró a Rascón Banda para su obra, murió a los 93 años en 2019. *Cf.* Marisol Rivera, "Falleció Rita, la Mujer que Cayó del Cielo. Su historia denunció las agresiones siquiátricas a mujeres indígenas migrantes en EUA", *Difusión Norte*, 11 de marzo, 2019, https://clasico.difusionnorte.com/fallecio-rita-la-mujer-que-cayo-del-cielo/ [consulta: 16 diciembre 2020].

[181] *Cf.* Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera, *El teatro documento mexicano en la actualidad. Influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al sol*, *op. cit*., p. 36.

simplemente así es".[182] No obstante, se puede encontrar cierta justificación por la coincidencia entre la forma documental y la que emplea el dramaturgo para escribir sus obras:

> Yo creo que el teatro tiene una función social más allá de ser arte, más allá de comunicar, más allá de entretener, divertir; debe provocar, debe darle al espectador un motivo de cambio. [...] Yo escribo por indignación, cuando veo una noticia en el radio, en el periódico o en la televisión [...] necesito desahogar esa furia, esa frustración y solo lo hago escribiendo.[183]

La voluntad de suscitar "un motivo de cambio" en su público a través de las obras se relaciona con lo que Janelle Reinelt afirma sobre el compromiso político del teatro documento: "Documentary theatre is often politically engaged; although its effects may not match its intentions, it does summon public consideration of aspects of reality in a spirit of critical reasoning".[184] Además, Steven N. Lipkin, al analizar las estrategias del docudrama, subgénero cinematográfico que se parece al teatro documento mixto por su mezcla de lo documental con lo ficticio, asevera que el estudio de dichas estrategias supone la función del género como una argumentación.[185] En nuestro corpus, se destacan dos obras por los efectos que se logran a través

---

[182] Universidad Autónoma de Nuevo León, "¿Quién es? Víctor Hugo Rascón Banda", *Youtube*, 4 min., 27 de marzo, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=vj2lar4BhQI [consulta: 23 septiembre 2020].
[183] *Ibid.*, 4 min. 43 seg.-6 min. 58 seg.
[184] Janelle Reinelt, "The Promise of Documentary", en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, *op. cit.*, p. 12.
[185] *Cf.* Steven N. Lipkin, "Real Emotional Logic: Persuasive Strategies in Docudrama", *Cinema Journal*, vol. 38, núm. 4, 1999, p. 68.

de la yuxtaposición de lo objetivo y lo imaginario: *Los ilegales* y *Homicidio calificado*.

La alternancia de la trama ficticia con las numerosas presentaciones de los documentos es el rasgo particular que nos interesa en *Los ilegales*. En las acotaciones iniciales, Rascón Banda apunta:

> DOCUMENTOS. A juicio del director de la puesta en escena, al concluir cada jornada podrán intercalarse canciones o noticias periodísticas que versen sobre el tema, o bien textos que expliquen objetivamente el problema de los trabajadores indocumentados (como los ensayos de Jorge A. Bustamante, investigador que ha consagrado su vida a la defensa de ellos), siempre y cuando las canciones y los textos estén acordes con la tesis que en la obra se sustenta. (En esta versión, a manera de ejemplo, se incluyen al final de algunas jornadas, notas periodísticas, textos y canciones que son el testimonio de unos de los personajes). (LI, p. 35)

Además de que los textos que Rascón Banda utiliza en su versión pueden sustituirse a discreción del director, cabe mencionar que el autor incluye canciones en el grupo de las evidencias de la realidad. Los documentos se leen en los apartes del personaje Informante, que actúa de manera separada de otros actores, como indican las acotaciones: "*En área diferente, aparece el Informante*" (LI, p. 57); "*Baja el sonido y la intensidad de las luces. Oscuridad y silencio. Aparece el Informante*" (LI, p. 77). Entre las veinticuatro jornadas divididas en dos actos, el Informante aparece

dieciséis veces, incluso al comienzo de la obra que se podría considerar, en opinión de García Barrientos,[186] como un prólogo:

> *Antes de abrirse el telón, aparece el Informante y dialoga con el público.*
>
> INFORMANTE: El gobierno norteamericano anunció su decisión de construir vallas metálicas a lo largo de su frontera con México, para contener la migración de trabajadores indocumentados mexicanos. La cerca metálica está precedida por un notable aumento de la fuerza policíaca fronteriza, caracterizada por su agresividad contra los llamados ilegales, que significó la deportación de más de un millón de indocumentados hacia México. Estas medidas aplicadas en contra de los indocumentados, fueron aceptadas ampliamente por diversos sectores y autoridades norteamericanas que desde hace algunos años realizan una campaña contra lo que ellos llaman "Amenaza mexicana" o "La ola silenciosa", para referirse a los inmigrantes mexicanos. (Revista Proceso Núm. 106. 13 de noviembre 1978, p. 32) (LI, p. 35)

Los documentos que recita el Informante tratan de los contextos social, político y económico de México y de los Estados Unidos que afectan la vida de los trabajadores indocumentados. Esta información, en primera instancia, facilita la comprensión de los espectadores sobre las acciones de las escenas anteriores o siguientes. Además, la selección de los textos, publicados entre 1976 y 1979, muestra que el dramaturgo pretendía hacer patente el actual problema de los inmigrantes ante el público. A pesar de que los documentos

---

[186] *Cf.* José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Paso de Gato, México, 2012, p. 213.

incorporados datan de los años setenta y llegan hasta 1979, el año del estreno, todavía son relevantes después de cuarenta años, como comenta Rodríguez Herrera sobre la cita anterior de la revista *Proceso*:

> Es evidente que dicha nota, publicada en 1978, resulta de una gran vigencia en nuestros días, tomando en cuenta la política migratoria impulsada por Donald Trump desde antes de su llegada a la presidencia de los Estados Unidos de Norteamérica.[187]

Reinelt precisa que el documento tiene poder por su relación con la realidad: "Power lies in control of the documents, 'the indexical traces of the presence of a real past'".[188] Según Reinelt, esta característica conforma la expectativa del público: "Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand".[189] Sin necesidad de sustituir la cita de Rascón Banda, la noticia de *Proceso* puede establecer una relación con el público de hoy en día ya que evidencia el contexto histórico del problema de la migración que es una realidad vigente para ellos también.

Conviene notar la selección de las fuentes de donde el dramaturgo tomó los textos documentales. La revista *Siempre!* y los periódicos *Proceso* y *Unomásuno* se conocen por su crítica al gobierno, en especial, en contra de la administración del presidente Luis Echeverría. Además de estos medios periodísticos, las investigaciones del académico Jorge A. Bustamante revelan lo que significaba ser inmigrante indocumentado entre la zona

---

[187] Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera, *El teatro documento mexicano en la actualidad. Influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al sol*, *op. cit.*, p. 92.
[188] Janelle Reinelt, "The Promise of Documentary", art. cit., p. 7.
[189] *Ibid.*, p. 9.

fronteriza y los Estados Unidos, en los años setenta. De dichas fuentes, se puede verificar no solo la intención de visualizar el problema oculto de los inmigrantes y de proveer información objetiva acerca de ello, sino también la postura política de Rascón Banda en cuanto al gobierno. La incorporación deliberada de estas citas refleja el carácter contrahegemónico de la obra, destacando el discurso teatral con mayor veracidad y compromiso social que en el comunicado oficial.

Por otro lado, las citas de periódicos o revistas y los artículos académicos se comunican en un tono diferente del lenguaje de otros personajes, que hablan en un estilo coloquial y, a veces, grosero o vulgar. Como se ve en la cita del inicio de la obra, se incluyen términos profesionales y, en otras enunciaciones del Informante, las estadísticas relacionadas con el problema. De ahí que los espectadores experimentan una interrupción o una suspensión de identificación con los personajes y con la acción cuando aparece el Informante entre las escenas, que sería el segundo efecto que llevan a cabo los documentos, como explica Rodríguez Herrera:

> En relación a los elementos brechtianos, cabe destacarse la integración de "el Informante", quien funge no solamente como narrador, sino también como medio para generar un distanciamiento entre las acciones que padecen los inmigrantes -diseñadas para despertar empatía, piedad y, si es posible, una catarsis- y los datos duros que se ofrecen, allí integrados para fomentar el juicio crítico en los espectadores.[190]

---

[190] Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera, *El teatro documento mexicano en la actualidad. Influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al sol*, *op. cit.*, p. 92.

La técnica del distanciamiento es crucial en la teoría del teatro épico del dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht. Según su crítica sobre el teatro burgués, este tipo de teatro evita la catarsis aristotélica que se genera cuando el espectador se identifica con el héroe y su conflicto se soluciona al final del drama. Walter Benjamin afirma: "Con Brecht desaparece la catarsis aristotélica, la liberación de los afectos por proyección sentimental en el destino conmovedor del héroe".[191] El drama de Rascón Banda comparte ese carácter ya que, en el caso de *Los ilegales*, el conflicto también queda sin resolver y deja que los espectadores se encarguen de buscar soluciones para los problemas producidos por la sociedad. El Informante cumple la función de crear esa distancia crítica rompiendo no solo la conexión emotiva sino también la ilusión realista del drama,[192] y de entregar un contexto más completo que permite una reflexión intelectual del público sobre el tema.

Si volvemos a la afirmación de Rodríguez Herrera, "las acciones que padecen los inmigrantes -diseñadas para despertar empatía, piedad y, si es posible, una catarsis-", en ella se pone de manifiesto el uso particular de la ficción del teatro de Rascón Banda. Mientras que los documentos fomentan la crítica del público, el dramaturgo los complementa con otros dispositivos que producen una relación emotiva en los espectadores con el tema.

La clasificación del teatro rasconbandiano como teatro documento mixto muestra que *Los ilegales* no es una obra enteramente épica. También se encuentra una preocupación por el efecto de lo afectivo que es, según Pratt y

---

[191] Walter Benjamin, *Brecht. Ensayos y conversaciones*, trad. Mercedes Rein, Arca Editorial, Montevideo, 1970 [1.ª ed. alemana, 1966], p. 10.

[192] "La ilusión de realidad se ve favorecida cuando el narrador se hace invisible o transparente; su visibilidad, el hecho de que atraiga la atención del lector sobre sí, no puede sino incrementar la distancia: hacer a aquél consciente de la 'narración', del hecho de que alguien le está contando una historia". José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, *op. cit.*, p. 236.

Johnston, un medio influyente para cambiar a los espectadores: "[Theater] is space in which it is possible to experience other worlds with an emotional intensity that can potentially coax audience members from existing identifications so as to open room for new ideas and political alignments".[193] De ahí que la acción de los protagonistas sea trágica, como se ve en la escena donde Jesús y José son torturados por tres blancos racistas.

Además, el corrido de los ciegos, que se intercala durante los diálogos y que luego termina el primer acto, constituye una representación poética, pues canta la nostalgia de un migrante que imagina la riqueza de una vida pueblerina:

> *Una pareja de ciegos canta a dos voces un melancólico corrido. El hombre toca la guitarra y la mujer extiende un sombrero a los que pasan.*
>
> CIEGOS: Yo nací / en medio de las montañas / entre pinos y cabañas / de lejano mineral. / Uruáchic / está escondido en la sierra / y ha conservado su tierra / de belleza sin igual. / Minas, puentes y flores de azahar, / ruinas, magüechis, te tesgüino, mezcal... / Aunque pronto me vaya a alejar, / nunca, nunca, te voy a olvidar... (LI, p. 44)

De esta canción no se registra la fuente ni es posible encontrarle algún referente, así que no se sabe exactamente si es un corrido real de la región norteña de México o es un invento del dramaturgo. Si proponemos considerarlo como ficticio, podríamos decir que Rascón Banda lo incluye para intensificar el efecto trágico de la acción. Esta intención se pone de

---

[193] Geraldine Pratt y Caleb Johnston, "Crossing Oceans: Testimonial Theatre, Filipina Migrant Labor, Empathy, and Engagement", *Geo Humanities*, vol. 3, núm. 2, 2017, p. 280.

manifiesto al comparar el corrido de los ciegos con otro corrido que se representa más adelante por medio del Informante en la jornada nueve, titulado "Canción de los ilegales". Primero, los personajes ciegos están dentro de la acción dramática mientras que el Informante queda fuera de ella. Segundo, la letra del corrido de los ciegos sitúa el tema en una atmósfera melancólica, como señala la acotación. Por otro lado, la letra de la canción del Informante es como sigue: "¿Por qué será / que se van a la frontera / y abandonan sus hogares / aunque allá maten 'mojados'? / ¿Por qué será / que marchan a la frontera / en busca de algún trabajo? / Es porque el hambre no espera... / Es porque el hambre no espera..." (LI, pp. 59-60). Esta canción se parece a la música del teatro épico, que opera como sigue: "la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta".[194] El corrido del Informante comenta sobre los motivos sociales del fenómeno de la migración hacia los Estados Unidos y las dificultades que se padecen. Este comentario califica la canción del Informante como documento, que incluye la música según la acotación inicial.

En la escena final, el público puede experimentar la combinación del papel crítico de los documentos y del impacto afectivo creado por la puesta en escena. El Informante, Jesús y José se sitúan detrás de una alambrada que ha subido gradualmente entre el escenario y la sala a lo largo de la representación, y que sirve de símbolo de las vallas que separan los dos países. Es notable que el Informante, que había permanecido separado de los otros personajes a lo largo de la obra, excepto cuando apareció entre los trabajadores escuchando al Enganchador, se une finalmente con los otros actores. La solidaridad del Informante con los migrantes mexicanos pone de

---

[194] Graciela Paraskevaídis, "Brecht y la música", *La Puerta FBA*, núm. 3, 2008, p. 129.

manifiesto que este personaje no es enteramente brechtiano. Luego, los tres personajes recitan los avisos, extraídos de las noticias y de un texto académico que enfatizan la falta de intervención del gobierno mexicano sobre la marginación de sus ciudadanos. Después, dice la acotación: "*La alambrada cubre completamente la boca del escenario. El Informante, José y Jesús intentan escalarla y quedan inmóviles, en diversas posiciones, en actitud de inútil y desesperada huida*" (LI, p. 92). Este final pone énfasis en la urgencia del problema en la frontera y provoca en el público una reacción empática y reflexiva al mismo tiempo.

La combinación del documento y de la ficción cumple un efecto similar en *Homicidio calificado* pero de un modo invertido en algunas partes. En esta obra, el material real implica a los espectadores afectivamente, mientras que los elementos ficticios los alejan de la tragedia y amplían el contexto del acontecimiento verdadero. Algunos monólogos no sirven de identificadores sino que están para hacer posible una crítica ideológica y que la fotografía de la víctima sea el aparato que cause choque y empatía.

*Homicidio calificado* recrea el juicio sobre el asesinato de Santos Rodríguez y la historia de su familia. Mientras muchas partes son adaptaciones de la realidad, el proceso judicial se destaca por su verosimilitud dado que al autor se le proporcionaron los documentos del juicio y que él mismo se dedicó a ejercer como abogado durante casi toda su vida. El público presencia el juicio escenificado en la posición del jurado o del juez, como se precisa en las acotaciones iniciales: "*Habrá un espacio destinado a un jurado de doce personas, que podrían ser personas del público, y un lugar para el juez, que también podría ser un espectador*" (HC, p. 16). La relación del público con la acción dramática, construida por los detalles de la colocación sugerida como parte de la escenografía, induce a los espectadores a juzgar el caso con una perspectiva crítica y a revelar la decepción del acusado.

El dramaturgo plantea otro dispositivo para que el público entienda la causa de la marginación de la población latina en los Estados Unidos. Si a través del juicio se manifiesta la verdad del asunto, los monólogos descubren el racismo arraigado en la subconsciencia del personaje de Cain. Rascón Banda incluye tres soliloquios del policía y un monólogo que se enuncia en presencia de su defensor, Burleson. Estas escenas podrían considerarse productos de la imaginación y de la perspicacia del dramaturgo dado que, en la acotación inicial, donde se aclaran las fuentes de la información sobre el asunto, no se menciona la referencia que permita conocer los motivos personales del asesino. De ahí que deben analizarse estos monólogos y el soliloquio como ficción.

Al principio, el policía parece un ciudadano normal con quien se pueden identificar los espectadores: "Yo... yo soy como cualquier otro, creo. Nunca me falto a mi trabajo. Voy al gimnasio todos los días. Los sábados me gusta cortar el césped y jugar futbol, con mi hijo" (HC, p. 19). Sin embargo, en el siguiente monólogo, en la escena diez, expresa su disgusto sobre la acusación y su desprecio por los mexico-americanos: "Son gente sucia, grasienta, mentirosa. Son tontos" (HC, p. 33). Esta actitud hace que el público, que sería hispanohablante en su mayoría si la obra se representa en español, se volvería crítico hacia Cain, en especial en la comparación con la escena anterior, "De cómo se forma un jurado", donde se escucha sobre la exclusión sistemática de los latinos en el juicio. Así, poco a poco, se desvela la ideología racista que llega al máximo en el último soliloquio, cuando el asesino dice en la cárcel: "No sé por qué lo hice, fue algo así como un impulso, algo que pudo más que yo. ¿Quién empujó mi mano? ¿Quién ordenó mi mente? No lo sé. Pero yo no soy una mala persona, lo juro, por Dios" (HC, p. 83). Los espectadores, al escuchar a los monólogos y los soliloquios de Cain, llegarían a la conclusión de que el racismo fue culpable

de la muerte del niño inocente y que la discriminación opera de un modo difícil de percibir.

Si la representación ficticia del interior del acusado resulta en una reflexión crítica de la ideología racista, el documento visual impacta la afectividad de los espectadores y estimula una reacción de simpatía hacia la víctima ante la crueldad de la acción. En la escena veintitrés, el personaje del fiscal interroga a David, el hermano mayor de la víctima. Hablan del momento y de lo que ocurrió después de la muerte de Santos, y el fiscal, Mulder, termina la sesión con la siguiente pregunta: "David, ¿es este tu hermano?" (HC, p. 80). Luego, las acotaciones dicen:

> *David mira la fotografía y mueve la cabeza afirmativamente. Mulder acerca la fotografía a los doce miembros del jurado y los obliga a mirar la fotografía. Al tiempo que lo hace, las luces disminuyen cada vez que alguien mira la fotografía; esta se proyecta en gran ampliación en las paredes de la corte. Es la fotografía de Santos Rodríguez que conserva el abogado Rubén Sandoval, fotografía a colores tomada desde el exterior de la patrulla. Se ve a Santos sentado en el asiento delantero con la cabeza destrozada por una bala expansiva y su torso, sus piernas y el asiento del auto llenos de sangre. En la parte visible de su rostro, se alcanza a ver una mueca de dolor. La terrible fotografía se multiplica diez, veinte, treinta veces o más sobre las paredes, sillas, butacas, techo, piso y cuerpos de actores y espectadores, al tiempo que se escucha un réquiem.* (HC, pp. 80-81)

La fotografía a colores del cuerpo de Santos se enfatiza por la proyección de las paredes y, consecutivamente, por la replicación de la misma en todo el escenario hasta donde están los espectadores. Este

documento real pone en evidencia el resultado de la marginación que sufre la población latina bajo una hegemonía discriminatoria. Aunque sea un material objetivo, o por serlo, la demostración de una fotografía magnificada de una escena de la muerte es desconcertante. Además, el dramaturgo especifica que se multiplique la imagen y se ponga encima de los "cuerpos de actores y espectadores" para dar una experiencia de identificación con el muerto.

Julie Ann Ward dice: "the theater positions itself as an alternative source of truth [...] via documentary and bodily evidence".[195] Esta afirmación se complementaría con el análisis de este apartado ya que no solo los documentos preexistentes sino su interacción con la recreación dramática evocan la reflexión intelectual y la empatía afectiva que ayudan a percibir como auténticos los problemas tratados en las obras. En consecuencia, Rascón Banda implica a los espectadores en su perspectiva de la realidad donde urge un cambio fundamental.

---

[195] Julie Ann Ward, "Making Reality Sensible: The Mexican Documentary Theatre Tradition, 1968-2013", *Theatre Journal*, vol. 69, núm. 2, 2017, p. 211.

# Conclusiones

El teatro es un arte que se recrea cada vez que se representa. Su carácter de simultaneidad hace de la actualidad una preocupación principal del género. Una obra de teatro adquiere relevancia al tratar un tema que impacta la vida de los productores y de los espectadores de su momento. Por otro lado, el teatro tiene sus propias maneras de representar el mundo y la vida humana, las cuales inevitablemente provocan cuestiones sobre la relación de la representación estética con la ética y la política. El presente estudio se ha enfocado en el teatro de la frontera de Víctor Hugo Rascón Banda para destacar la marginación de ciertos grupos en la sociedad fronteriza entre México y los Estados Unidos, como temática que se ha mantenido vigente desde hace treinta años hasta hoy en día. Además, hemos analizado los subgéneros que se adaptaron en las obras teatrales -el testimonio y la combinación de los documentos y la ficción- que añaden más sensibilidad ética al tratar los temas y más efectividad política al implicar a su público.

Los contextos en relación con las obras presentados en el primer capítulo muestran la complejidad de los poderes, los intereses y las ideologías que entran en juego en los ámbitos de la migración indocumentada, el narcotráfico y los movimientos sociales en México, además de los grupos étnicos como los rarámuris, los menonitas y los mexico-americanos. Dichos contextos permiten acercarse a las obras de Rascón Banda desde una posición más informada sobre la diversidad y la historicidad de la región fronteriza, con la cual se identifica el autor y centra su atención en sus obras.

El mundo de la frontera que representa Rascón Banda se caracteriza por la marginación. En el capítulo dos, hemos revisado tres factores: la dificultad económica, la ideología excluyente y la injusticia en el sistema

gubernamental. Los personajes dramáticos se ven impulsados a tomar decisiones por la miseria constante que no se resuelve ni después de lograr cruzar la frontera ilegalmente ni al convertirse en narcotraficantes. Sus historias se vuelven más trágicas al encontrarse con la hegemonía que se manifiesta como el conflicto intrínseco de la zona contigua. Encima, el abuso del sistema por parte de las autoridades que se aprovechan de las actividades ilícitas sumado a los errores de las instituciones estatales resultan en la negligencia para solucionar las necesidades del pueblo y, peor aún, en el acoso a sus ciudadanos. Todos estos elementos crean una red de privación y violencia que envuelve la sociedad norteña de México y, en cierta medida también, a la sureña de los Estados Unidos.

Las consecuencias, como se analizan en el capítulo tercero, perturban hasta lo más íntimo el carácter de los protagonistas. La vulnerabilidad de los personajes rasconbandianos ante la amenaza a su dignidad y a sus derechos humanos por el descuido social, la criminalización y el estigma revela el hecho de que los abandonados por el Estado terminan clasificándose dentro de la nuda vida, según Giorgio Agamben, ya que se encuentran sin defensa alguna ante la posibilidad de violencia. La pérdida irrecuperable de la comunidad es otra evidencia del sufrimiento en los dramas de Rascón Banda. La muerte o la separación de los seres amados quitan a los protagonistas el deseo de seguir viviendo o la confianza en su pertenencia al mundo. La misma sensación deriva en el trauma que no finaliza el duelo dentro de las obras. Se podría entender como una denuncia del dramaturgo sobre la realidad, donde la aflicción de los sectores marginados en la frontera norte de México continúa sin remedio.

En el primer apartado del último capítulo, hemos evaluado como una alternativa ética la adopción del testimonio en la representación teatral de la marginación de las obras de nuestro corpus. El entrecruzamiento de dos géneros crea una plataforma en la que, primero, los personajes no

escuchados en la realidad recuperan el poder discursivo y la presencia como un ser existente y, segundo, los espectadores participan en el proceso de modo reflexivo y comprometido. En el siguiente apartado, hemos clasificado el teatro de Rascón Banda dentro del teatro documento mixto, por la unión de la ficción con elementos históricos. El autor opera cada componente para crear la distancia crítica necesaria que permita contemplar los problemas sociales y para implicar el afecto del público con respecto a la aflicción de los personajes, que posiblemente podría llevar a conformar la base para el cambio social y la empatía con el sufrimiento de los otros.

Los problemas de la frontera que representa Rascón Banda en sus obras permanecen tan complejos y actuales hoy en día como en la época que fueron escritas. A pesar de las políticas implementadas por los gobiernos de México y los Estados Unidos, no hay soluciones para la marginación que siguen sufriendo ciertos sectores de la zona fronteriza desde hace medio siglo. Por ello, las obras de nuestro corpus no han perdido su actualidad.

Incluso, después de la muerte de Víctor Hugo Rascón Banda el 31 de julio de 2008, la situación se ha agravado: el gobierno estadounidense está fortaleciendo los muros fronterizos, aunque no alcanzan su objetivo de hacer desistir a los mexicanos y a los migrantes centroamericanos de intentar atravesar el desierto y el río que se han vuelto más peligrosos que antes. El 5 de octubre de 2020, cuatro mil hondureños entraron a Guatemala para viajar hasta los Estados Unidos.[196] La guerra contra el narcotráfico en ambos lados de la frontera ha resultado en más muertes, lejos de ponerle fin. Otros problemas siguen creando víctimas de violencia en la misma zona; por

---

[196] *Cf.* Redacción, "En directo. Caravana migrante desde Honduras ingresa a la fuerza a Guatemala y sin test de covid-19", *Prensa Libre*, 5 de octubre, 2020, https://www.prensalibre.com/guatemala/migrantes/en-directo-caravana-migrante-desde-honduras-ingresa-a-guatemala-sin-test-de-covid-19-rumbo-a-estados-unidos/ [consulta: 10 octubre 2020].

ejemplo, el conflicto entre los agricultores y la Guardia Nacional mexicana por la presa La Boquilla en Chihuahua, en septiembre de 2020.[197]

Las obras de teatro de Víctor Hugo Rascón Banda son más vigentes que nunca. Su teatro no es comercial, conforme a la postura del dramaturgo que no intenta escribir para entretener ni consolar a los espectadores con un final feliz.[198] Sin embargo, sigue representándose en el escenario mexicano, lo cual se podría interpretar como evidencia de la validez de la denuncia del autor en nuestro tiempo. Su posición como miembro de la comunidad fronteriza ofrece una mirada desde dentro y su perspectiva como abogado de profesión hace más vigorosa esa mirada crítica del sistema social. Dicha posición del autor resulta valiosa, ya que los marginados son frecuentemente silenciados por la hegemonía que los mantiene vulnerables a la violencia y al trauma consecuente. Rascón Banda saca a luz historias de las personas que él mismo ha observado desde cerca o sobre las que se ha informado a través de su atención a las tragedias sociales que suelen perderse en el olvido. Su teatro, en este caso con la adecuación de otros géneros y materiales, consigue ofrecer una alternativa a sus espectadores para abrir los ojos a los dolores ajenos sin prejuicios ni presunción.

La representación más reciente de *Sazón de mujer* bajo el nuevo título, *DeSazón*, fue en marzo de 2019, en León, Guanajuato (México). Las actrices que participaron en el estreno de la misma obra en 2003, Julieta Egurrola, Angelina Peláez y Luisa Huertas, seguían conformando el

---

[197] *Cf.* SUN, "La Guardia Nacional afirma que repelió agresión en Chihuahua", *Informador.mx*, 9 de septiembre, 2020, https://www.informador.mx/mexico/La-Guardia-Nacional-afirma-que-repelio-agresion-en-Chihuahua-20200909-0099.html [consulta: 10 octubre 2020].

[198] *Cf.* Universidad Autónoma de Nuevo León, "¿Quién es? Víctor Hugo Rascón Banda", art. cit., 4 min.

elenco.[199] Por otro lado, el teatro de este dramaturgo norteño ha visto reconocida su universalidad. La representación de los marginados por Rascón Banda ha cautivado a los espectadores de otros países. *Contrabando* se ha representado en Costa Rica, Estados Unidos, España y Alemania;[200] *La mujer que cayó del cielo*, en Costa Rica, Chile, Estados Unidos, Bélgica, Grecia, Italia, Uruguay, El Salvador, Guatemala y Canadá;[201] y *Sazón de mujer*, en los Estados Unidos.[202]

El teatro de Rascón Banda todavía se desconoce en Corea del Sur y la realidad de la que se preocupa parecería ajena a la surcoreana, ya que nuestro país linda con la tierra inaccesible de Corea del Norte. Sin embargo, los testimonios de los desertores norcoreanos, que deben cruzar la frontera a China arriesgando su vida hasta lograr salir del territorio comunista, iluminan que el problema de la frontera no se halla tan lejos de la sociedad surcoreana como parece. A lo largo del tiempo, ganaría más importancia y visibilidad en el imaginario colectivo de los ciudadanos del sur. Por ello, esta tesis pretende colaborar con un grano de arena para motivar su lectura y, ojalá, que también su representación en algún escenario para el público coreano.

---

[199] *Cf.* Redacción, "*Desazón* de Víctor Hugo Rascón Banda en el Teatro del Bicentenario", *Noticieros En Línea*, 22 de marzo, 2019, https://noticierosenlinea.com/desazon-victor-hugo-rascon-banda/ [consulta: 10 octubre 2020].

[200] *Cf.* Europa Press, "El mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, premio Hispanoamericano de los Max", art. cit.

[201] *Cf.* María Bonilla, "*La mujer que cayó del cielo*", en *María Bonilla Picado*, San José (Costa Rica), s/f, https://mariabonilla.com/project/la-mujer-que-cayo-del-cielo/ [consulta: 10 octubre 2020]; S/A, "*The Woman Who Fell From the Sky*", *Linda de Guevara*, 2009, http://linadeguevara.ca/works/plays/the-woman-who-fell-from-the-sky/ [consulta: 10 octubre 2020].

[202] *Cf.* S/A, "*Marisol*", Cleveland Public Theater, 2020, https://www.cptonline.org/performances/seasons/2019-2020/marisol/ [consulta: 10 octubre 2020].

# Bibliografía


Acedo Alonso, Noemí, "El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 64, 2017, pp. 39-69.

Acuña Delgado, Ángel, "Usos del cuerpo en la construcción de la persona rarámuri", *Gazeta de Antropología*, vol. 25, núm. 2, 2009, pp. 1-16.

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-Textos, Valencia, 1998.

Alford, C. Fred, *Trauma and Forgiveness. Consequences and Communities*. Cambridge University, Cambridge, 2013.

Arellano, Ignacio, "Soliloquio / monólogo", comunicación personal vía correo electrónico, 23 de septiembre, 2020.

Asamblea General de las Naciones Unidas, *La Declaración Universal de Derechos Humanos*, Naciones Unidas, París, 10 de diciembre, 1948, https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/ [consulta: 21 agosto 2020].

Benjamin, Walter, *Brecht. Ensayos y conversaciones*, trad. Mercedes Rein. Arca Editorial, Montevideo, 1970 [1.ª ed. alemana, 1966].

Berrueco García, Adriana, *El derecho y la justicia en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda*. UNAM, México, 2011.

Bert, Bruno, "¡Ajúa!", en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7051&BUSQ=contrabando [consulta: 18 noviembre 2020] [1.ª ed. *Tiempo Libre*, 15 de agosto, 1991, p. 29].

Beverley, John, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 25, 1987, pp. 7-16.

*Biblia Latinoamericana*. Ed. Verbo Divino, Madrid, 2000.

*Biblia*, trad. Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. Ed. American Bible Society, Philadelphia, 1960.

Bonilla, María, “*La mujer que cayó del cielo*”, en *María Bonilla Picado*, San José (Costa Rica), s/f, https://mariabonilla.com/project/la-mujer-que-cayo-del-cielo/ [consulta: 10 octubre 2020].

Bosch, Lolita, “Contar la violencia”, *El País*, 8 de agosto, 2009, https://elpais.com/diario/2009/08/08/babelia/1249688352_850215.html [consulta: 3 octubre 2020].

Bravo-Elizondo, Pedro, “La realidad latinoamericana y el teatro documental”, *Texto Crítico*, núm. 14, 1979, pp. 200-210.

Breach, Mirosalva, “Aumentan cultivo y consumo de drogas en la sierra Tarahumara”, *La Jornada*, 29 de abril, 2006, https://www.jornada.com.mx/2006/04/29/index.php?section=estados&article=039n1est [consulta: 6 octubre 2020].

Brooks, Linda Marie, “*Testimonio*’s Poetics of Performance”, *Comparative Literature Studies*, vol. 42, núm. 2, 2005, pp. 181-222.

Brown, Hilary, *Violence against Vulnerable Groups*. Council of Europe, Strasbourg Cedex, 2004.

Brownell, Pamela, “La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, núm. 3, 2013, pp. 770-788.

Brownell, Pamela, “Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile”, *Latin American Theatre Review*, vol. 52, núm. 1, 2018, pp. 43-64.

Bustamante, Jorge A., “El espalda mojada. Informe de un observador participante”, *Revista de la Universidad*, núm. 6, 1973, pp. 26-46.

Bustamante, Jorge A., “El delito de ser espalda mojada”, en Anouar Andel Malek (ed.), *Sociología del Imperialismo*. UNAM, México, 1977, pp. 345-359.

Bustamante, Jorge A., “Emigración indocumentada a los Estados Unidos”, *Foro Internacional*, vol. XVIII, núm. 3, 1978, pp. 430-463.

Cadava, Geraldo, “From Hanigan to SB 1070: How Arizona Got to Where It Is Today”, *History News Network*, 25 de agosto, 2010, https://historynewsnetwork.org/article/130543 [consulta: 3 agosto 2020].

Castro, Antonio, “Leñero: los límites del realismo”, *Letras Libres*, 4 de diciembre, 2014, https://www.letraslibres.com/mexico-espana/lenero-los-limites-del-realismo [consulta: 9 octubre 2020].

Choi, Young Joo, “Theatrical Representation of ‘Comfort Women’ -in Korean, Japanese, and American Plays”, *Journal of Korean Theater Studies Association*, vol. 18, 2002, pp. 89-118.

Compañía Nacional de Teatro, “Desazón”, *Youtube*, 1.º de abril, 2020, https://youtu.be/HdQHkFzolCw [consulta: 18 noviembre 2020].

Consejo Estatal de Población: Chihuahua, *Programa estatal de población 2017-2021*. Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua, 2017.

Constantino Toto, Mario, “La construcción de la identidad chicana”, en James Cohen y Annick Tréguer (eds.), *Les Latinos des USA*. Éditions de l’IHEAL, Paris, 2004, pp. 132-145.

Contreras Julián, Maricela, “Proposición con punto de acuerdo para solicitar información a la comisionada del Instituto Nacional de Migración, respecto a la política migratoria de nuestro país y casos de corrupción en esa instancia”, *Gaceta del Senado*, 24 de junio, 2009, https://www.senado.gob.mx/64/gaceta_del_senado/documento/21220 [consulta: 11 agosto 2020].

Coonrod Martínez, Elizabeth, “Cheap Labor Required: Mexican *Arms* Helping the U.S. Grow after World War II”, *Diálogo*, vol. 19, núm. 2, 2016, pp. 1-2.

Correa Bárcenas, Guillermo, “La Migra y las redadas gringas”, *Mexicampo*, 17 de febrero, 2017, https://www.mexicampo.com.mx/la-migra-y-las-redadas-gringas/ [consulta: 20 agosto 2020].

Cortés, Fernando, “Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social”, *Papeles de Población*, vol. 12, núm. 47, 2006, pp. 71-84.

Day, Stuart A., “En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda”, en *El teatro de Rascón Banda. Voces en el umbral*. Escenología, México, 2005, pp. 21-32.

Domínguez, Judith, “Revisión histórica de las sequías en México. De la explicación divina a la incorporación de la ciencia”, *Tecnología y Ciencias del Agua*, vol. 7, núm. 5, 2016, pp. 77-93.

Echeverría Álvarez, Luis, *Informes presidenciales*. Servicio de Investigación y Análisis, Cámara de Diputados LX Legislatura, México, 2006.

El Colegio de México, *Diccionario del Español de México*, 2020, https://dem.colmex.mx/ver/judas [consulta: 1.º septiembre 2020].

Enrile Arrate, Juan Pedro, “El teatro documento posmoderno”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Verbum, Madrid, 2017, pp. 127-139.

Erikson, Kai, “Notes on Trauma and Community”, *American Imago*, vol. 48, núm. 4, 1991, pp. 455-472.

Escamilla, Ángel, “Estructura social y organizativa de la Liga Comunista 23 de Septiembre: 1973-1980”, *Signos Históricos*, vol. 19, núm. 38, 2017, pp. 172-195.

Esch, Sophie, “In the Crossfire: Rascón Banda’s *Contrabando* and the ‘Narcoliterature’ Debate in Mexico”, trad. Richard Stoller, *Latin American Perspectives*, vol. 41, núm. 2, 2014, pp. 161-176.

Europa Press, “El mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, premio Hispanoamericano de los Max”, *Notimérica*, 3 de marzo, 2006, https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-espana-mexico-mexicano-victor-hugo-rascon-banda-premio-hispanoamericano-max-20060303120210.html [consulta: 9 octubre 2020].

Fiscalía General de la República, “Historia de la Procuraduría General de la República”, Gobierno de México, 1.º de enero, 2015, https://www.gob.mx/fgr/acciones-y-programas/historia-de-la-procuraduria-general-de-la-republica [consulta: 11 noviembre 2020].

Franken K., Clemens A., “Leñero y el fracaso de su inspector”, *Literatura y Lingüística*, núm. 21, 2010, pp. 13-28.

Freire, Silka, “Espacio de cultura/Espacio de ruptura: *Sazón de mujer* de Víctor Hugo Rascón Banda”, *VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012, pp. 1-17.

Gann, Myra S., “*Contrabando*: Tres relatos. Un texto dramático”, en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 2004, pp. 177-185.

Ganster, Paul y David E. Lorey, *The U.S.-Mexican Border Today. Conflict and Cooperation in Historical Perspective*. Rowman & Littlefield, Lanham, 2016 [1.ª ed. 1999].

Garavito, Lucía, “Metamorfosis y migración en *La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 36, núm. 2, 2012, pp. 395-411.

García Barrientos, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato, México, 2012.

Gladhart, Amalia, “Translation Plays: La Malinche y otros intérpretes”, *Latin American Theatre Review*, vol. 51, núm. 1, 2017, pp. 35-50.

Gonzales-Day, Ken, *Lynching in the West, 1850-1935*. Duke University, Durham, 2006.

González-Pérez, Guillermo Julián, María Guadalupe Vega-López, Carlos Enrique Cabrera-Pivaral, *et al.*, “Mortalidad por homicidios en México: tendencias, variaciones socio-geográficas y factores asociados”, *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 17, núm. 12, 2012, pp. 3195-3208.

Grammont, Hubert C. de, “El Barzón, un movimiento social inserto en la transición hacia la democracia política en México”, en Norma Giarracca (comp.), *¿Una nueva ruralidad en América Latina?* CLASCO, Buenos Aires, 2001, pp. 153-190.

Gutiérrez, Ramón A., “Imperio, guerras, revoluciones”, *National Park Service*, U.S. Department of the Interior, 8 de julio, 2020, https://www.nps.gov/articles/themestudyimperio.htm [consulta: 13 noviembre 2020].

Harmony, Olga, “*La mujer que cayó del cielo*”, *La Jornada*, 24 de junio, 1999, https://jornada.com.mx/1999/06/24/harmony.html [consulta: 6 octubre 2020].

Harmony, Olga, “Constantes en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda. Dramaturgo polifacético”, *Paso de Gato*, núm. 6, 2003, pp. 9-10.

Holzapfel, Tamara, “*Pueblo rechazado*: Educating the Public through Reportage”, *Latin American Theatre Review*, vol. 10, núm. 1, 1976, pp. 15-21.

Immigration History, “Undesirable Aliens Act of 1929 (Blease’s Law)”, University of Texas at Austin, 2019, https://immigrationhistory.org/item/undesirable-aliens-act-of-1929-bleases-law/ [consulta: 9 octubre 2020].

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, “Etnografía del pueblo tarahumara (rarámuri)”, *Gobierno de México*, 19 de abril, 2017, http://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-tarahumara-raramuri [consulta: 9 septiembre 2020].

Izcara Palacios, Simón Pedro, “Corrupción y contrabando de migrantes en Estados Unidos”, *Política y Gobierno*, vol. 20, núm. 1, 2013, pp. 79-106.

Jiménez, Alfredo, “El fenómeno de frontera y sus variables. Notas para una tipología”, *Estudios Fronterizos*, núm. 40, 1997, pp. 11-25.

Johnson González, Bill y Mireya Loza, “Opening the Archives: Legacies of the Bracero Program”, *Diálogo*, vol. 19, núm. 2, 2016, pp. 3-6.

Juárez-Salazar, Edgar Miguel, “Infortunios de la identidad guerrillera. Análisis crítico de un discurso oficial de Estado durante la Guerra sucia en México”, *Poiésis*, núm. 36, 2019, pp. 11-25.

Korean Council for Justice and Remembrance for the Issues of Military Sexual Slavery by Japan, “Victim Support. Wednesday Demonstration”, s/f, http://womenandwar.net/kr/activities/#wednesday-demonstration [consulta: 14 noviembre 2020].

La Redacción, “Día Mundial del Teatro”, *Proceso*, 3 de abril, 2006, https://www.proceso.com.mx/216393/dia-mundial-del-teatro-2 [consulta: 10 octubre 2020].

Lipkin, Steven N., “Real Emotional Logic: Persuasive Strategies in Docudrama”, *Cinema Journal*, vol. 38, núm. 4, 1999, pp. 68-85.

Los Tigres del Norte, “Contrabando y traición”, en *Contrabando y traición*. Fonovisa Records, Hollywood, 1984.

Man, Ronen, “La microhistoria como referente teórico-metodológico. un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales”, *HAO*, núm. 30, 2013, pp. 167-173.

Marley, David F., *Mexican Cartels: An Encyclopedia of Mexico's Crime and Drug Wars*. ABC-CLIO, Santa Barbara, 2019.

Martinez, J. D., "The Fallacy of Contextual Analysis as a Means of Evaluating Dramatized Violence", en John W. Frick (ed.), *Theatre and Violence*. University of Alabama, Tuscaloosa, 1999, pp. 76-85.

Martínez, Oscar J., *U.S.-Mexico Borderlands. Historical and Contemporary Perspectives*. Scholarly Resources, Wilmington, 1996.

Massey, Douglas S., "La racionalización de los mexicanos en Estados Unidos: estratificación racial en la teoría y en la práctica", *Migración y Desarrollo*, núm. 10, 2008, pp. 65-95.

Mendoza García, Jorge, "Reconstruyendo la guerra sucia en México: del olvido social a la memoria colectiva", *Revista Electrónica de Psicología Política*, vol. 5, núm. 15, 2007, http://www.psicopol.unsl.edu.ar/dic2007_nota9.pdf [consulta: 3 agosto 2020].

Migra Venezuela, "Literatura y migración: ¿cómo se escribe en estos tiempos?", *NODAL Cultura*, 20 de mayo, 2019, https://www.nodalcultura.am/2019/05/literatura-en-tiempos-de-migracion-como-se-escribe-en-estos-tiempos/ [consulta: 28 noviembre 2020].

Mijares, Enrique (comp.), *Dramaturgia del noreste*. Editorial Espacio Vacío, Durango, 2011.

Misra, Amalendu, *Towards a Philosophy of Narco Violence in Mexico*. Palgrave Macmillan, London, 2017.

Montes García, Enrique, "Historia", *Siempre!*, http://www.siempre.mx/historia/historia.html# [consulta: 10 octubre 2020].

Morales Flores, Mónica, "El *Unomásuno* y el *Nuevo fotoperiodismo mexicano*", *Comunicación y Sociedad*, núm. 32, 2018, pp. 211-237.

Moraña, Mabel, “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”, en Mabel Moraña (ed.), *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*. Excultura, Caracas, 1997.

Murray, Jessica, “Tremblings in the Distinction between Fiction and Testimony”, *Postcolonial Text*, vol. 4, núm. 2, 2008, pp. 1-19.

Musacchio, Humberto, “¿Proceso a *Proceso*?”, *Siempre!*, 10 de noviembre, 2018, http://www.siempre.mx/2018/11/proceso-a-proceso/ [consulta: 9 octubre 2020].

Negrete Portillo, Rafael, “Prototipo de teatro cubista: Último sujeto, texto y representación como documento histórico del estudio de la conducta humana”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural, en los inicios del siglo XXI*. Verbum, Madrid, 2017, pp. 200-212.

Nigro, Kirsten F., Enrique Mijares, Rocío Galicia, *et al*., “Adiós a Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008)”, *Latin American Theatre Review*, vol. 42, núm. 1, 2008, pp. 181-192.

Núñez Noriega, Guillermo y Claudia Esthela Espinoza Cid, “El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría *queer*”, *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 3, núm. 5, 2017, pp. 90-128.

Nussbaum, Laureen, “The German Documentary Theater of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History”, *German Studies Review*, vol. 4, núm. 2, 1981, pp. 237-255.

Office of the Law Revision Counsel, “18 U.S. Code § 1111. Murder”, en *Legal Information Institute*. Cornell Law School, Cornell University, https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/1111 [consulta: 18 septiembre 2020].

Oliver, Felipe, “Representaciones estereotípicas del espacio fronterizo en algunas ficciones mexicanas sobre Tijuana”, *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 6, núm. 11, 2018, pp. 370-388.

Palapa Quijas, Fabiola, “Publican *Contrabando*, obra póstuma de Rascón Banda”, *La Jornada*, 17 de noviembre, 2008, https://www.jornada.com.mx/2008/11/17/index.php?section=cultura&article=a14n2cul [consulta: 8 octubre 2020].

Palaversich, Diana, “¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco”, *Ciberletras*, núm. 29, 2012, pp. 118-138.

Paraskevaídis, Graciela, “Brecht y la música”, *La Puerta FBA*, núm. 3, 2008, pp. 128-133.

Partida Tayzan, Armando, “La cultura regional: Detonador de la dramaturgia del Norte”, *Latin American Theatre Review*, vol. 36, núm. 2, 2003, pp. 73-93.

Payan, Tony, *The Three U.S.-Mexico Border Wars. Drugs, Immigration, and Homeland Security*. Praeger, Santa Barbara, 2016 [1.ª ed. 2006].

Pérez Contreras, María de Montserrat, “Aproximación a un estudio sobre vulnerabilidad y violencia familiar”, *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, vol. 38, núm. 113, 2005, pp. 845-867.

Phan, Vy T., “Desplazamiento y distanciamiento lingüístico en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: *La mujer que cayó del cielo*”, *Trinity College Digital Repository*, núm. Spring, 2018, pp. 1-26.

Ponce, Roberto, “‘El corrido del golpe a *Excélsior’*, de Vicente Leñero y Óscar Chávez (Video)”, *Proceso*, 4 de mayo, 2020, https://www.proceso.com.mx/628492/el-corrido-del-golpe-a-excelsior-de-vicente-lenero-y-oscar-chavez-video [consulta: 7 octubre 2020].

Pratt, Geraldine y Caleb Johnston, “Crossing Oceans: Testimonial Theatre, Filipina Migrant Labor, Empathy, and Engagement”, *Geo Humanities*, vol. 3, núm. 2, 2017, pp. 279-291.

Puga, Ana Elena, *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater. Upstaging Dictatorship*. Routledge, London, 2008.

Rabell, Malkah, “Nueva dramaturgia mexicana”, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información de la crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=&ID=4972 [consulta: 30 julio 2020] [1.ª ed. *El Día*, 26 de marzo, 1979, p. 21].

Rabell, Malkah, “Con *Los ilegales* nace un dramaturgo nacional”, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información de la crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=4960&BUSQ=los%20ilegales [consulta: 4 junio 2020] [1.ª ed. *El Día*, 11 de julio, 1979, p. 17].

Rabell, Malkah, “Estreno de *Homicidio calificado*”, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información de la crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=3808 [consulta: 4 junio 2020] [1.ª ed. *El Día*, 24 de mayo, 1994, p. 20].

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Los ilegales* (1979), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14*. Conaculta, México, 2004, pp. 33-92.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Contrabando* (1991), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14*. Conaculta, México, 2004, pp. 189-232.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Homicidio calificado* (1994), en *Homicidio calificado. El ausente*. Club de lectores, Tlalnepantla, 2004, pp. 15-84.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *La mujer que cayó del cielo* (1999), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14*. Conaculta, México, 2004, pp. 289-330.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *La mujer que cayó del cielo*. Escenología, México, 2000.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Sazón de mujer* (2003), en *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14*. Conaculta, México, 2004, pp. 331-374.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro de frontera, 13/14*. Conaculta, México, 2004.

Rascón Banda, Víctor Hugo, "Entre el conflicto y la acción. El teatro de la frontera norte", *Paso de Gato*, núms. 14-15, 2004, pp. 16-18.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Contrabando*. Planeta, México, 2008.

Rascón Banda, Víctor Hugo y Enrique Mijares, *Otras voces, otras fronteras*. Instituto Chihuahuense de la Cultura, Chihuahua, 2010.

Redacción, "*Desazón* de Víctor Hugo Rascón Banda en el Teatro del Bicentenario", *Noticieros En Línea*, 22 de marzo, 2019, https://noticierosenlinea.com/desazon-victor-hugo-rascon-banda/ [consulta: 10 octubre 2020].

Redacción, "Las revelaciones sobre las esclavas sexuales reclutadas para el Ejército Imperial de Japón que tensan las relaciones con Corea del Sur", *BBC*, 8 de diciembre, 2019, https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50702406 [consulta: 14 noviembre 2020].

Redacción, "En directo. Caravana migrante desde Honduras ingresa a la fuerza a Guatemala y sin test de covid-19", *Prensa Libre*, 5 de octubre, 2020, https://www.prensalibre.com/guatemala/migrantes/en-directo-caravana-migrante-desde-honduras-ingresa-a-guatemala-sin-test-de-covid-19-rumbo-a-estados-unidos/ [consulta: 10 octubre 2020].

Reinelt, Janelle, “The Promise of Documentary”, en Alison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009, pp. 6-23.

Revuelta Bravo, Carlos, “La conquista de la cuarta pared: evolución del frente de escena en el teatro renacentista”, *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, núm. 13, 2019, pp. 145-164.

Risso-Nieva, José María, “Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda”, *Poligramas*, núm. 48, 2019, pp. 75-90.

Rivera, Marisol, “Falleció Rita, la Mujer que Cayó del Cielo. Su historia denunció las agresiones siquiátricas a mujeres indígenas migrantes en EUA”, *Difusión Norte*, 11 de marzo, 2019, https://clasico.difusionnorte.com/fallecio-rita-la-mujer-que-cayo-del-cielo/ [consulta: 16 diciembre 2020].

Rizo López, Ana Esmeralda, “¿A qué llamamos exclusión social?”, *Polis. Revista Latinoamericana*, núm. 15, 2006, http://journals.openedition.org/polis/5007 [consulta: 1.º diciembre 2020].

Rodríguez Herrera, Raúl Ángel Valentín, *El teatro documento mexicano en la actualidad. Influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al sol*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019.

Romero, Dennis, “The Worst Slur for Mexican-Americans Is Still a Mystery for Some”, NBC News, 1.º de febrero, 2019, https://www.nbcnews.com/news/latino/worst-slur-mexican-americans-still-mystery-some-n959616 [consulta: 10 septiembre 2020].

Rosales, Martha, “A 72 años de nacimiento de Rascón Banda, su dramaturgia aún es un eco social”, *Difusión Norte*, 6 de agosto, 2020,

https://difusionnorte.com/dramaturgo-rascon-banda/ [consulta: 30 noviembre 2020].

Rosales, Martha, "Víctor Hugo Rascón Banda tenía la virtud de conocer el alma femenina: Luisa Huertas", *Difusión Norte*, 22 de agosto, 2020, https://difusionnorte.com/luisa-huertas-rascon-banda/ [consulta: 30 noviembre 2020].

S/A, "Contrabando y traición", *Letras, todas las canciones*, Cancioneros.com, https://www.cancioneros.com/letras/cancion/43168/contrabando-y-traicion-los-tigres-del-norte [consulta: 5 octubre 2020].

S/A, "*The Woman Who Fell From the Sky*", *Linda de Guevara*, 2009, http://linadeguevara.ca/works/plays/the-woman-who-fell-from-the-sky/ [consulta: 10 octubre 2020].

S/A, "'Cuerno de chivo' o AK-47: el arma todo terreno", *Milenio*, 23 de diciembre, 2013, https://www.milenio.com/policia/cuerno-de-chivo-o-ak-47-el-arma-todo-terreno [consulta: 6 octubre 2020].

S/A, "*Marisol*", Cleveland Public Theater, 2020, https://www.cptonline.org/performances/seasons/2019-2020/marisol/ [consulta: 10 octubre 2020].

Saborio, Linda, *Staging Race in Latina/o and Mexican Transborder Theater*. Tesis doctoral, University of North Carolina, Chapel Hill, 2006.

Salvat, Ricard, "Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda", *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. (Monogràfic. XXVIII Muestra Nacional de Teatro de Zacatecas)*, núms. 62-63-64, 2008, pp. 142-151.

Sanchez, Mary, "Mysterious Case Begins to Unravel Mexican woman Has Been in a Kansas Mental Hospital for 12 Years", *Kansas City Star*, 9 de julio, 1995,

https://web.archive.org/web/19981202101741/http://www.kcstar.com/reprints/rq5.html [consulta: 4 agosto 2020].

Sánchez, José A., "Ética de la representación", *Arte la Revista*, vol. 18, 2012, pp. 177-193.

Sánchez Gómez, Gonzalo, "Testimonio, Justicia y Memoria. Reflexiones preliminares sobre una trilogía actual", *Estudios Políticos*, núm. 53, 2018, pp. 19-47.

Secretaría de Cultura, "Conaculta recuerda al dramaturgo Hugo Argüelles en su noveno aniversario luctuoso", *Gobierno de México*, 12 de diciembre, 2012, http://www.gob.mx/cultura/prensa/conaculta-recuerda-al-dramaturgo-hugo-arguelles-en-su-noveno-aniversario-luctuoso [consulta: 30 julio 2020].

Secretaría de Fomento Social-Coordinación Estatal de la Tarahumara, "Programa Sectorial de Atención a Pueblos y Comunidades Indígenas 2004-2010", *Gobierno del Estado de Chihuahua*, 2016, http://www.chihuahua.gob.mx/atach2/sf/uploads/indtfisc/progsec04-10/Tarahumara.pdf [consulta: 9 septiembre 2020].

Sistema de Información Cultural, "Tarahumara", *Gobierno de México*, 19 de febrero, 2020, https://sic.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=15 [consulta: 5 noviembre 2020].

Sistema de Información Cultural, "Teatros en México", *Gobierno de México*, 2020, https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=teatro# [consulta: 10 octubre 2020].

Solana, Rafael, "*Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirige Enrique Pineda", en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información crítica teatral-INBAL-Secretaría de Cultura, México, http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6665&BUSQ=c

ontrabando [consulta: 18 noviembre 2020] [1.ª ed. *Siempre!*, 4 de septiembre, 1991].

Solano Solano, María Gabriela, *El teatro documental en Latinoamérica. Un escenario para la presencia simbólica y emotiva de comunidades y personas desaparecidas*. Tesis doctoral, University of Wisconsin, Madison, 2016.

Solis, Dianne, "40 Years after the Murder of Santos Rodriguez, Scars Remain for Family, Neighbors and Dallas", *The Dallas Morning News*, 21 de julio, 2013, https://www.dallasnews.com/news/2013/07/22/40-years-after-santos-rodriguezs-murder-scars-remain-for-family-neighbors-and-dallas/ [consulta: 18 septiembre 2020].

SUN, "La Guardia Nacional afirma que repelió agresión en Chihuahua", *Informador.mx*, 9 de septiembre, 2020, https://www.informador.mx/mexico/La-Guardia-Nacional-afirma-que-repelio-agresion-en-Chihuahua-20200909-0099.html [consulta: 10 octubre 2020].

Taylor Hansen, Lawrence Douglas, "Las migraciones menonitas al norte de México entre 1922 y 1940", *Migraciones Internacionales*, vol. 3, núm. 1, 2005, pp. 5-31.

Tucker, William H., "The Ideology of Racism: Misusing Science to Justify Racial Discrimination", *UN Chronicle*, vol. 44, núm. 3, 2007, https://unchronicle.un.org/article/ideology-racism-misusing-science-justify-racial-discrimination [consulta: 3 septiembre 2020].

Universidad Autónoma de Nuevo León, "¿Quién es? Víctor Hugo Rascón Banda", *Youtube*, 27 de marzo, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=vj2lar4BhQI [consulta: 23 septiembre 2020].

Vaquier García-Valseca, Ricardo, "Fernandomanía, el fenómeno de Valenzuela en MLB al que ABBA le 'hizo *soundtrack*'", *Mediotiempo*,

29 de junio, 2020, https://www.mediotiempo.com/beisbol/mlb/mlb-fernandomania-valenzuela-dodgers-identifico-abba [consulta: 6 octubre 2020].

Villanueva, Tino, *Chicanos. Antología histórica y literaria*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Ward, Julie Ann, "Making Reality Sensible: The Mexican Documentary Theatre Tradition, 1968-2013", *Theatre Journal*, vol. 69, núm. 2, 2017, pp. 197-211.

Woodyard, George, "Tres damas históricas de Víctor Hugo Rascón Banda", en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 2004, pp. 65-79.

## 국문 초록

# 국경의 연극: 빅토르 우고 라스콘 반다의 다섯 작품 속 사회적 약자의 재현

홍혜림
서어서문학과
서울대학교 대학원

이 논문은 국경의 연극에 나타난 사회적 약자의 재현을 검토하기 위하여 빅토르 우고 라스콘 반다의 희곡 『불법자들 *Los ilegales*』(1979), 『밀수 *Contrabando*』(1991), 『1급 살인 *Homicidio calificado*』(1994), 『하늘에서 떨어진 여자 *La mujer que cayó del cielo*』(1999), 『여자의 계절 *Sazón de mujer*』(2003), 총 다섯 편의 작품을 연구한다. 라스콘 반다의 연극은 멕시코와 미국 국경 지대에 사는 사회적 약자들이 경험하는 소외의 여러 형태를 드러내고 연극적 전략을 통해 이러한 위기에 대한 윤리적이고 정치적인 재현을 가능하게 함을 논문을 통해 밝힌다.

『불법자들』은 라스콘 반다의 데뷔작으로, 세 쌍의 멕시코 남녀가 멕시코 국경과 미국에서 겪는 이야기를 통해 미등록 이민자의 여정을 연극으로 보여준다. 『밀수』는 멕시코 북부 치와와 주의 한 마을을 배경으로, 마약 산업에 연루되어 죽거나 실종된 가족들 회상하는 세

명의 여성이 들려주는 이야기이다. 『1급 살인』은 미국 텍사스 주에서 백인 경찰이 열두 살의 멕시코계 소년을 살해한 실제 사건과 재판을 재구성한다. 『하늘에서 떨어진 여자』 역시 실화에 바탕을 둔 작품으로, 멕시코 원주민 여성이 미국 캔자스 주의 정신병원에 십이 년간 갇혀있었던 사건을 보여준다. 『여자의 계절』은 각각 메노나이트, 게릴라 병사, 마약 밀수꾼의 아내인 세 명의 여성 인물이 축제의 시연회에서 요리를 선보이며 자신의 인생을 독백으로 들려주는 작품이다.

멕시코의 북쪽 국경은 20세기를 지나며 사회정치적으로 중요해졌을 뿐만 아니라 연극을 비롯한 예술의 주요 주제가 되었다. 국경의 연극에 있어 가장 주목할 만한 인물 중 한 명인 빅토르 우고 라스콘 반다는 치와와 주 출생의 변호사이자 50여 편의 연극을 창작한 극작가이다. 위의 다섯 작품에서도 볼 수 있듯이 그의 연극 세계는 네 가지 주제를 중심축으로 삼는데, 바로 미등록 이주민과 마약 산업, 원주민, 게릴라 군이다. 멕시코 누에바 드라마투르히아(Nueva Dramaturgia Mexicana; 멕시코 신(新) 연극 세대)의 일원으로서 라스콘 반다는 그가 속한 시대의 숨겨진 이야기들을 통해 불의를 고발하며, 특히 치와와의 산지부터 그 맞은편에 위치한 미국의 남부 주에 걸친 국경 지대의 사회 문제를 연극으로 재현한다.

이 논문에서 다루는 다섯 편의 작품은 국경 사회에 대한 라스콘 반다의 비판적 시각을 아우른다. 이 작품들은 위기 상황의 집단들이 처한 사회적 환경과 생활 조건을 반영한다. 작품 분석은 희곡 텍스트를 기반으로 한다.

작품들이 지적하는 사회적 소외를 야기하는 원인은 경제적 위기와 차별적 헤게모니, 제도의 구조적 결함이다. 가난은 『불법자들』, 『밀수』, 『여자의 계절』의 주인공들이 지속적으로 마주하는 삶의 조건이다. 이들은 가난에서 탈출하기 위해 미국으로의 미등록 이주를 결심하거나 가족이 마약 조직에 들어가는 것을 방관하고, 생존을 위해 목숨이 위태로운 상황을 감수한다. 차별은 『1급 살인』과 『하늘에서

떨어진 여자』에서 중요하게 다뤄지는데, 두 작품 모두 실제 사건들의 각색을 통해 미국의 인종적, 언어적, 문화적 헤게모니를 표면화한다. 또한, 작품들은 제도적 구조에 문제를 제기하며, 특히 부정부패와 법의 모순, 그로 인해 국민을 보호하지 않는 국가의 실태를 비판한다.

사회적 소외의 결과는 세 가지 현상, 즉, 약자에 대한 비인간화, 사회적 관계의 상실, 그리고 트라우마로 요약된다. 라스콘 반다의 인물들은 범법자가 되거나 인종, 문화, 언어적 차별로 인해 사회에서 낙인이 찍힌다. 조르조 아감벤의 개념에 따르면, 그들은 법적 보호 및 종교적 보호에서 배제되어 폭력에 무방비로 노출된 벌거벗은 생명이라는 범주에 속한다. 그들을 위협하는 것은 물리적 폭력을 넘어 가족의 해체와 가까운 이들의 억울한 죽음으로 인한 사회적 관계의 위기이다. 관계의 상실은 트라우마로 이어져, 그 증상은 인물들의 특징으로 재현된다. 라스콘 반다의 인물들에게 남겨진 사회적 약자로서의 상처들이 작품 안에서 해결되지 않는 것은 갈등과 고난이 여전히 지속되는 국경의 현실을 반영한다.

이러한 현실의 갈등들을 연극에서 다루는 것은 윤리적, 정치적 문제를 낳곤 한다. 라스콘 반다의 작품들은 국경 사회의 소외라는 문제를 증언과 다큐멘터리 연극이라는 하위 장르로 재현하여, 사회적 약자라는 주체의 존엄을 되찾고 관객으로 하여금 본인이 살아가는 현실의 위기를 성찰하도록 유도한다.

『밀수』와 『여자의 계절』은 비극적인 사건들을 관객에게 직접적으로 제시하지 않고 인물들이 사건을 회상하며 이야기를 들려주는 구조를 가지는데, 이를 증언 장르와 동일한 것으로 해석할 수 있다. 폭력의 시각적 재현은 관객의 관음증을 부추겨 사회적 약자를 시선의 대상으로 전락시킬 윤리적 위험을 내포한다. 이와 달리, 증언은 말하는 사람, 즉 배우에게 시선을 집중시켜 그에게 증인이자 독립된 담론의 생산자로서의 권위를 부여한다. 두 작품 속 여성 인물들은 국경 사회에서 여러 방면으로 배제 당하는데, 연극 무대에서는 이들의 발화에

미시사이자 공식 역사에 대한 대안적 진실로서의 가치가 더해진다.

더 나아가, 증언에 연극적 특성들이 더해지면 배우와 관객 사이에 직접적이고 실재와 같은 소통의 감각이 생산된다. 배우의 몸은 인물에게 현존성을 부여하여 사회적 약자인 인물의 인간적 존엄성에 대한 이해와 인정을 낳는다. 또한, 배우의 외형과 연기는 신체 언어가 되어 말로는 표현할 수 없는 차원의 정보와 정서를 전달한다. 이외에도 무대 연출과 관객의 존재는 주인공들의 사적인 이야기가 침묵과 망각에서 벗어나 공적 맥락에서 공유되도록 돕는다.

빅토르 우고 라스콘 반다는 자신의 예술적 목표를 관객에게 변화의 계기를 주는 것이라고 밝힌 바 있다. 이는 사회적 위기를 탐구하기 위해 실제 자료들을 연극에서 사용하는 장르인 다큐멘터리 연극의 목표와 일치한다. 『불법자들』와 『1급 살인』은 다큐멘터리적 요소와 허구적 요소를 병치하여, 관객에게 지적인 영향과 정서적인 충격을 주는 효과적인 고발을 가능하게 한다.

『불법자들』에서 작가는 정보원이라는 인물을 통해 미국으로의 이민 문제를 폭로하는 신문 기사와 학술 자료를 제시한다. 그가 인용하는 매체는 반정부적인 성향을 지니는데, 이것은 공식 담론에 대한 작가의 불신을 보여준다. 이때 다큐멘터리적 요소는 비판적 거리 두기의 효과를 낳는다. 한편 폭력적인 장면들과 작가가 창작한 노래들은 관객이 인물의 고통에 공감하는 것을 돕는다.

『1 급 살인』은 반대의 방식으로 실제 자료와 허구를 사용한다. 라스콘 반다가 창작한 독백은 인종 차별주의가 무의식의 차원에서 작동하는 방식을 검토하기 위해 쓰인다. 동시에, 피해자와의 동일시를 위하여 죽은 소년의 실제 사진이 극장 전체와 관객의 몸에 투사된다. 이렇듯 라스콘 반다의 작품들은 서로 다른 성질의 장치들을 조합하여 정치적 진정성을 느끼게 하며, 관객으로 하여금 국경 지대의 여러 집단들이 겪는 사회적 소외의 문제에 대해 성찰하게 한다.

빅토르 우고 라스콘 반다의 연극의 고발은 어느 때보다도 유효하다. 멕시코와 미국 국경의 상황은 작가의 첫 작품인 『불법자들』이 초연을 올린 1970 년대 이래로 계속 악화되고 있다. 우리는 라스콘 반다의 작품들을 통해 앎의 대안적 통로이자 사회적 약자의 이야기를 망각과 침묵에서 건져내는 윤리적이고 정치적인 재현의 가능성을 가진 연극의 가치를 확인할 수 있다.

**주요어:** 멕시코 연극, 사회적 소외, 증언, 다큐멘터리 연극, 윤리와 미학, 재현과 정치

**학 번:** 2018-26043