



Journal of Arts & Humanities

Volume 10, Issue 11, 2021: 14-25

Article Received: 30-10-2021

Accepted: 10-12-2021

Available Online: 31-12-2021

ISSN: 2167-9045 (Print), 2167-9053 (Online)

DOI: <https://doi.org/10.18533/jah.v10i12.2201>

La ética de representar la crisis actual en el escenario: Teatro testimonial en *Contrabando* y *Sazón de mujer* de Víctor Hugo Rascón Banda

Hyerim Hong¹

ABSTRACT

La representación teatral de una crisis actual es un trabajo arriesgado, a pesar de la intención del compromiso social, cuando se involucran comunidades reales. El presente artículo estudia las posibilidades éticas que surgen de la estrategia de entretener el teatro con el testimonio para esa tarea delicada. Se propone una lectura de dos obras del teatro de Víctor Hugo Rascón Banda, *Contrabando* y *Sazón de mujer*, que clasifica como testimonio la narración de las protagonistas sobre las vivencias traumáticas en la frontera norte de México. La prevalencia de los testimonios a la visualización escénica permite evitar la objetivación de los sujetos marginados y reivindicar su autoridad discursiva como testigos. La dependencia a las palabras de los personajes crea una distancia desde la dicotomía y estimula la reflexión de los espectadores acerca de la ambigüedad de la verdad. La materialidad del teatro aumenta el efecto ético del discurso testimonial por añadir el aspecto humano de los personajes y la sensación de comunicación directa con el público.

Keywords: Teatro mexicano, testimonio, frontera, representación, ética.

This is an open access article under Creative Commons Attribution 4.0 License.

1. Introduction

La denuncia social ha sido uno de los papeles más reconocidos de las artes, incluso del teatro. Sin embargo, representar la realidad y sus problemas se hace una tarea difícil cuando se implican las comunidades reales en crisis, como ciertos grupos en la zona fronteriza de México y los Estados Unidos. Este artículo aborda la cuestión de cómo acercarse el teatro a la crisis actual de manera ética y pretende responder la pregunta a través del análisis de dos obras del teatro de Víctor Hugo Rascón Banda, dramaturgo oriundo del estado de Chihuahua, que arrojaba luz sobre la problemática de la frontera norte de México desde la década de 1970 (Harmony, 2003; Bixler y Day, 2005; Nigro et al., 2008).

¹Department of Hispanic Language & Literature, Seoul National University, Republic of Korea. Email: hhr9753@snu.ac.kr

"This article is adapted from a master's thesis defended in February, 2021, at Seoul National University, Republic of Korea. The contents have been reorganized and the information updated to date. Este artículo fue adaptado de la tesis de maestría defendida en febrero de 2021 en la Universidad Nacional de Seúl, República de Corea. Los contenidos se han reorganizado y se ha actualizado la información hasta la fecha."

Las obras de Rascón Banda son tan numerosas como polifacéticas, pero se considera como su eje creativo la denuncia de injusticia (Bixler y Day, 2005; Bonilla, 2009; Berrueco García, 2011). Su teatro trata los problemas sociales de la región norteña de México, como la pobreza, el racismo, la migración y el narcotráfico, con la presencia femenina en el centro de las tramas (Bixler y Day, 2005; Schwartz, 2018). En cuanto a las formas genéricas, los críticos lo han clasificado como el realismo y el teatro documental (Harmony, 2003; Luiselli, 2013; Day, 2017). Empero, escasea literatura que aborde la dramaturgia de Rascón Banda a través del lente del testimonio, un trabajo que resultaría productivo para resaltar su acercamiento ético al sufrimiento de los pueblos fronterizos.

En el primer apartado del presente estudio, se recurre a los teóricos como Derrida y Moraña para explicar cómo los dos dramas de Rascón Banda, *Contrabando* (1991) y *Sazón de mujer* (2003), pueden leerse como testimonio y teatro a la vez. El análisis de la posible puesta en escena de las dos obras, en los apartados siguientes, se centrará en los efectos éticos de la estrategia de entretejer el testimonio con el teatro, poniendo énfasis en la prevalencia de lo narrado a lo visual y en los medios materiales y comunicativos del teatro. Por consiguiente, comprobaremos el potencial del teatro testimonial que reivindica la autoridad discursiva de los sujetos marginados a la vez que propicia la humanización de los mismos y la sensación de comunicación directa con el público.

2. Narración escénica ficticia como testimonio

Contrabando y *Sazón de mujer* destacan entre las obras de Víctor Hugo Rascón Banda por la prevalencia de la narración escénica sobre la acción dramática. Los protagonistas no representan los sucesos centrales con acciones, sino que los cuentan al público. Con respecto a *Contrabando*, el crítico Bruno Bert (1991) 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”. En efecto, durante toda la función, cuatro personajes no hacen más que esperar al presidente municipal en la sala de recepción. Mientras tanto, las tres mujeres relatan al Escritor, un personaje anónimo cuya identidad queda velada, experiencias que tienen en común un vínculo con el narcotráfico: la muerte del hijo, la desaparición del marido y la masacre de la familia, respectivamente. El Escritor “se limita a escuchar con atención . . . se tiene la impresión de que solo ha ido a ‘sacarles la sopa’ a las tres enlutadas mujeres” (Solana, 1991). La única acción acontece al final de la obra cuando un hombre, que “podría ser un judicial o un narcotraficante” (Rascón Banda, 1991/2004, p. 231), mata al Escritor y a Conrada con una metralleta. De esta manera, “*Contrabando* es . . . una obra que explora los límites del drama como género” (Gann, 2004, p. 182). Gann (2004) 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” (p. 182).

Sazón de mujer, por otro lado, presenta los monólogos de tres mujeres y dos epílogos como finales posibles donde se conversa sobre temas diferentes. Las protagonistas, como parte de una demostración gastronómica en una feria local, cuentan a los espectadores las historias de su vida y muestran recetas que reflejan sus trayectorias: salchichas *liberwors* por María la menonita, quelites por Consuelo que recuerda la pobreza de los pueblos serranos y pinole por Amanda que aprendió la receta durante su tiempo como guerrillera. Las acotaciones señalan con mucho detalle qué proceso tiene que seguir cada actriz en la cocina mientras una representa su monólogo. Aparte de escuchar y mirar a la que habla, 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.²

En ambas obras, los personajes se sitúan en un estado de ‘después’. 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, el drama se concentra en los actores que cuentan a los espectadores su vida durante y después de dichos eventos. La prevalencia de la narración enunciativa a

² 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” (Rascón Banda, 2003/2004, 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 (Compañía Nacional de Teatro, 2020).

la acción dramática podría parecer ineficaz para transmitir el impacto de las experiencias de los personajes de *Contrabando* y *Sazón de mujer*. Sin embargo, en los siguientes apartados, veremos que dicha prevalencia de narración –que enseguida se clasificaría como ‘testimonio’– y la falta de la representación visual son una estrategia ética de Rascón Banda para tratar a los ‘testigos’ de las crisis del norte de México.

Por otro lado, se puede preguntar si la narración ficticia de los protagonistas pertenece a la categoría del testimonio. Esta duda cabe considerarse con más detalle ya que el testimonio ha ganado una importancia genérica en el contexto latinoamericano desde los años 1980, en particular, con la publicación de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Elizabeth Burgos. John Beverley (1987) define este género como sigue:

[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, 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. (p. 9)

Sin embargo, 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” (Acedo Alonso, 2017, p. 40). Por eso, mientras que Beverley (1987) precisa que “el testimonio no es una obra de ficción” (p. 11), de manera que quedan excluidas de su límite *Contrabando* y *Sazón de mujer*, podríamos referir otras perspectivas para verificar el valor del testimonio ficticio. Una sería la de Mabel Moraña (1997), que también ha teorizado sobre el concepto de testimonio bajo tres criterios:

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 cargo del mediador, o en la misma operación de literaturizar una determinada experiencia. (p. 121)

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. (Rascón Banda, 2003/2004, p. 331)

En *Contrabando*, que primero se escribió como una novela con el mismo nombre,³ 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:

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 . . . meterme al billar. (Rascón Banda, 2008, p. 24)

Sin embargo, el autor mismo es el testigo, como dice Diana Palaversich (2012): “Vivida y sentida desde adentro –desde el privilegiado conocimiento de un escritor oriundo de la zona en que se desarrolla la novela” (p. 125). Además, se puede saber que Rascón Banda presenció el efecto del narcotráfico en su región natal, de la que dijo ser: “una zona inaccesible en donde toda la sierra está sembrada de amapola y de marihuana” (Salvat, 2008, p. 146).

³ “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” (Palapa Quijas, 2008).

El segundo rasgo del testimonio, “*la voluntad documentalista*” (Moraña, 1997, p. 121), 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 informante uno es un médium, entre las historias . . . Creo que el dramaturgo no debe ser más que eso: testigo e informante. (Day, 2005, p. 32)

El tercer criterio, la cuestión de la relación entre la realidad y la ficción, es un tema polémico donde, como afirma Moraña (1997), 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” (p. 121). Las fuentes testimoniales de las obras de Rascón Banda, que él aclara que adaptó en algunos casos “en versión muy libre” (Rascón Banda, 2003/2004, 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 (2017) 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” (p. 61). Sobre los elementos ficticios, otros investigadores también ponen énfasis en la representatividad de las obras testimoniales ficticias –narrativas o dramáticas– con respecto a la referencia de 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 . . . society” (Murray, 2008, p. 1); “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” (Puga, 2008, p. 197). De ahí que podríamos estudiar las obras de Rascón Banda como testimonios en los que se puede reconocer el fenómeno de la marginalidad en la frontera entre México y los Estados Unidos.

Enfocarse en el empleo del modo testimonial en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda se hace más importante al entender las circunstancias dentro de las que nuestro corpus se desarrolla. *Contrabando* trata de las historias de tres mujeres en Santa Rosa de Uruachi, Chihuahua, el pueblo natal de Rascón Banda. Conrada, Damiana y Jacinta cuentan a un Escritor cómo sus vidas cambiaron por el narcotráfico. Conrada pierde a su hijo que fue a trabajar en los semilleros de mariguana; Jacinta está buscando a su marido que ocultaba las actividades narcotraficantes y que desapareció para huir de la Policía. Damiana intenta vengarse del presidente municipal por una matanza en la que murió toda su familia y por la que se le acusó injustamente de ser jefa de narcotraficantes. En *Sazón de mujer* también aparecen tres mujeres nortenas que presentan las historias de su vida marcadas por la marginación y la violencia. María es una menonita que salió de su comunidad para participar en el movimiento del Barzón, la resistencia de agricultores, y cuyo marido e hijo emigraron a los Estados Unidos al perder sus tierras. Consuelo emigró a un pueblo serrano para mantener a su familia y se casó con un hombre que termina convirtiéndose en narcotraficante y asesino. Amanda, que era una guerrillera perteneciente a la Liga 23 de Septiembre, organización revolucionaria que desarrolló actividades militantes desde finales de los años sesenta hasta que quedó exterminada en 1981, se salva gracias a un hombre rarámuri al huir del ataque del Ejército. Estas historias reflejan las experiencias de los habitantes del norte de México que no se pueden demostrar a través de documentos ni pruebas materiales. En las obras de Rascón Banda, es el testimonio que se hace el medio por el que dichas experiencias de marginación se muestran al público.

El testimonio tiene validez donde falta el archivo, ya que opera sobre el fundamento de la fe. Jacques Derrida (1996/1997) señala: “no se puede *dar testimonio* más que de lo increíble. En todo caso, de lo que solamente puede ser creído, de lo que, tras pasar por alto la prueba, la indicación, la constatación, el saber, apela únicamente a la creencia, por lo tanto a la palabra dada” (p. 34). Andrés Kalawski Isla (2007) interpreta la relación de credibilidad-incredibilidad del testimonio como sigue: “¿Quiénes serán entonces los testimonialistas? Aquellos con experiencias improbables o inaceptables, aquellos con experiencias religiosas íntimas, como las revelaciones, y aquellos marginados por la sociedad” (p. 17).

Así, el teatro que testimonia trataría, en muchas ocasiones, de las historias de los desplazados de la sociedad. Como señalan las tramas de *Contrabando* y *Sazón de mujer*, la población del norte de México representada en las dos obras se caracteriza por la marginación social. Perder a los hijos y a los maridos por el narcotráfico, la pobreza, la violencia cotidiana nunca menos impactante y el fracaso de expresarse en el idioma mayoritario son vivencias que se quedan fuera del interés y del reconocimiento de la sociedad dominante.

El testimonio, como forma enunciativa o como género literario, se basa en las experiencias de la realidad, de manera que mantiene un vínculo íntimo con la política y la ética. En el apartado siguiente, se examina la forma de nuestro corpus a través del concepto del testimonio con más detalle y se revela que el entrecruzamiento genérico testimonio/teatro sugiere una solución acerca del dilema de la representación ética.

3. El testimonio como representación ética de la crisis

El efecto del género teatral testimonial se hallaría en el énfasis que se da a la narración. Dicho efecto se destaca al compararlo con la manifestación visual de la violencia, un asunto central en ambas obras, *Contrabando* y *Sazón de mujer*. El estudio de Young Joo Choi (2002) sobre obras teatrales coreanas, japonesas y estadounidenses acerca de las ‘mujeres de consuelo’ muestra los riesgos de la representación directa en caso de violencia extrema e histórica.⁴ Entre los riesgos 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. El primer problema se extiende al de la falta de reflexión sobre la imagen que se reproduce. Una escena violenta tiene la posibilidad de causar una emoción de choque antes de que el público la perciba intelectualmente. J. D. Martínez (1999) 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. (p. 82)

Además, Martínez (1999, p. 83) apunta como resultado el aumento del deseo de ver más violencia, 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 por los problemas que plantean Choi y Martínez. 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 (Núñez Noriega y Espinoza Cid, 2017) –suelen ser sensacionalistas y romantizadoras debido a la comercialización. Hasta la literatura comparte esta tendencia, según afirma Palaversich (2012): “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” (p. 125). Esta inclinación se genera desde 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.

La representación testimonial de *Contrabando* y *Sazón de mujer* sirve de alternativa ética para evitar los riesgos de la escenificación visual de la violencia en dos maneras: primera, la elevación del estatus de los protagonistas a testigos y sujetos; segunda, la promoción de la reflexión del público sobre la crisis por el distanciamiento.

⁴ “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, 2019). 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 víctimas sobrevivientes surcoreanas 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 (Korean Council for Justice and Remembrance for the Issues of Military Sexual Slavery by Japan, s.f.).

La narración del testimonio 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 voyerista porque adquiere la capacidad de producir el discurso. Esta transformación resulta de mayor relevancia al considerar la posición impuesta a las protagonistas en las dos obras. Conrada, Jacinta y Damiana de *Contrabando* y María, Consuelo y Amanda de *Sazón de mujer* 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 es menonita que usa el español como segundo idioma y otra más vive entre los rarámuris como guerrillera fugitiva. La pobreza y la violencia que han padecido fuera de la protección social las han marcado física, social y psicológicamente. Por ejemplo, Damiana y Amanda casi murieron por el ataque militar del Estado; Conrada, Jacinta y Consuelo perdieron maridos e hijos que participaron en el narcotráfico por motivos económicos, y María y Damiana sufren de un trauma que les roba el sentido de la vida.

Mientras que los personajes femeninos de *Contrabando* y *Sazón de mujer* no tendrían poder ni capacidad de hacer oír sus voces en la realidad, al presentar sus testimonios, 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. (Rascón Banda, 1991/2004, p. 224)

Damiana no espera que la gente crea su historia y, en efecto, nadie la cree en el mundo diegético. Sin embargo, en el escenario, su testimonio sobre la masacre gana más autenticidad que la versión de la Policía que, según ella, falsificó las fotos para que Damiana pareciera como la jefa de narcotraficantes. Así, la 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. La Liga se consideraba como grupo terrorista, como señala el cuarto informe de Gobierno (1.0 de septiembre de 1974) de la administración del presidente Luis Echeverría:

[E]stos pequeños grupos de cobardes terroristas . . . Surgidos de hogares generalmente en proceso de disolución, creados en un ambiente de irresponsabilidad familiar . . . adolescentes con un mayor grado de inadaptación en la generalidad . . . son, estos grupos, fácilmente manipulables por ocultos intereses políticos nacionales o extranjeros que hallan en ellos instrumentos irresponsables para estas acciones de provocación en contra de nuestras instituciones. (Echeverría Álvarez, 2006, p. 180)

Esa generalización del presidente es cuestionable ya que una alta proporción de la Liga eran estudiantes de nivel educativo superior que recibieron una formación política de la revolución marxista (Mendoza García, 2007; Juárez-Salazar, 2019). En este contexto, el testimonio de Amanda forma un contradiscurso ofrecido por el miembro de la Liga.

Y por [el padre Lupe] 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 . . . A todos los echaron en una fosa común en Urúachic [sic]. Una señora llamada Rafaela Banda quiso enterrarlos bien, rezarles, meterlos en caja, ponerles sus cruces, pero los soldados no lo permitieron. (Rascón Banda, 2003/2004, p. 368)

La locución de Amanda tiene la fuerza reveladora que denuncia la crueldad del gobierno que no respeta el derecho a la seguridad ni a la dignidad humana a los de la Liga. En realidad, más de mil militantes, junto con sus familiares, fueron torturados, asesinados y desaparecidos por el Ejército durante la guerra sucia en México (Mendoza García, 2007). Por eso, la noticia de la amnistía gubernamental pierde credibilidad para la testigo-guerrillera que vivía escondida entre los indígenas

desde varios años atrás por el terror de los soldados y de la muerte. Los testimonios de Damiana y Amanda, por ende, elevan su estatus de criminales a sobrevivientes de la violencia estatal ante los espectadores de la representación.

Cabe agregar que el modo testimonial crea cierta distancia del asunto violento lo cual deviene en la reflexión del público. Riso-Nieva (2019) 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. (p. 85)

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, cuando el testimonio sustituye la acción para representar los sucesos centrales, el público solo puede juzgar la relación de los hechos basándose en las historias contadas de la perspectiva de cada personaje. Así, 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 que acusa al Presidente municipal por estar involucrado en el asalto: “Esta es tu verdad. El presidente piensa otra cosa” (Rascón Banda, 1991/2004, p. 224). En otra escena, donde Conrada habla de la muerte de su hijo, Damiana atribuye la culpa de la muerte del hijo 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: Yo no sabía lo que iba a hacer.

DAMIANA: Sabías. (Rascón Banda, 1991/2004, 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. 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 (2014):

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 . . . (p. 162)

Al final de la representación teatral, 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...” (Rascón Banda, 1991/2004, p. 231).⁵ La imposibilidad 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.

4. Escenificación del testimonio y su efecto ético

El testimonio, como género literario, suele imaginarse como un texto escrito. Sin embargo, tiene en sí mismo características teatrales, como afirma Linda Marie Brooks (2005, p. 183), ya que se basa en la narración de historias por un testigo ante un editor. Brooks (2005) afirma que el lenguaje de una escritura testimonial está más allá de las alocuciones ordinarias por el uso de estrategias

⁵ El final de la tercera estrofa del corrido dice: “La traición y el contrabando / son cosas incompartidas” (Los Tigres del Norte, 1974). *Contrabando* se estrenó en 1991, cuando el corrido ya era famoso. Esa canción se incluyó en cinco discos más de Los Tigres del Norte: *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 *Contrabando y traición. Camelia la Texana* (2014).

dramáticas, como la evocación de presencia, la actuación de la emoción, la descripción del vestuario y del gesto, etc. (pp. 184–198). En el ámbito teatral, “[e]l trabajo de dramatización de los testimonios buscaba reintegrar a la presencia aquello que, al ser fijado en el papel y depositado en el archivo había quedado fuera del cuerpo, del tiempo y del espacio” (Grass Kleiner, 2014, p. 113). Según Puga (2008), 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 . . . (pp. 197–198)

La sensación de inmediatez se crea por la presencia corporal de los actores, un rasgo imprescindible del teatro. Dicho rasgo ayuda humanizar a los marginados a través de una representación que rebasa el límite del lenguaje, según Pamela Brownell (2018): “Esto está directamente relacionado a las 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” (p. 50). En otro estudio, Brownell (2013) afirmaba que el cuerpo del actor “en su materialidad, en su humanidad” (p. 779), podía 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 nortea 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*” (Rascón Banda, 1991/2004, p. 189). Además del vestuario, la descripción de los personajes señala en detalle su complejidad física:

ESCRITOR, 30 años. Usa chamarra, botas y sombrero vaquero.

CONRADA, 40 años. Radiotelefonista. Blanca, robusta, guapa.

DAMIANA CARAVEO, 45 años. Muy delgada, morena, alta, voz grave.

JACINTA, 25 años. Cara hermosa, constitución gruesa. (Rascón Banda, 1991/2004, p. 189)

La “constitución gruesa” (Rascón Banda, 1991/2004, p. 189) de Jacinta sería resultado de haber descuidado su figura al tener que trabajar como vendedora ambulante cuando desaparece su marido narcotraficante. Palaversich (2012) 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” (p. 123). En el drama, igualmente se destaca Jacinta que, seis años antes, había sido elegida reina por su belleza:

JACINTA (*Le sonrío*): ¿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. (Rascón Banda, 1991/2004, 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. 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” (Rascón Banda, 1991/2004, 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 (2012) 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 letrado que lo identifica y un subtítulo que dice Del Chile pasado a la Rayada, Mujeres de la Sierra*” (Rascón Banda, 2003/2004, p. 331). Freire (2012) 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. (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 (2012) 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” (p. 12).

Además, la ubicación del drama en la feria crea una relación más íntima entre las actrices y los espectadores, según Freire (2012):

[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. (p. 7)

Atribuir a los espectadores la misma posición en una representación gastronómica imaginaria en la 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 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 (2018, p. 19) afirma que es posible cuando existe un equilibrio entre el suceso, el narrador y su audiencia. Brownell (2013, p. 780) argumenta que lo que hace posible y completa el sentido del testimonio es su público. 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 (2018) 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” (p. 37). 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” (Sánchez Gómez, 2018, p. 36). 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 marginados del silencio y los transformaría de meros números en seres con dignidad y complejidad humana.

5. Conclusión

En este estudio, hemos examinado la posibilidad de representación ética del teatro que se concentra en las palabras y la presencia de los no escuchados. En *Contrabando* y *Sazón de mujer*, de Víctor Hugo Rascón Banda, las experiencias de las protagonistas evidencian la violencia y la marginación

en el ámbito del narcotráfico y de la aversión social por sus idiosincrasias minoritarias. En lugar de la visualización directa de los hechos violentos, el dramaturgo emplea el modo testimonial para evitar la objetivación de los marginados y privilegiar su agencia y poder discursivo como testigos de eventos ocultados en la esfera oficial. También distancia al público de los asuntos generalmente entendidos en dicotomía y promueve la reflexión sobre la crisis. Por otro lado, el desempeño físico del testimonio en el escenario conserva la presencia de los testigos para que el espectador los enfrente como seres humanos, cuya existencia rechaza reducirse en meros espectáculos o palabras. Por consecuencia, se confirma que la mezcla del teatro y del testimonio es una forma estética que puede representar de manera ética las vidas de los marginados en la zona fronteriza entre México y los Estados Unidos, que hoy en día se ha convertido en el centro de debate político, económico y cultural, pero donde las historias de sus habitantes rara vez encuentran una vía por la que hacerse escuchadas.

Tanto el teatro como el testimonio precisan la presencia y comunicación del creador, del texto y del público para que tengan efecto. Su combinación, el teatro testimonial, ofrece una plataforma donde las voces antes ignoradas se hacen oír ante la sociedad a través de formas estéticas, e invitan a los miembros de la misma sociedad a percibir las desde una perspectiva distinta. Ante la historia íntima de una persona que ha vivido una crisis, los espectadores, ya sean el primer destinatario de ella como en *Sazón de mujer* o no como en *Contrabando*, se transforman en testigos del sufrimiento ajeno. Al final, el teatro y el testimonio exigen a su público que escuche y responda. Es una demanda ética para ser tratado como un ser humano a pesar de su marginalidad y una demanda política que cambie el mundo, la cual es favorecida por la naturaleza efímera del teatro que refuerza la sensación de urgencia (Coleman, 2020, pp. 6–7). Si bien el teatro testimonial tiene la misión y la capacidad de realizar un encuentro y una conversación entre la comunidad en crisis y la sociedad mayor, sería la responsabilidad del público como testigo responder y tomar acción para transformar la realidad.

References

- Acedo Alonso, N. (2017). El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía. *Latinoamérica*, 64, 39–69.
<https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.56863>
- Berruero García, A. (2011). *El derecho y la justicia en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda*. UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas. <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/id/2919>
- Bert, B. (15 de agosto de 1991). ¡Ajúa! *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información crítica teatral*.
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7051&BUSQ=contrabando
- Beverly, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7–16.
<https://doi.org/10.2307/4530303>
- Bixler, J. y Day, S. A. (2005). Otras voces desde el umbral. En J. Bixler y S. A. Day (Eds.), *El teatro de Rascón Banda. Voces en el umbral* (pp. 17–20). Escenología.
<https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5402/Otras%20voces%20desde%20el%20umbral.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bonilla, M. (2009). El teatro de Rascón Banda: Injusticia y violencia en tiempos de desorden. *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 71, 187–198.
- Brooks, L. M. (2005). Testimonio's Poetics of Performance. *Comparative Literature Studies*, 42(2), 181–222.
- Brownell, P. (2013). La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 770–788.
- Brownell, P. (2018). Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, 52(1), 43–64.
- Choi, Y. J. (2002). Theatrical Representation of 'Comfort Women' –in Korean, Japanese, and American Plays. *Journal of Korean Theater Studies Association*, 18, 89–118.
- Coleman, J. K. (2020). *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Northwestern University Press.
- Compañía Nacional de Teatro. (1.º de abril de 2020). *Desazón* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/HdQHkFzolCw>

- Day, S. A. (2005). En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda. En J. Bixler y S. A. Day (Eds.), *El teatro de Rascón Banda. Voces en el umbral* (pp. 21–32). Escenología. <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5418/En%20sus%20propias%20palabras--%c3%adctor%20Hugo%20Rasc%C3%B3n%20Banda.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Day, S. A. (2017). *Outside Theater: Alliances that Shape Mexico*. University of Arizona Press.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen* (Trad. H. Pons). Manantial. (Trabajo original publicado en 1996)
- Echeverría Álvarez, L. (2006). *Informes presidenciales*. Servicio de Investigación y Análisis. Cámara de Diputados LX Legislatura, México.
- Esch, S. (2014). In the Crossfire: Rascón Banda's *Contrabando* and the 'Narcoliterature' Debate in Mexico (Trad. R. Stoller). *Latin American Perspectives*, 41(2), 161–176.
- Freire, S. (2012). Espacio de cultura/Espacio de ruptura: *Sazón de mujer* de Víctor Hugo Rascón Banda. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, Argentina, 1–17.
- Gann, M. S. (2004). *Contrabando*: Tres relatos. Un texto dramático. En H. Adler y J. Chabaud (Eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy* (pp. 177–185). Vervuert-Iberoamericana.
- Grass Kleiner, M. (2014). Performance de la memoria / teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC. *A Contracorriente*, 12(1), 107–124.
- Harmony, O. (2003). Constantes en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda. Dramaturgo polifacético. *Paso de Gato*, (6), 9–10. https://issuu.com/galdiyu/docs/pdg_6
- Juárez-Salazar, E. M. (2019). Infortunios de la identidad guerrillera. Análisis crítico de un discurso oficial de Estado durante la Guerra Sucia en México. *Poiésis*, 36, 11–25. <https://doi.org/10.21501/16920945.3186>
- Kalawski Isla, A. (2007). *Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas postdictadura* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Chile.
- Korean Council for Justice and Remembrance for the Issues of Military Sexual Slavery by Japan. (s.f.). *Victim Support. Wednesday Demonstration*. <http://womenandwar.net/kr/activities/#wednesday-demonstration>
- Los Tigres del Norte. (1974). *Contrabando y traición* [Canción]. En *Contrabando y traición*. Fonovisa Records.
- Luiselli, A. (2013). Víctor Hugo Rascón Banda: El dramaturgo de la dignidad humana. *Confluencia*, 29(1), 172–186.
- Martinez, J. D. (1999). The Fallacy of Contextual Analysis as a Means of Evaluating Dramatized Violence. En J. W. Frick (Ed.), *Theatre and Violence* (pp. 76–85). University of Alabama, Tuscaloosa.
- Mendoza García, J. (2007). Reconstruyendo la guerra sucia en México del olvido social a la memoria colectiva. *Revista Electrónica de Psicología Política*, 5(15).
- Moraña, M. (1997). *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*. Ediciones eXcultura.
- Murray, J. (2008). Tremblings in the Distinction between Fiction and Testimony. *Postcolonial Text*, 4(2), 1–19.
- Nigro, K. F., Mijares, E., Galicia, R. y Bonilla, M. (2008). Adiós a Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008). *Latin American Theatre Review*, 42(1), 181–192.
- Núñez Noriega, G. y Espinoza Cid, C. E. (2017). 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*, 3(5), 90–128. <https://doi.org/10.24201/eg.v3i5.119>
- Palapa Quijas, F. (17 de noviembre de 2008). Publican *Contrabando*, obra póstuma de Rascón Banda. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2008/11/17/index.php?section=cultura&article=a14n2cul>
- Palaversich, D. (2012). ¿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*, 29, 118–138.
- Puga, A. E. (2008). *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater. Upstaging Dictatorship*. Routledge.
- Rascón Banda, V. H. (2004). *Contrabando*. En V. H. Rascón Banda (Ed.), *Teatro de frontera*, 13/14 (pp. 189–232). Conaculta-Fonca. (Trabajo original publicado en 1991)

- Rascón Banda, V. H. (2004). *Sazón de mujer*. En V. H. Rascón Banda (Ed.), *Teatro de frontera*, 13/14 (pp. 331–374). Conaculta-Fonca. (Trabajo original publicado en 2003)
- Rascón Banda, V. H. (2008). *Contrabando*. Planeta.
- Redacción. (8 de diciembre de 2019). Las revelaciones sobre las esclavas sexuales reclutadas para el Ejército Imperial de Japón que tensan las relaciones con Corea del Sur. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50702406>
- Risso-Nieva, J. M. (2019). Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda. *Poligramas*, 48, 75–90. <https://doi.org/10.25100/poligramas.voi48.8293>
- Salvat, R. (2008). Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda. *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 62, 142–151.
- Sánchez Gómez, G. (2018). Testimonio, justicia y memoria. Reflexiones preliminares sobre una trilogía actual. *Estudios Políticos*, 53, 19–47. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n53a02>
- Schwartz, P. (10 de agosto de 2018). Las mujeres en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/mujeres-teatro-victor-hugo-rascon-banda>
- Solana, R. (4 de septiembre de 1991). *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirige Enrique Pineda. *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información crítica teatral*. http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6665&BUSQ=contrabando