

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 12 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.47>

Fronteras inmateriales: Las conexiones del teatro de Rascón Banda en Costa Rica

Immaterial Borders:

**Interconnections Between Rascon Banda's
Theatre and Costa Rica Scene**

Carlos Salazar Zeledón¹

Universidad de Costa Rica (UCR) / San Pedro, San José, Costa Rica

Contacto: salazarzeledon@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6753-2955>

¹Profesor, Coordinador de la Cátedra Sara Astica, de la Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica. Licenciado en Artes Dramáticas, UCR, Doctor en Drama, Historia y Teoría Crítica de la Universidad de Washington, USA. Comparative Learning Interdisciplinary Program Fellow, Universidad de Washington (2020-21).



Fronteras inmateriales: Las conexiones del teatro de Rascón Banda en Costa Rica

Immaterial Borders: Interconnections Between Rascon Banda's Theatre and Costa Rica Scene

*Eran dos lenguas. Eran dos mundos. No.
Dos universos. Tan lejanos, tan opuestos,
imposibles de unir y hacer uno solo.
Y entonces lo decidí. Yo era la lengua, yo era la intérprete.
Ser traductora era mi oficio. Me propuse
convertir en verdad la gran mentira del entendimiento.*
La Malinche (2000, p. 95, Escena XXIII)
Víctor Hugo Rascón Banda

Resumen

Este artículo analiza las relaciones e interconexiones entre el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda y el hecho teatral costarricense a partir del análisis decolonial de los textos del autor mexicano montados en los escenarios costarricenses y su impronta como espectáculos en relación con su impacto ante la sociedad costarricense. Esta investigación está enraizada a nivel teórico y metodológico en el análisis decolonial de Mignolo y Walsh (2018) en donde se desarrolla el viaje teoría/praxis/teoría. Para lo anterior se utilizan los conceptos de relacionalidad/vincularidad, supraterritorial y conciencia mestiza, los cuales funcionan como ejes teóricos para entender los diferentes momentos de influencia del teatro rasconbandiano en Costa Rica. Finalmente se desarrolla el concepto de frontera inmaterial, en donde la frontera se entiende como un ente simbólico y de generación de nuevos saberes e ideas, más que un espacio físico o geográfico.

Palabras clave: frontera inmaterial, vincularidad, supraterritorialidad, conciencia mestiza, frontera simbólica, Rascón Banda.

Abstract

This article analyzes the relationships and interconnections between the plays of Víctor Hugo Rascón Banda and the Costa Rican theatrical event. Through a decolonial approach, it examines the Mexican author's texts staged in Costa Rican theaters and evaluates their impact on Costa Rican society as theatrical productions. This research is grounded theoretically and methodologically in the decolonial analysis of Mignolo and Walsh (2018), which develops the theory-praxis-theory trajectory. To this end, the concepts of relationality/linkability ("vincularidad"), supraterritoriality, and mestizo consciousness are employed as theoretical axes to understand the different moments of influence of Rascón Banda's theater in Costa Rica. Finally, the paper develops the concept of the immaterial border, wherein the border is understood not as a physical or geographical space, but rather as a symbolic entity that generates new knowledge and ideas.

Keywords: immaterial border, relationality, supraterritoriality, mestizo consciousness, symbolic border, Rascón Banda.

Introducción

En agosto del año 2025, con el estreno de la obra *El Deseo* de Víctor Hugo Rascón Banda (2010b), decido retomar la tarea de entender y analizar su influencia, además de las diferentes interconexiones de su teatro con la escena costarricense. Se podría pensar que un estudio analítico de la obra de Rascón Banda se justificaría simplemente por el hecho de ser una figura trascendental para el teatro mexicano y latinoamericano de los últimos cuarenta años. Sin embargo, para el teatro costarricense, Víctor Hugo Rascón Banda ha sido una figura y un referente más que importante en el devenir teatral de las últimas tres décadas. Este trabajo está basado teóricamente en la teoría decolonial propuesta por Walter Mignolo y Catherine Walsh (2018), en concreto con los conceptos de “pluriversalidad decolonial” y “relacionalidad/vincularidad,” además de su concepción del análisis decolonial de “teoría como praxis” y “praxis como teoría.” Aparte, se sostiene en conceptos de fronteras desde el punto de vista geográfico como las entiende Jorge Dubatti (2009) en los conceptos de “territorialidad, supraterritorial e historicidad de las poéticas.” Y finalmente las fronteras desde lo simbólico en tanto lo desarrolla Gloria Anzaldúa (2016), en donde las fronteras se ven como “estados mentales y emocionales de perplejidad,” y sirven para el devenir de la “conciencia mestiza.”

Ante la pregunta ¿por qué el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda ha sido relevante dentro de la escena costarricense en diferentes momentos histórico-políticos en los últimos 30 años?, este artículo sostiene que el hecho teatral en general, como frontera simbólica, y el teatro rasconbandiano en concreto, desde su capacidad de experiencia pluriversal (Mignolo & Walsh, 2018), constituyen un reflejo de la sociedad costarricense en tanto su evolución en la era de la globalización. Dicho esto, es evidente la interconexión entre las realidades mexicana y costarricense desde sus diferentes territorializaciones (Dubatti, 2009), lo que se acerca a la conciencia mestiza (Anzaldúa, 2016) del ser latinoamericano, llevándonos a lo que llamo *fronteras inmateriales*: aquellas fronteras que como punto de encuentro trascienden los espacios físico-geográficos, los momentos históricos y las diferencias culturales para encontrar puntos de encuentro supranacionales y transculturales.

Lo anterior se desarrollará metodológicamente desde el análisis decolonial propuesto por Mignolo y Walsh (2018), en donde los trabajos viajan de la teoría a la praxis (texto y sus montajes) y de la praxis a la teoría (montajes y sus repercusiones culturales), sostenido en que “lo pluriversal expande antes que cerrar las geografías y esferas del pensamiento y práctica decolonial”² (Mignolo & Walsh, 2018, p. 3).

Marco teórico

Este trabajo está sustentado por un concepto de *frontera* amplio, no siempre relacionado con lo material/geográfico y enfocado en las fronteras simbólicas, imaginarias o improbables. En palabras de Mignolo y Walsh: “vincularidad/relacional pone en tela de juicio la autoridad singular y el carácter universal que suelen darse por sentados y representarse en el pensamiento académico. La relacionalidad/vincularidad busca conexiones y correlaciones”³ (2018, p. 2). O sea que se abren caminos de lectura y análisis que trasciendan las categorías tradicionales en cuanto a: *frontera, teatro de frontera, texto/montaje, o relaciones simbólicas*. Entramos por ende en lo “pluriversal” ya que: “el pluriverso

² Original: “the pluriversal opens rather than closes the geographies and spheres of decolonial thinking and doing.”

³ Original: “vincularidad/relationality unsettles the singular authoritativeness and universal character typically assumed and portrayed in academic thought. Relationality/vincularidad seeks connections and correlations.”

abre, en lugar de cerrar, las geografías y los ámbitos del pensamiento y la acción decoloniales”⁴ (Mignolo & Walsh, 2018, p. 3). Así, desde una perspectiva de análisis amplia es que se pueden entender la frontera, los territorios y las redes correlacionales.

Para entender lo propiamente territorial y su perspectiva más amplia (México/Costa Rica/frontera norte/fronteras simbólicas o imaginarias), Jorge Dubatti nos explica que:

Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización traslados, viajes, exilios, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial). (2009, p.7)

En tanto este análisis propone problematizar los conceptos relacionados con la territorialidad para llevarlos a un ámbito simbólico en lugar de físico, entramos en lo que Dubatti describe arriba como la supraterritorialidad.

Al abrir o expandir las perspectivas de análisis propias del pluriverso que nos proponen Mignolo y Walsh (2018), entramos en el campo de la supraterritorialidad de la que habla Dubatti (2009), en concreto una forma de pensar y analizar desde lo decolonial. Lo anterior nos ubica la obra de Rascón Banda y su desarrollo en Costa Rica en la perspectiva de una frontera simbólica, que genera otro tipo de relaciones físicas, de significado y de apropiación. Es en definitiva otro tipo de conciencia.

En su ensayo *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (2016) Gloria Anzaldúa nos propone pensar estas fronteras simbólicas desde una visión más poética, a partir de lo que ella llama la “conciencia mestiza.”, la cual explica como: “La ambivalencia por el choque de voces da lugar a estados mentales y emocionales de perplejidad. La lucha interior genera inseguridad e indecisión. La personalidad dual o múltiple de la *mestiza* está acosada por el desasosiego” (p. 134). Pero Anzaldúa va más allá y en su visión cuasi-mística de la frontera (física, mental y simbólica) y sus habitantes entiende la función social de este (nuevo) estado de la conciencia. O sea que: “El trabajo de la conciencia *mestiza* consiste en romper la dualidad entre sujeto y objeto que la mantiene prisionera y mostrar en carne y hueso y por medio de las imágenes en su obra cómo se trasciende esa dualidad” (2016, p. 137). Podemos decir entonces que la conciencia mestiza es el estado de ser de la frontera simbólica.

Primeros contactos

El primer contacto de Víctor Hugo Rascón Banda con Costa Rica es a principios de la década de los noventa, porque asiste representando a su país a dos diferentes emisiones del *Festival Internacional de las Artes* con sendos montajes de sus obras. La primera, *Cierren las puertas* para el FIA de 1990, en un montaje de Enrique Pineda, pieza que relata los hechos de venganza de la familia Lucero,

⁴ Original: “...the pluriversal opens rather than closes the geographies and spheres of decolonial thinking and doing.”

ambientada en las ferias de pueblo y las peleas de gallos que se dan en el norte de México. Esta puesta en escena impactó e involucró al público costarricense que asistió a una escena teatral idéntica a la de las gallerías y presencié una pelea de gallos auténtica. La segunda, *Contrabando* para el FIA de 1992, historia de amor, traición y narcotráfico, ambientada en su natal Santa Rosa, en donde la ficción de Rascón Banda (2010a) conjuga en escena la historia trágica y verídica de tres mujeres de su pueblo. Este montaje de nuevo crea conmoción en el público costarricense al presentarle efectos especiales y juegos pirotécnicos en escena nunca vistos.

Me parece importante recalcar varios elementos de estos espectáculos, los cuales sedujeron al público costarricense con elementos ajenos a nuestra tradición teatral, tales como la muestra directa y en vivo de violencia escénica, tener a famosas actrices de cine y televisión en las tablas costarricenses desarrollando espectáculos teatrales o la utilización de efectos de pirotecnia escénica (este último detalle totalmente novedoso para el público de la época). Pero más allá de lo espectacular de esos montajes, me parece importante denotar lo que los textos y las historias que cuentan influyeron y crearon: una suerte de dialéctica con y entre el público costarricense.

Es interesante el efecto de *Contrabando* (Rascón Banda, 2010a) entre los espectadores, pieza que creó una discusión e incluso cierta polémica tras sus representaciones, efecto que la crítica especializada no llegó a entender propiamente al llamar a la obra “carente de estructura dramática” (Sáenz, 1993, p.25), aunque luego la misma crítica da dos características del montaje que me parecen fundamentales para entender el efecto del teatro rasconbandiano en Costa Rica. Por un lado, se refiere al texto como “reivindicador de la palabra como recurso dramático” (Sáenz, 1993, p. 25) y menciona que “pretende una denuncia” (Sáenz Lara, 1993, p.25). Es evidente que la crítica de la época en Costa Rica no tuvo los recursos para entender y analizar lo que planteó para el público costarricense aquel montaje, y es que, como dice la investigadora mexicana Rocío Galicia (2010) sobre *Contrabando* (y otros textos): “Sus obras demandan soluciones escénicas más allá del pie de la letra, solicitan la práctica hermenéutica, y la puesta en acción del contenido metafórico. Tras las historias cotidianas palpita un implacable cuestionamiento a la problemática de la época” (p. 20).

Es justamente en esa dialéctica un poco inocente que se da entre la representación de *Contrabando*, la repercusión del montaje y cierta incapacidad analítica de la crítica teatral en Costa Rica donde aparecen los puntos de confluencia entre el teatro de Rascón Banda y la sociedad costarricense. En esa dicotomía entre lo atrayente que significó su teatro para nuestros espectadores y lo difícil que se volvió explicar y entender el porqué de ese fenómeno, radica la esencia de esa relación que perduró durante años. Los textos de Rascón Banda tienen unos niveles de violencia (tanto social, como racial y de género), un tipo de denuncia a través de hechos testimoniales cuasi jurídicos y un universo metafórico entre lo onírico y lo documental que crean relaciones plurisignificativas en la escena. Todo esto era impactante, atrayente y, a veces, repelente para la sociedad costarricense de principios de los años noventa, una sociedad que percibía el germen de ese tipo de violencia, corrupción e injusticia social en su propio país, pero era incapaz de entenderlo y menos de aceptarlo, reduciendo todo a un fenómeno foráneo e, incluso, a una cierta lástima por esos países que viven en esas realidades, sin saber que solo veían el reflejo de su propio futuro.

Es a partir de lo anterior que podemos observar un teatro que entra en la supraterritorialidad, ya que primero problematiza la territorialidad al trascender la frontera norte de México (lugar en donde ocurren los hechos) y expandir la historia hacia cualquier espacio donde la violencia, las contradicciones políticas y morales, y la injusticia estén presentes. *Contrabando* ocurre en Santa Rosa, en la Sierra de Chihuahua, como puede ocurrir en cualquier pueblo de Costa Rica o de América Latina en donde las mujeres sean llevadas a situaciones límites por estados de violencia desbordada. La fascinación que producen estas primeras experiencias entre el teatro rasconbandiano y Costa Rica tienen un fuerte carácter premonitorio y de correlación supraterritorial.

Es a partir de estas primeras experiencias con el teatro comprometido y atrayente de Rascón Banda que varias personas de teatro de Costa Rica entablan una relación directa con él, ya que supieron medir lo premonitorio de sus textos y estuvieron dispuestos a crear en la encrucijada que su teatro planteaba dentro de la sociedad costarricense. Ahí, a principios de los noventa del siglo pasado, se inicia la primera ola de montajes de piezas suyas en nuestro país, lo cual lo convierte, al día de hoy, en el autor mexicano más representado en las tablas costarricenses, con el estreno de siete textos suyos, dos de los cuales han sido estrenos mundiales.

La vincularidad

La primera obra es *Voces en el umbral* estrenada en marzo de 1991 en la Sala Vargas Calvo del Teatro Nacional, bajo la dirección de Remberto Chávez. Tres años después, el mismo Chávez llevará a escena, en la misma sala, *Sabor de engaño*. *Voces en el umbral* (Rascón Banda, 2010e) se convierte en la obra más importante del año, ganando cuatro premios nacionales de teatro, a saber: mejor escenografía, mejor producción escénica, mejor interpretación femenina y mejor dirección. Su repercusión mediática hablaba de “espacios intemporales,” “realismo mágico,” “realismo poético,” “irrealidad onírica,” o “presente y pasado que se confunden escénicamente,” entre otras muchas formas de tratar de explicar lo que se plasmó en la escena y las reacciones del público ante esto. Por una lado, se explicaba su temática como “sobre la discriminación racial y explotación de los trabajadores” y por otra su estilo como “realismo mágico poético”.

El director de ambas piezas explica claramente los diferentes motivos que lo llevan a escenificarlas, por ejemplo, sobre *Voces en el umbral* dice:

Pero América no se queda excluida en el vasto universo mágico de Rascón Banda, el tema de estas dos culturas, europea e indígena, entrelazadas, mezcladas hasta lo más íntimo, nos toca muy adentro, sobre todo en los momentos en que nos acercamos a los 500 años, que para unos es descubrimiento, para otros es encuentro y para la gran mayoría indígena una invasión. (Chávez, 1991).

Es muy interesante como *Voces en el umbral* (Rascón Banda, 2010e) se volvió un reclamo post-colonial (que no decolonial todavía) de la identidad nacional de un país poco acostumbrado a discusiones de esta índole.

Tanto la visión desde lo onírico o bien el realismo mágico presente en el texto de *Voces en el umbral*, como el reclamo desde una re-lectura postcolonial que propone el director Chaves, se puede resumir en la explicación que nos da Rocío Galicia (2010) de una de las características clave de la dramaturgia rasconbandiana: “En la dramaturgia de Rascón Banda el otro emerge como fantasma que en vida, habiendo sido clausurada su voz, retorna para esta vez hacerse escuchar, por ejemplo, las protagonistas de *Voces en el umbral*.” (Galicia, p. 26).

Con *Voces en el umbral*, el primer montaje de un texto de Víctor Hugo Rascón Banda (2010e) montado en Costa Rica, se pueden apreciar las primeras acepciones de lo que Mignolo y Walsh (2018) llaman vincularidad/relacional, en donde el texto y sobre todo el montaje se alejan de los elementos de carácter universal. Es la historia de 2 mujeres de diferentes clases sociales y diferentes razas y etnias, las cuales con su historia en común nos cuentan la historia de la colonización de nuestra América. Ahora, el texto no habla de una colonización política o económica, sino de una más desde lo mental y lo simbólico, en donde las acciones, costumbres y decisiones están marcadas por las relaciones de poder (real y simbólico) propias de un pensamiento colonial.⁵

Al estar presente en el montaje en Costa Rica de *Voces en el umbral*, la vincularidad/relacional, vemos cómo las conexiones entre las historias de estas 2 mujeres, generan correlaciones directas con la realidad costarricense. Como decía arriba el director Remberto Chávez, hay una correlación con el momento histórico de los 500 años de la llegada de los españoles a América y las reflexiones que este hecho generaba en la Costa Rica de aquella época. Y es aquí en donde podemos ver lo pluriversal del pensamiento decolonial, abriendo las geografías físicas por otras simbólicas, de manera que no es una historia mexicana o nortea o de frontera, sino una historia latinoamericana que igual puede ocurrir en algún pueblo de la geografía costarricense. Por este acto pluriversal se abren los ámbitos de pensamiento y la reflexión y recepción de la pieza (podría decirse) generan el germen de una visión decolonial de nuestra realidad. Ese otro que en palabras de Galicia (2010) emerge como fantasma, se vuelve la conciencia crítica de una sociedad costarricense que empieza a reconocerse cada vez más cercana a las problemáticas fronterizas de todos sus vecinos.

La Suprateritorialidad

Después de esto pasarán más de cinco años, hasta que, en 1999, la Compañía Nacional de Teatro, El Teatro Ubú y SI Productores se unirán para el montaje de *La mujer que cayó del cielo*, bajo la dirección de María Bonilla. El año siguiente, también bajo la dirección de Bonilla, la Compañía Nacional de Teatro realiza el estreno mundial de *La Isla de la Pasión*, trágica historia real del capitán Arnaud y su familia en la isla de Clipperton, en medio del Océano Pacífico.

Al igual que con *Contrabando* (Rascón Banda, 2010a) o con *Voces en el umbral* (Rascón Banda, 2010e) la recepción de *La mujer que cayó del cielo* (Rascón Banda, 2000b) se manejó en la dicotomía entre una gran expectativa por parte del público y una incapacidad de análisis por parte del periodismo cultural y la crítica, esta última llamando al texto “dramatización documental” y rescatando

⁵ Al hablar de pensamiento colonial, hay que hacer referencia a la forma en que lo planteaba Aníbal Quiroga, llegando incluso a tomar por válido su concepto de “Matriz Colonial del Poder.”

del texto “las intenciones de denuncia del autor”. Valdría la pena poner en perspectiva tanto el texto como el montaje de *La mujer que cayó del cielo* (Rascón Banda, 2000b), alejándose de la visión un tanto miope de la crítica teatral de la época en Costa Rica. Mientras se le llama dramatización documental, Jacqueline Bixler encuentra en el personaje principal femenino de esta y otras obras de la misma época de Rascón Banda que “la mujer, abandonada y/o viuda, queda como único depósito y única portavoz de la memoria colectiva” (Bixler & Day, 2005, p. 52). Y más allá de las intenciones de denuncia del autor, Bixler de nuevo nos pone en contexto entendiendo el texto como “archivo resistente si bien marginal de la memoria cultural” (Bixler & Day, 2005, p. 53).

Es evidente que los artistas teatrales, en este caso María Bonilla y su grupo el Teatro Ubú, tuvieron la sensibilidad de entender la metáfora del texto como un testimonio de la lucha del emigrante, del refugiado, del extraño, del otro, en su búsqueda de un futuro para sí mismo y los suyos. En especial Bonilla se centra en los personajes femeninos de Rascón Banda, quienes:

Buscando encontrarnos con nosotras mismas, desgarradas metáforas de la fractura del mundo. Mujeres descubriendo que en contacto con el amor y la violencia, el lugar de pertenencia está en ninguna parte. Mujeres extranjeras en cualquier sitio, porque llevamos en nosotras mismas la marca del exilio. (Bixler & Day, 2005, p.151)

Es María Bonilla como directora (pero también como investigadora y académica) quien entiende que la clave de la trascendencia del teatro rasconbandiano radica en sus personajes femeninos y, como artista feminista costarricense, los exhibe tal cual en los escenarios de su país. Sobre la experiencia de este proyecto, el cual se iba a extender por más de una década teniendo innumerables remontajes y varias giras internacionales, la misma María Bonilla explica el fenómeno y su éxito de la siguiente manera:

Yo creo que todo es el personaje de Rita, la humanidad de Rita, el discurso de la tolerancia y el respeto a la diferencia, unido con la historia de ella tan atractiva y luego con la teatralidad de la obra, es una mujer metida en una jaula! Que la medican doce años y que finalmente la sueltan a la nada... Pues es una historia muy fuerte, muy intensa. Sin embargo, lo que yo comprobé con la obra y lo comprobé luego con los viajes, es que Rita trasciende su anécdota. Porque en Chile, la gente subía al escenario y nos decía: “estos son nuestros mapuches.” En Grecia, que no hablaban ni inglés, ni español, ni tarahumara, nos decían: “esos somos nosotros en Alemania.” Lo mismo pasó en Urbino (Italia). Creo que la temática y el personaje de Rita, su teatralidad y la teatralidad de estar hablada en tres lenguas, creo que es lo que ha hecho que tenga ese arraigo que tiene. Porque conmueve, a la gente la sigue conmoviendo. (Comunicación personal, 14 de agosto de 2019).

Es claro que un texto como *La mujer que cayó del cielo* no solo trasciende espacios físicos e imaginarios, culturas y anécdotas, sino también su misma realidad temporal, ya que la obra y su universalidad es tal vez más actual hoy en día que hace más de veinte años, cuando fue escrita.

Tomando todo lo anterior, se puede volver al concepto de supraterritorialidad propuesto por Dubatti (2009) en cuanto *La mujer que cayó del cielo* no se vuelve un problema local (aunque de entrada lo sea: la Sierra Tarahumara, un Hospital Psiquiátrico en Kansas), sino que trasciende las fronteras. De hecho, la historia de Rita, esa india tarahumara que aparece en las calles de Kansas hurgando en la basura, que no habla inglés y casi nada de español, cuya cosmogonía se contradice con el pensamiento occidental hegemónico, si algo hace es destruir completamente los conceptos tradicionales de fronteras, límites o jurisprudencias. Con esta pieza la problematización de lo territorial trasciende conceptos generales de comunicación, derechos humanos y tolerancia hacia el otro, hacia lo diferente. Nos pone en una encrucijada discursiva y simbólica que aparte de lo supraterritorial, nos acerca a la *conciencia mestiza* de la que habla Anzaldúa (2016).

Hay que recapitular un poco para entender que se trata de un texto de un autor mexicano sobre una mujer tarahumara, el cual ocurre casi en su totalidad en el centro de los Estados Unidos, dirigido y actuado por una artista e investigadora feminista costarricense, por un grupo de teatro independiente de Costa Rica, coproducido por diferentes instituciones públicas y privadas en Costa Rica y en otras partes del mundo, que por más de 10 años ha girado por diferentes Festivales y Encuentros artísticos representando a Costa Rica (pero también a México, a Rascón Banda, al teatro independiente, a los tarahumaras, a las mujeres indígenas, a la mujer latinoamericana, a los indocumentados, al inmigrante, al otro/a, a la otredad en su diferencia conceptual).

Todo lo anterior no es más que la ambivalencia por el choque de voces que menciona Anzaldúa (2016) en su ensayo. Solo tratar de concebir y entender toda la dimensión del proyecto nos acerca a aquellos estados mentales y emocionales de perplejidad propios de la conciencia mestiza. Pero, sobre todo, nos pone en el estado neurálgico de la misma, lo que Anzaldúa (2016) llama el desasosiego. Ese desasosiego se da por la cacofonía que producen las diferentes voces involucradas: Rascón Banda, María Bonilla, Rita, Giner, la Sierra Tarahumara. Pero también por las diferentes capas que el proyecto empieza a mostrar, cuando en Chile toma una nueva dimensión, que es similar pero diferente a cuando se presenta en Italia o en Portugal o en Grecia. E inclusive la paradoja de haberse presentado más de una vez en México, para un público mexicano, pero con un equipo artístico costarricense, lo que inevitablemente hace que refleje diferentes características a las de los proyectos mexicanos.

Se puede entender que la conciencia mestiza de Anzaldúa (2016) es inevitablemente supraterritorial y que un proyecto como el de *La mujer que cayó del cielo* en Costa Rica (y su internacionalización), nos muestra las diferentes aristas que esta conciencia mestiza puede desplegar al entender la frontera desde un punto de vista simbólico más que físico.

La conciencia mestiza

Pocos años después vendrá una “tercera oleada” de montajes de textos de Rascón Banda, en el año 2004, el Teatro Universitario y el Teatro Ubú realizan la producción del espectáculo *Mujeres que beben vodka* (Rascón Banda, 2010d), también dirigido por María Bonilla, a partir del texto *La espera*, de nuevo un estreno mundial de una obra de Rascón que se realiza en Costa Rica; una obra en donde

“las historias son construidas desde la perspectiva de una minoría: mujeres forasteras. Ellas representan finalmente una historia a contrapelo” (Galicia 2010, p. 33). En el 2005, una vez más el Teatro Universitario y el Teatro Ubú llevan a escena la controvertida *La Malinche* (Rascón Banda, 2000a) con dirección de Carlos Salazar, un texto que

propone una re-interpretación de esta figura histórica presentándola como un personaje ambiguo que sirve para representar y a la misma vez problematizar las nociones de etnia y clase social en el contexto de los procesos de la globalización y de las políticas neoliberales que ha asumido el país desde los años 80. (Seda, 2005, p. 91).

Figura 1

La Malinche de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección: Carlos Salazar, Teatro Universitario, UCR, 2005. María Bonilla como La Malinche Vieja.



Fotografía de Ana Muñoz.

Finalmente, en el año 2007, el Instituto de México, SI Productores, la Embajada de España y el Teatro Ubú, llevan a escena la pieza *Los niños de Morelia* (Rascón Banda, 2010c), texto basado en las verdaderas historias de los niños españoles que viajaron a México huyendo de la Guerra Civil Española, en donde “la historia es narrada desde la perspectiva de una minoría: niños, extranjeros y vinculados al socialismo... los diálogos breves, inmediatos y la simplificación objetual, denotan una estética de la síntesis y la precisión” (Galicia 2010, p. 48).

Estos tres espectáculos compartirán una serie de elementos que son los que van a terminar de solidificar la relación entre Rascón Banda y el teatro costarricense, pero sobre todo a consolidar el

ejercicio dialéctico entre el público costarricense y el teatro rasconbandiano, ese que inició en 1990 con *Cierren las puertas*. Es evidente la contribución del Teatro Ubú y de su directora la Dra. María Bonilla en este proceso, desarrollando una relación de intercambio artístico que terminaría beneficiando y enriqueciendo a todas las partes. Son *Mujeres que beben vodka* (Rascón Banda, 2010d) y *Los niños de Morelia* (Rascón Banda, 2010c) montajes que consolidan la discusión sobre la inmigración y la responsabilidad de asumir un papel proactivo como sociedad solidaria y receptora de inmigrantes, en un país como Costa Rica que se niega a reconocer el lugar que tiene como puerto de acogida en la historia Latinoamericana. Es *La Malinche* (Rascón Banda, 2000a) el montaje que consolida una discusión seria sobre el nacimiento de nuestras naciones y su identidad mestiza a partir del encuentro de culturas que lleva ya más de cinco siglos. Algo que en un país que trata de olvidar constantemente su ascendencia indígena y africana, es poco más controvertido e incómodo.

Si bien es cierto que se puede establecer una relación directa entre las temáticas de *La Mujer que cayó del cielo* con *Mujeres que beben vodka* o *Los niños de Morelia*, al igual que la habría entre *Voces en el umbral* y *La Malinche*. Hay ciertos detalles que unen evidentemente a los tres últimos montajes de Rascón Banda en Costa Rica y que me parecen vitales para establecer la influencia del autor Chihuahuense en la nación Centroamericana. La estética no-realista de los textos y las puestas en escena, el discurso decolonial de todas las piezas y la deconstrucción de la sociedad contemporánea dentro de su narrativa han sido los elementos que terminan calando en el público costarricense y desarrollan su particular dialéctica con los textos de Rascón Banda y los artistas nacionales que los llevan a escena. Es una suerte de concientización a través de una memoria histórica mexicana en la anécdota y latinoamericana en la metáfora, que gracias a las puestas en escena desarrollan un repaso de la memoria histórica costarricense en conversación con la inmediatez de los cambios culturales del momento.

Para retomar el concepto de conciencia mestiza a través del teatro de Rascón Banda en Costa Rica, el texto y el montaje de *La Malinche* se vuelven de capital importancia. De nuevo estamos ante la ambivalencia que producen el choque de voces diferentes y (muchas veces) disonantes entre sí. Con la diferencia de la multiplicidad de capas tanto históricas, como sociales, económicas, de clase, de etnia y de conciencia. Como lo explica Laurietz Seda:

Cuando se plantea en la obra esa fuerte crítica a la influencia cultural, económica y política que Estados Unidos ejerce en la vida del mexicano contemporáneo, se utiliza el sentido peyorativo del término malinchista. El dramaturgo plantea que la influencia anglosajona constituye una “segunda colonización,” producto de un enramado complejo de situaciones y de políticos corruptos que forman y deforman a su antojo las piezas del rompecabezas del porvenir de la historia mexicana. Explícitamente retrata una nación mexicana amenazada por la globalización (entendida en el texto como americanización). (2005, p.100)

Aquí queda de manifiesto cómo *La Malinche* hace una especie de historiografía crítica de la historia de México, tanto del momento en que fue escrito el texto como del devenir histórico general de la nación mexicana, siendo la puesta en escena un potenciador de dicho texto y dichas historias.

La Malinche como texto y como experiencia escénica nos ubica de nuevo en los estados mentales y emocionales de perplejidad, y el desasosiego que propone Anzaldúa (2016), esa característica fundamental de la conciencia mestiza es en realidad la característica fundamental de la obra. Toda ella al leerla, al analizarla y al llevarla a escena genera un desasosiego constante y perenne en los artistas y espectadores. Si arriba cuando se analiza *La mujer que cayó del cielo* se afirma que la conciencia mestiza que propone Anzaldúa es inevitablemente supraterritorial, con *La Malinche* no solo se confirma ese argumento, sino que se lo lleva más allá. La problematización de la territorialidad en esta obra trasciende espacios físicos para llevarnos a viajes temporales, intermediación histórica, intertextos constantes y momentos oníricos en donde el espacio y el tiempo empiezan a carecer de sentido, es más, dejan de ser importantes.

La Malinche es en esencia la conciencia mestiza, ya que existe como texto y como experiencia, es un espacio liminal entre la revisión histórica y la crítica social. Es conciencia mestiza porque no pertenece a una visión de mundo específica, simplemente lo contiene todo: lo bueno, lo malo, lo inverosímil, los estereotipos, los mitos urbanos, los chismes y la rigurosidad documental. Para el momento que se lleva a escena en Costa Rica (año 2005), culmina una trilogía a nivel simbólico que representa un despertar en la sociedad costarricense, ya que es clara la línea que la une con *Voces en el umbral* y con *La mujer que cayó del cielo*, obras y montajes basados en personajes protagonistas femeninos quienes desde su marginalidad, desde su lucha interior y desde su otredad rompen con la visión hegemónica de la sociedad occidental, cargando la visión decolonial del mundo, siendo en esencia mestizas.

Las fronteras que pueden existir entre Costa Rica y México desaparecen y se vuelven elementos irreales, a nivel simbólico ambos países confluyen en un mismo espacio de búsqueda de identidad a la luz de los acontecimientos de finales del Siglo XX y principios del XXI. Con *La Malinche* los costarricenses empezamos a entender que las fronteras con Latinoamérica no son físicas ni políticas ni (tal vez) tan siquiera simbólicas, ya que a partir de una historia como esta confluyamos en un mismo devenir ontológico.

Rascón Banda buscaba la mediatización de las historias de la Sierra Tarahumara, de la frontera norte en México, de la historia de la Conquista Española. A través de su trabajo concebía a los demás miembros del hecho teatral parte de esa forma de contar, traducir y trascender el discurso que buscaba hacer público. Es su teatro una vía directa para visibilizar los secretos que como personas o como sociedades guardamos entre capas de vida cotidiana, de investigaciones oficiales o de noticias publicadas; esos secretos que se vuelven la esencia de lo que somos como individuos y como naciones.

Esa dialéctica inexplicable entre el teatro rasconbandiano y la sociedad costarricense residía precisamente ahí, en las metáforas y alegorías de sus textos, los cuales nos hacía ver hacia dentro en nuestro devenir histórico y político como sociedad y en nuestro actuar individual y colectivo como personas. Esa introspección alimentaba la dicotomía de fascinación y rechazo que producían sus obras. Muy violentas, muy descarnadas y muy narradas, a la vez que fascinantes, oníricas, poéticas y polémicas.

El deseo o todas las anteriores

Con el montaje de *El deseo* en el año 2025 se cierra la producción rasconbandiana en los escenarios costarricenses, justamente en la Sala Vargas Calvo del Teatro Nacional, en donde en 1993 se produjo la primera colaboración con *Voces en el umbral*. Sobre el deseo el autor explica:

ya encerrado con la experimentación del lenguaje, volví a hacerlo en *El deseo*, mi primera obra sensual, con la cual me sentí feliz, en la cama del hospital, jugando con las palabras, llevando la síntesis del diálogo al mínimo indispensable, sin proponérmelo precisamente (Rascón Banda, 2005, p.11).

En la obra vemos la historia de Susan y Víctor, una académica universitaria de mediada edad de California, quien entabla una relación sentimental con un joven inmigrante ilegal colombiano, veinte años menor que ella. Pero más allá de la anécdota que nos cuenta la obra y el morbo que puede producir, el texto funciona a nivel metafórico, en donde “las diferencias culturales expresadas en visiones del mundo se constituyen en barreras insalvables. El capitalismo salvaje es expuesto en la intimidad de una relación de pareja” (Galicia, 2010, p. 42).

Con el montaje de *El deseo* (Rascón Banda, 2010b) en San José, veintiún años después de escrita y veinte años después de estrenada su primera versión en la Ciudad de México, y sobre todo trascendiendo el texto mismo, caemos en el estadio de las “fronteras inmateriales” propuestas en el título de este texto. Ya la frontera física es un constructo innecesario y poco importante, vivimos en lo simbólico y lo inmaterial, no hay un aquí y allá, o un tiempo lineal, todo ocurre al mismo tiempo y en el mismo lugar. En el montaje de *El deseo* del año 2025 San José, Costa Rica coexiste con Ciudad de México, con Los Ángeles, California, con Cartagena, Colombia, con la sierra Tarahumara y con Santa Rosa de Urúachic. Víctor es tan colombiano como costarricense, como mexicano; Susan es tan estadounidense, como europea o nortea. UCLA y NYU son también la UNAM y la UCR. El montaje de 2005 en el Círculo Teatral allá en la Condesa, en Ciudad de México, está sostenido por un hilo invisible con el montaje de 2025 en la Sala Vargas Calvo en centro de San José.

Hemos llegado a esa frontera inmaterial, ese espacio simbólico en donde todo es supraterritorial (según Dubatti) y, sobre todo, en donde la conciencia mestiza propuesta por Anzaldúa (2016) ya no es solo la de la mujer inmigrante que reside en los espacios intermedios de las fronteras físicas, sino que es la conciencia del inmigrante ilegal, de la mujer que rompe las expectativas del *status quo*, del chico inocente y soñador, de la académica que busca un sentido a su vida; en concreto, es la conciencia del otro, de la otra, de la otredad en sus múltiples manifestaciones. Es necesario entender estas correlaciones propias del pensamiento decolonial desde la propuesta del pluriverso, en donde las geografías y los ámbitos de pensamiento están en constante expansión.

A manera de conclusiones

Para el caso particular de Costa Rica, la primera ola de textos rasconbandianos juegan en un primer nivel de lectura el papel de teatro como denuncia, en donde se visibiliza el narcotráfico, la violencia y la corrupción a todos los niveles de la sociedad como hechos ineludibles de la realidad contemporánea. Mientras que en un segundo nivel son la vincularidad que propone la teoría decolonial

de Mignolo y Walsh (2018), al llevar a escena una cacofonía de voces, de tradiciones y de discursos que presentan un teatro que se rebela de la categorización propia de la visión hegemónica. La segunda ola de textos se presenta como teatro como testimonio, donde buscan dejar palpitando la voz de los inmigrantes, de las mujeres y de los otros en medio de las estructuras sociales de poder, pero que además llevan una condición latente de la supraterritorialidad en donde el espacio físico (el territorio) se vuelve un símbolo de la posibilidad de diálogo entre estas historias y discursos con diferentes espacios geográficos, culturas o etnias.

Finalmente, la tercera ola de montajes de Rascón Banda trabaja primeramente como teatro de la memoria histórica, en tanto desarrollan una discusión sobre los mitos fundadores de cada nación, pero también como memoria o conciencia mestiza en tanto resuenan con las historias de individuos cuyas tragedias se pierden en el devenir histórico de nuestras sociedades. Es justamente esta conciencia mestiza lo que hace que las fronteras/distancias/diferencias entre México y Costa Rica se vuelvan inmateriales, en tanto a nivel simbólico (desde la vincularidad, la supraterritorialidad y lo mestizo) se entienden como un mismo territorio, una misma historia y las mismas personas/personajes. Ya con el último texto (*El deseo*, 2025), vemos cómo la memoria se borra, o tal vez se funde en una sola memoria colectiva donde los países y sus personas y sus historias se cohesionan ineludiblemente. Es finalmente el espacio sin territorios, sin geografías oficiales, sin diferencias culturales.

En estos 35 años de historias compartidas entre Víctor Hugo Rascón Banda y Costa Rica, es evidente la evolución de las conexiones y correlaciones. Desde el extrañamiento inicial, en donde estas historias de violencia, pasión y narcotráfico se hacían ajenas, pasando por los textos que sirven como metáforas para entender la realidad nacional a partir de historias de otros espacios físicos y simbólicos, hasta terminar con la integración de la frontera inmaterial, donde las historias y sus significados coexisten en espacios simbólicos de creación de sentido e identidad.

Referencias

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La Frontera: La nueva mestiza* (C. Valle, Trad). Capitán Swing Libros, S.L. (Obra original publicada en 1987).
- Bixler, J. & Day, S. (Eds.). (2005). *El Teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral*. Escenología, A.C.
- Chávez, R. (1991). *Programa de mano de Voces en el umbral*. Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica; Ministerio de Cultura y Juventud.
- Dubatti, J. (2009). Territorialidad, historicidad: Para una reformulación del estudio de las poéticas teatrales. *Revista Afuera*, 4(7)
- Galicia, R. (2010). Dramaturgia rasconbandiana: límites y diferencias [Prólogo]. En E. Mijares (Comp.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 19-51). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Mignolo, W. D. & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.
- Rascón Banda, V. H. (2000a). *La Malinche*. Plaza & Janés.
- Rascón Banda, V. H. (2000b). *La mujer que cayó del cielo*. Escenología.
- Rascón Banda, V. H. (2005). *Intolerancias: Tres obras de teatro*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rascón Banda, V. H. (2010a). Contrabando. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 369-420). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010b). El deseo. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 227-265). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010c). Los niños de Morelia. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 267-305). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010d). Mujeres que beben vodka. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 125-177). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010e). Voces en el umbral. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 329-367). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Sáenz Lara, A. (1993). *Dispárenle al crítico: aproximación al teatro en Costa Rica, 1984-1991*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Seda, L. (2005). Etnia y clase social en el contexto de los procesos de la globalización en La Malinche de Víctor Hugo Rascón Banda. En J. Bixler & S. Day (Eds.), *El teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral* (pp. 91-102). Escenología.