



INCOMUNICACIÓN, SOLEDAD Y DESARRAIGO EN LA MUJER QUE CAYÓ DEL CIELO DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Lack of Communication, Loneliness and Uprooting in La mujer que cayó del cielo by Víctor Hugo Rascón Banda

Claudia Elisa Gidi Blanchet^{1*} 

RESUMEN

La mujer que cayó del cielo, del dramaturgo mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, es una obra de teatro en la que se recrea un suceso ocurrido en la década de 1980 en los Estados Unidos: la reclusión forzada e injustificada de una mujer tarahumara en un hospital psiquiátrico, causada por el desconocimiento de la lengua marginal que ella hablaba. En este artículo se analiza la manera en que el autor, si bien parte de un caso individual de migración, motivado por asuntos personales, crea una obra de arte en la que se representa un problema humano y social de gran trascendencia: la migración, la discriminación y la incomunicación absoluta. Para dar cuenta del contacto conflictivo de grupos en condiciones desiguales de dominio y subordinación, se aprovecha la noción de *sujeto migrante*, propuesta por Antonio Cornejo Polar.

Palabras clave: Teatro mexicano, migración, alienación social, xenofobia, rarámuri.

ABSTRACT

La mujer que cayó del cielo, by the Mexican playwright Víctor Hugo Rascón Banda, is a play that recreates an event that occurred in the 1980s in the United States: the forced and unjustified confinement of a Tarahumara woman in a psychiatric hospital, caused by lack of knowledge of the marginal language she spoke. This article analyzes how the author, although starting from an individual case of migration motivated by personal issues, manages to create a work of art that represents a human and social problem of great significance: migration, discrimination, and absolute isolation. To describe the conflictive contact between groups in unequal conditions of domination and subordination, the notion of migrant subject proposed by Antonio Cornejo Polar is used.

Keywords: Mexican theater, migration, social alienation, xenophobia, rarámuri.

^{1*} Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz. México. Investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: cgidi65@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8581-0963>
DOI: <https://doi.org/10.15517/sfnscy88>

Recepción: 14/3/2025 Aceptación: 22/4/2025



1. Introducción

Sensible a las injusticias y al dolor ajeno, el escritor mexicano Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008)² se vinculó siempre con lo que sucedía a su alrededor. «Yo no he inventado una sola historia», decía, porque sus obras han surgido de la realidad, de los sucesos que lo indignaron. Y ese es el caso de *La mujer que cayó del cielo* (1999), obra que se gesta a partir de un hecho real: la reclusión forzada e injustificada de una mujer tarahumara en un hospital psiquiátrico de los Estados Unidos³. Durante su internamiento, tal como lo reelabora Rascón Banda, el personal que la atendió básicamente ignoró todo de ella: cuál era su origen, qué idioma hablaba o cómo y por qué había llegado a la Unión Americana. La historia, relatada al dramaturgo por Miguel Ángel Giner, quien intervino directamente en el caso —y a quien se ficcionaliza en el drama—, comenzó de la siguiente manera.⁴

A principios de los ochenta del siglo pasado, la policía del condado de Stanton, Kansas, es alertada por la presencia de una mujer extraña, de unos cuarenta años, de apariencia sucia y temerosa. Nadie sabía cómo había llegado hasta allí. Los oficiales que atendieron el informe, incapaces de comunicarse con ella por desconocer el idioma en que hablaba, deciden detenerla. El doctor que la revisa poco después, sin competencia lingüística para entender lo que la mujer dice, y sin la ayuda de ningún intérprete, concluye que se trata de una persona delirante, que requiere tratamiento.

² Rascón Banda fue un abogado y escritor chihuahuense con una trayectoria ampliamente reconocida como guionista, narrador y dramaturgo. Su obra, de corte fundamentalmente realista, se ocupa de denunciar la injusticia y la marginación social. «Sus piezas —anota Woodyard— hacen hincapié en la eterna lucha para sobrevivir cuando uno nace pobre, sin recursos, y tiene que enfrentarse con un mundo por lo menos indiferente y, muy probablemente, hostil» (Woodyard, [2004a](#), p. 141). Fue merecedor de múltiples premios y reconocimientos: destacan el Premio Nacional de Teatro Ramón López Velarde, que obtuvo en tres ocasiones; el Premio Latinoamericano de Teatro; el Premio Xavier Rojas al mejor teatro de búsqueda; el Tomás Valles Vivar, por su trayectoria literaria; el Premio Nacional Juan Rulfo, para primera Novela; y el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón, entre otros.

³ La pieza fue estrenada en la Ciudad de México y en San José de Costa Rica en 1999. Posteriormente, ha sido llevada a la escena en diversos países como Estados Unidos, Canadá, Grecia, Bélgica, Italia, Argentina, Chile, Brasil y Uruguay (Garavito, [2012](#), p. 396).

⁴ En la edición de *La mujer que cayó del cielo* con la que se trabaja aparece un paratexto en el que se anota lo siguiente: «Basada en un hecho real, ocurrido en Kansas. La información fue proporcionada generosamente por Miguel Ángel Giner a través de cartas, conversaciones y una copia de la demanda judicial contra el Hospital Lerner y autoridades locales y federales» (Rascón Banda, [2004](#), p. 299).



Finalmente, ante la ausencia de cualquier familiar que pudiera responder por ella, la Corte del Condado determina que la mujer padece una enfermedad mental que la hace peligrosa incluso para sí misma, por lo que, en contra de su voluntad, ingresa en el Hospital Psiquiátrico del Estado de Larned, Kansas. Por doce años, Rita —como más adelante se sabrá que se llama—, alejada de su cultura y sin poder comunicarse con nadie por las barreras del idioma, fue tomada por esquizofrénica y sometida a crueles tratamientos⁵. Como puede apreciarse, discriminación y xenofobia campean en la historia de esta mujer indígena, que es sometida y recluida por ser diferente, por no pertenecer a la cultura dominante, por hablar, vestirse y comportarse «extraño».

La mujer que cayó del cielo, obra escrita en inglés, español y tarahumara, es la recreación dramática, en 38 escenas muy breves, numeradas y subtituladas, de dicha historia. Sin embargo, como se verá más adelante, se aleja en algunos momentos de los hechos históricamente documentados para crear la ficción teatral. La línea principal de acción transcurre de forma cronológica, pero las escenas no están organizadas bajo el principio de causa y efecto. La obra comienza con la detención de Rita y su ingreso al psiquiátrico de Kansas, y termina con su regreso a México doce años después. La linealidad de la acción se rompe al intercalarse con escenas en las que Rita habla consigo misma, y otras en las que Giner se dirige directamente al público para narrar y esclarecer los sucesos. Conforme avanza la obra, dicho personaje deja de ser solo un narrador que comenta lo que ocurre en el escenario, para incidir directamente en el desenvolvimiento de la trama. De esta manera, Giner cumple dos funciones importantes: por un lado, sirve de intérprete para el espectador, que se enfrenta a una lengua y a un universo cultural distintos del suyo; y por el otro, se convierte en un factor desencadenante de

⁵ Véanse los testimonios que aparecen en el documental *La mujer de estrellas y montañas*, realizado por de Santiago Esteinou (2022). Dicho documental, que no se ocupa exclusivamente de cuando Rita estuvo internada en el hospital psiquiátrico, consta de tres etapas: la primera, que se centra en el episodio en los Estados Unidos; la segunda, en donde se trata la vida de Rita en la comunidad rarámuri, a su regreso a México; y finalmente, la juventud de Rita. En esta última, el documentalista se permite imaginar cómo pudieron haber sido las andanzas de su protagonista antes de su llegada a Kansas. Para contar la etapa del internamiento, el cineasta realizó una investigación periodística: entrevistó a las personas involucradas en el caso, localizó documentos judiciales, e incluso dialogó con la persona que participó directamente en la detención de Rita. Puede consultarse también la página web «“La mujer de estrellas y montañas” de Santiago Esteinou: una rarámuri atrapada en Kansas», de IMCINE (s. f.) (Consultada el 19 de septiembre de 2024).



la acción dramática y de su desenlace. Cuando Giner habla de lo que ya sucedió desde un tiempo posterior tiene una participación como *intérprete* de los acontecimientos, pero hacia el final de la obra su participación se da *en presente* y repercute en el desarrollo de la obra.

Al representar una historia real y acudir a fuentes directas e indirectas para conocer los sucesos, el autor continúa la vertiente teatral denominada *teatro documental*, ampliamente expuesta por su maestro Vicente Leñero. De este aspecto de la dramaturgia de Rascón Banda, han dado cuenta diversos ensayos académicos. Se anotan aquí solo tres ejemplos relevantes: «Víctor Hugo Rascón Banda: el dramaturgo de la dignidad humana», de Alessandra Luiselli ([2013](#)); «El dramaturgo de Uruachi», de Rocío Galicia ([2013](#)); y «Metamorfosis y migración en *La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda», de Lucía Garavito ([2012](#)). Otros críticos han centrado la mirada en el interés del escritor chihuahuense por representar a seres humanos —mujeres, muchas de las veces— cuyos derechos fundamentales han sido violentados; tal es el caso del estudio de Georges Woodyard ([2004b](#)) titulado «Tres damas históricas de Víctor Hugo Rascón Banda».

En este ensayo se plantea una lectura de este texto dramático a la luz de algunas propuestas teóricas propias de los estudios literarios latinoamericanos. Muy sugerente resulta la noción de *sujeto migrante* propuesta por Antonio Cornejo-Polar ([1995](#))⁶; noción que si bien fue pensada para entender el fenómeno de la migración del campo a la ciudad —que fue más intensa durante la segunda mitad del siglo XX en América Latina—, puede contribuir ahora a la reflexión sobre la recreación literaria de un caso peculiar de «viajera migrante»; concretamente de una mujer indígena que se desplaza desde la Sierra Tarahumara hacia los Estados Unidos de Norteamérica⁷. Este movimiento, de un sitio

⁶ La idea de *sujeto migrante*, según la elabora Cornejo Polar ([1995](#)), se vincula con otra altamente significativa: la de *heterogeneidad*. Con ella, el teórico busca dar cuenta, en principio, del encuentro en un mundo complejo de personajes en condiciones jerárquicamente desiguales, de dominio y subordinación. Ambos grupos entran en contacto de manera conflictiva y discurren sobre el otro expresando diferentes grados de aceptación o rechazo. En estas condiciones interesa observar las múltiples formas de incomunicación, exclusión y resistencia.

⁷ Recordemos que los tarahumaras son un grupo étnico que habita en la Sierra Tarahumara, cadena montañosa que forma parte de la Sierra Madre Occidental y se localiza en el estado de Chihuahua. Ellos se llaman a sí mismos *rarámuri*, voz que proviene de las raíces: *rara* (pie) y *muri* (correr), por lo que literalmente significa «corredor» o «pies ligeros», pero que emplean como sinónimo de «persona» o «gente». El modo en que se



a otro, de un universo cultural a otro, convierte al sujeto que migra en forastero; alguien que se expone a la mirada del otro, en general más de aversión y rechazo que de comprensión o simpatía. Se trata de una «mirada oblicua», según la concibe Franconi (2006), en la que predomina la oposición entre lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido, empujando otros ejes de entendimiento y operación.

Como vemos, se alude aquí a categorías que suponen el contacto, propiciado por el viaje o la migración, entre personas de universos diferentes, en donde un sujeto discurre sobre otro que le es extraño. Un ejemplo paradigmático de este contacto intercultural se dio en la conquista y la colonización de América. Conviene no perder de vista, como apunta Raúl Bueno (2002), la diferencia básica que existe entre «migrar para colonizar y ponerse a la cabeza de una nueva jerarquía social, por un lado, y migrar para sobrevivir y colocarse a la cola de las jerarquías actuales, por otro» (como se cita en Altuna, 2004, p. 11).

Importa señalar también que, a pesar de que Víctor Hugo Rascón Banda escoge un caso individual de migración, su obra permite entrever lo que ocurre con los grandes desplazamientos migratorios desde países latinoamericanos hacia los Estados Unidos, en los que quienes se desplazan se ven obligados a hacerlo para huir de condiciones sociales adversas (violencia, pobreza, marginación). Sin hablar directamente del fenómeno, en la escena XI, titulada precisamente «Ser extranjero», hay un monólogo de Giner que resulta por demás elocuente. En él queda claramente establecido lo que supone para los migrantes enfrentarse a un universo cultural que no podría ser más distante del suyo propio:

GINER. Dejar la casa. Amanecer en tierra extraña. No reconocer las cosas, los sonidos, los aromas. El frío cala más, porque llega hasta el alma. (...) Las palabras no tienen sentido, ni significado, porque no son las palabras que uno necesita escuchar. Las cosas se parecen a las cosas conocidas, pero no son las mismas. Este sol, no es el

nombran hace alusión a su disposición para caminar o correr largas distancias, por lo que no es extraño que Rita hubiera llegado andando a Kansas, a unos dos mil kilómetros de su pueblo natal, Porochi.



mismo sol que se quedó lejos. Es más triste. No calienta. Como que no sale para todos. (...) Hay un vacío en el pecho. Algo le falta al cuerpo. Qué dolor en el alma. Qué tristeza infinita. El forastero en tierra extraña es una hierba arrancada de raíz que no encuentra sitio y muere lentamente. Como un animal mostrenco, perdido en el monte, que no encuentra su querencia. Como un alma errante, sin paz, ni sosiego. (Rascón Banda, [2004](#), pp. 302-303)

Así pues, a partir de la propuesta de *sujeto migrante* (Cornejo-Polar, [1995](#)), es posible acercarse a considerar la teatralización de un hecho histórico que se vincula con un fenómeno social más amplio —el de la migración forzada y en condiciones desfavorables, y el consecuente entrecruzamiento asimétrico de conciencias, lenguas y culturas—. A lo largo del análisis, se verá que es factible dar todavía un paso más. Gracias a su labor artística, Rascón Banda elabora en *La mujer que cayó del cielo* una imagen del desarraigo absoluto, de la soledad radical, de la incomunicación total, hasta representar un problema humano del que todos podemos participar.

2. Mundos en conflicto en una relación desigual

Desde el comienzo de la obra se establece el contraste entre los dos universos jerárquicamente desiguales que, al entrar en conflicto, darán lugar a diversas formas de incomunicación, exclusión y resistencia. La primera escena, titulada «Dimensión desconocida», transcurre sin ningún diálogo entre personajes. En la acotación del principio se lee lo siguiente:

Oscuro total. Se escucha en idioma inglés el sonido de una radio que alguien sintoniza. Se escucha un anuncio de Coca Cola, seguido de un fragmento de la canción «Imagination» de Laura Branigan. Se escuchan las voces alternas de un hombre y una mujer que leen noticias. (Rascón Banda, [2004](#), p. 289)

A partir de ese momento, tal como lo advierte la cita, el espectador percibe voces que dan noticias en inglés a propósito de diversos asuntos: sobre Fernando Valenzuela, el famoso pitcher; sobre un espía búlgaro poseedor de secretos nucleares; sobre la millonaria deuda de México con los



Estados Unidos; sobre la película *Superman*; entre otros varios. No obstante, la selección de las noticias no parece ingenua ni intrascendente. Se incluyen datos que aluden a la relación desigual entre los Estados Unidos y los países latinoamericanos: habla, por ejemplo, de la preeminencia económica del primero, de la participación del ejército norteamericano en la guerra civil en El Salvador, o de la pobreza del Tercer Mundo. Deja asentadas las desigualdades que existen en nuestro continente.

Luego, poco a poco se van perfilando las figuras de dos hombres, «*con aspecto de celadores o enfermeros de un manicomio*», que se acercan a la mujer que manipula el radio y se lo arrebatan. Y es hasta ese momento cuando el público puede distinguir los rasgos de ella: «*Viste un atuendo tarahumara blanco, con varias faldas encima una de la otra y una coyera [sic] en el cabello. Los hombres se retiran y desaparecen en la niebla. La mujer canta una canción tarahumara, mientras se mece acompasadamente*» (Rascón Banda, [2004](#), pp. 290-291)⁸. Pero antes de proseguir conviene detenerse a observar que buena parte de la información de la que dispone el lector del texto dramático puede pasar inadvertida para el público de su puesta en escena, salvo que el director decidiera hacer explícitas algunas de las didascalias. En este caso concreto, el de la acotación con que se cierra la primera escena, se anuncia al lector que la mujer que aparece en el escenario es una indígena tarahumara. Pero no es sino hasta los diálogos de la escena XVIII, titulada «Soy dios y soy el diablo», cuando Rita enuncia en una lengua que no es la suya: «Yo tarahumara» (Rascón Banda, [2004](#), p. 308)⁹.

En la segunda escena, titulada «Canción de Rita», ella, en efecto, canta una canción en tarahumara —idioma que, con toda probabilidad, el espectador promedio no será capaz siquiera de

⁸ Tanto los hombres como las mujeres tarahumaras utilizan pañuelos en la cabeza llamados *koyeras*, con los que se sujetan el cabello; esta es quizá una de sus prendas de vestir más distintivas. Las mujeres usan faldas con varias capas superpuestas, llamadas *sipúchaka*. El número de capas depende del clima: en el invierno suelen usar de una a cinco enaguas; en algunas fiestas llegan a vestir hasta siete faldas (Reyes Medel, Cuevas Contreras y Zizaldrá Hernández, [2020](#), p. 38).

⁹ Otro tanto ocurre, por ejemplo, con los títulos de las escenas, que en principio solo están al alcance del lector del texto dramático. Y aunque muchos de ellos son meramente descriptivos, en ocasiones llegan a ser irónicos, como el de la escena XIX, «Los adelantos de Rita», en la que se ve a la indígena «*deprimida y ausente*», pero, desde la perspectiva de los doctores que la tratan, ha tenido muchos progresos: «La paciente (...) ha hecho muchos adelantos. Ya dice Yes, Not y Cigarret» (Rascón Banda, [2004](#), p. 310).



identificar—. Pero aun si tuviera acceso a la acotación que indica que la mujer canta en una lengua indígena específica, dado su escasísimo número de hablantes, es un hecho que el receptor no podrá desentrañar el sentido de las palabras que Rita entona¹⁰. Sin ningún preámbulo ni explicación contextual, el escritor comienza su obra poniendo frente a frente dos lenguas y dos culturas radicalmente diferentes; dos universos que entrarán en conflicto, en condiciones por demás desiguales. El primero, familiar para quien lea el texto dramático u observe su representación escénica, evoca el mundo occidental moderno, mientras que el segundo, el indígena, muy probablemente le resultará ajeno; si no, rudimentario o primitivo.

En la escena inmediata posterior, titulada “Cuando las palabras son ruidos nada más», aparece Rita detenida en una estación de policía. Se establece que se trata de una mujer «fuerte y sana», pero «como fiera al acecho» (Rascón Banda, 2004, p. 291). Ahí, dos oficiales de policía, que se expresan en inglés, comentan entre sí las condiciones en que la encontraron y aprehendieron: no estaba borracha ni drogada, pero claramente les resulta anormal, ajena, incomprensible. Importa cómo todo lo ajeno se percibe sin matices ni distinguos: les parece una *hippie*, pero llevaba «un montón de faldas, una encima de la otra» (*lots of skirts, one on top of the other*), por lo que contemplan la posibilidad de que sea apache, pero no... Los rasgos de su rostro les hacen pensar que quizá sea china o vietnamita..., tal vez coreana o turca o japonesa...

Luego, súbitamente el Policía I cree resolver el enigma: «... Do you remember the film with Anthony Quinn? She's Eskimo!» (Rascón Banda, 2004, p. 292). Para ellos Rita es un ente extraño. Giner, en su función de narrador, declara: «un allien [*sic*], una extraña, illegal allien [*sic*], una extraña ilegal» (Rascón Banda, 2004, p. 293). Es evidente la miopía con la que estos personajes, y por

¹⁰ Según el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas ([s. f.](https://site.inali.gob.mx/Micrositios/Prontuarios/tarahumara.html#:~:text=El%20ral%C3%A1mul%C3%A1mul%C3%A1mul%20raicha%2C%20tambi%C3%A9n%20conocido,municipios%20del%20estado%20de%20Chihuahua)), «el *ralámuli raicha*, también conocido como tarahumara, es una lengua indígena nacional que concierne a la familia lingüística yuto-nahua, tiene cinco variantes lingüísticas; (...) cuenta con 89,503 hablantes, distribuidos en 18 municipios del estado de Chihuahua». (<https://site.inali.gob.mx/Micrositios/Prontuarios/tarahumara.html#:~:text=El%20ral%C3%A1mul%C3%A1mul%C3%A1mul%20raicha%2C%20tambi%C3%A9n%20conocido,municipios%20del%20estado%20de%20Chihuahua>) (Consultado el 21 de septiembre de 2024).



extensión el estadounidense promedio, miran el mundo: incapaces de apreciar las diferencias, sus referentes para comprender lo que los rodea provienen de los lugares comunes que ofrece la cultura cinematográfica de su país. Esta es una clara manifestación de lo que Franconi (2006) concibe como *mirada oblicua*, en virtud de que se desprende de valoraciones estereotipadas del otro, mediadas por el prejuicio, cuando no por la arrogancia o el temor.

La respuesta de la indígena se da una vez más en tarahumara, sin traducción alguna para nadie. De hecho, Rascón Banda solicita explícitamente que no se traduzcan los textos con el fin de que «los espectadores puedan experimentar “el conflicto y la tortura por la incomunicación”» (Garavito, 2012, p. 398). Pero hasta cierto punto, porque introduce nuevamente un parlamento de Giner, que interviene desde otro plano de ficción, para dirigirse al público: «Ellos no saben lo que ella grita. (...) Como ustedes tampoco. Para ellos, sus palabras son ruido (...) como el ladrido de un perro. No saben que les está reclamando por qué la encerraron. No saben que les está preguntando qué quieren de ella. No saben que les está gritando malditos, malditos, malditos» (Rascón Banda, 2004, p. 293). La reacción del Policía I se da con lujo de violencia: alterado, acorrala a Rita y la interroga: «What’s your name? Pausa. Rita se aleja un poco. Answer me, stupid! Rita se aleja más. El policía se le acerca y le da dos bofetadas. Speak up, you bitch» (Rascón Banda, 2004, p. 294).

Al escribir su texto dramático en tres idiomas, Rascón Banda busca configurar una sociedad compleja, heterogénea, en la que existe claramente un polo hegemónico. Pero también puede valorarse como la materialización de una comunicación imposible, la puesta en escena del fracaso de la viabilidad de diálogo. Un abismo separa a los occidentales del indígena, un abismo que convierte las palabras en ruido. De ahí la necesidad de construir un personaje que haga las veces de mediador o intérprete. Giner traduce para el público de la obra lo que Rita dice o siente, pero lo hace irremediabilmente desde un punto de vista ajeno, porque no comparten el mismo horizonte cultural, y en esa medida es un intento problemático, casi inverosímil. Poco a poco, el autor va ampliando los sentidos que puede adquirir su texto dramático; la incomunicación que representa puede conseguir un valor simbólico en la medida en que evoca —resuena— un problema universal: el de la dificultad —



rayana en la incapacidad— de que una cultura entienda plenamente a otra. Por esta razón, se rehúsa a quedarse apegado a una estética realista para construir el mundo histórico social. Con esto, no se pretende negar que lo aborda desde de unas circunstancias y unos sucesos referenciales concretos, pero los proyecta a una trascendencia que rebasa lo inmediato para aludir a fenómenos inherentes al ser humano.

Rita no solo es confinada en un hospital psiquiátrico, en el cual permanecerá prácticamente toda la obra, sino que es cosificada y por ende deshumanizada. Considerada siempre como una salvaje, primitiva, de una raza inferior, es objeto de discurso, nunca un verdadero interlocutor, por mucho que formalmente llegue a establecerse un diálogo entre los médicos y la paciente. De aquí se desprende que aparezca enjaulada a partir de la escena VII, titulada «Los psicotrópicos». Privada de un contacto propiamente humano, es el retrato de la ajenidad absoluta: «*Los doctores caminan alrededor de la jaula de Rita, con carpetas en las manos, consultándolas y tomando anotaciones*» (Rascón Banda, [2004](#), p. 298), se lee en la acotación¹¹. Así, escena tras escena, se la describe como un ser extraño, al que no se piensa como un igual, y al que hay que imponerle las costumbres del *hombre civilizado*: «Doctor I: Her strange clothes. She insists on wearing several skirts, one up on the other. And she does the same with her sweaters. *Poco a poco se van oyendo voces en español.* (...) Doctor II: Quítenle la ropa y que duerma como la gente normal» (Rascón Banda, [2004](#), p. 298).

Sin el menor intento por comprender el modo en que los rarámuris viven y entienden el mundo, la información que Rita alcanza a ofrecer sobre su propia cultura, en una lengua que no es la suya, se interpreta siempre como un indicio de su patología: «Tiene delirios de grandeza. Se cree Dios», afirma uno de los doctores. Incapaces de la mínima empatía, opinan que su tristeza y aislamiento son rasgos anómalos que hay que medicar. Su propósito finalmente no es otro más que aniquilar a la indígena para que encaje en su paradigma de lo que es saludable, bello, adecuado. En

¹¹ Coincido con Laura Kanost ([2009](#)) cuando manifiesta: «Certainly this structure is not literally a realistic representation of the actual conditions in late twentieth-century United States psychiatric hospitals, but it connotes the history of asylums and the oppression of mentally ill people that persists in other forms» (p. 29)



esta línea, encontramos una inevitable resonancia con la fobia y el desprecio que los grupos dominantes han tenido por el dominado; al que no se entiende y por tanto se rechaza, se le aísla, se le margina como un peligro que debe ser silenciado o eliminado para evitar la contaminación de lo que se conoce y se valora.

3. Tres lenguas que no se comunican

La elección de Rascón Banda de escribir su texto dramático en tres lenguas diferentes puede producir diversos efectos en el espectador, pero destacan dos probabilidades: ante el desconocimiento absoluto del tarahumara, el receptor puede llegar a imaginar, cuando no a experimentar, la posición desventajosa que sufre la protagonista, su angustioso aislamiento; pero al mismo tiempo podría ser una vía para cuestionarse a sí mismo, para preguntarse en qué medida su postura ante el otro podría asemejarse a la de aquellos que, en una situación privilegiada, perciben con tanto desprecio al que es diferente. Con todo, para que la obra funcione dramáticamente, para que resulte inteligible, Rascón Banda debe establecer una convención que le permita a sus personajes hablar en español, como si estuvieran haciéndolo en su propio idioma.

Rita se expresa en un español fluido en la mayoría de las escenas en las que no tiene un interlocutor. Es decir que cuando está a solas habla en español como si lo estuviera haciendo en tarahumara; cuando la protagonista intenta dialogar con otras personas, se instala el aislamiento lingüístico y la incomunicación. Es interrogada una y otra vez en inglés o en español, idiomas que, como se ha subrayado, no maneja¹². Una convención similar, creada para asegurar la correcta comprensión de los diálogos, se da cuando el personal del hospital habla entre sí. En varias escenas los doctores comienzan hablando en inglés, pero a los pocos parlamentos transitan al castellano, como si siguieran hablando en su misma lengua nativa.

¹² En el mundo real de referencia, es común que los tarahumaras no dominen otro idioma. «The difficult terrain has protected the tribe from significant influence by other cultures, allowing them to maintain the Rarámuri language as the primary, and often only, language spoken by tribal members and to continue traditional practices ranging from ways of being in the world to cosmological concerns» (Gough, [2013](#), p. 1).



Las escenas en que Rita habla en español —nueve, de treinta y ocho que integran el texto dramático— son canciones o monólogos en los que discurre sobre aspectos específicos de su cultura, y que parecen casi estar fuera de la situación dramática en que se encuentra. Rascón Banda reelabora un universo ficcional heterogéneo, intrínsecamente conflictivo, en el que la indígena es valorada por seres ajenos a su mundo, pero al mismo tiempo se las arregla para cederle por un momento la voz a la propia mujer tarahumara. Ella no puede dialogar verdaderamente con los otros, pero evoca sus tradiciones y creencias a través de cantos o relatos míticos, y con ellos da *respuesta* al punto de vista hegemónico, a este universo de valores. Si en el hospital psiquiátrico se le exige que se convierta en lo que no es, Rita reivindica sus rasgos identitarios, su ser rarámuri, y su visión de mundo. En esta autoafirmación, en su rebeldía a ultranza, se entiende cómo el mestizaje cultural no es una opción para ella; como no lo es tampoco para muchos de los sujetos migrantes, si bien pudiera serlo para sus descendientes.

Por lo demás, no resulta intrascendente que el autor —que se expresa en un género perfectamente establecido en la «alta cultura» de la tradición literaria de Occidente (el género dramático)— haya elegido para su personaje dos géneros tradicionales del ámbito de la oralidad (canciones y relatos míticos). Con esta estrategia, el texto literario se convierte en un espacio idóneo para representar la intersección conflictiva de dos o más universos culturales. Recordemos que, según la propuesta de Cornejo-Polar ([2003](#)), los textos literarios son «espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersectan [*sic*] o contienen discursos de muy varia procedencia» (p. 11).

Importa mencionar que los parlamentos en que Rita habla para sí misma de su propia cultura son tomados textualmente por Rascón Banda de la investigación realizada por Carlos Montemayor ([1995](#)) sobre el pueblo tarahumara. Así ocurre, por ejemplo, en la escena XXXII, titulada «La causa de la enfermedad». Mientras un enfermero ausculta a la paciente y toma nota, ella discurre sobre cómo los rarámuris conciben la enfermedad:

RITA: La enfermedad es causada porque el alma sale a pasear, abandonando su hogar en el corazón. No se va el alma completa, ni siempre sus paseos causan la muerte. Pero lo



poco que queda de ella en el corazón no sirve para tener la salud y entonces la persona se enferma. Se llama al hechicero y se le pide que haga salir a su propia alma para ir en busca de la que se ha perdido. El alma del hechicero viaja hasta hallar el lugar donde el alma errante se perdió. (Rascón Banda, [2004](#), pp. 322-323)

En un primer momento se hace evidente cómo la concepción de la enfermedad entre el pueblo tarahumara se distancia enormemente de la aproximación occidental hacia las afecciones. Si para los primeros tiene que ver con un aspecto espiritual del ser humano, para la civilización moderna el enfoque es pragmático y con frecuencia fragmentado. Este parlamento, como otros que veremos, puede alcanzar un valor simbólico al ser integrado al texto dramático. Es una forma de elaborar una imagen poética de quien se va, se extravía y no es capaz de volver. Rita es el alma que sale y se extravía en un mundo ajeno.

Conforme avanza el hecho dramático, se es testigo del cada vez mayor deterioro físico y emocional de la protagonista. Para la escena XV, «Si no hubiera sol», Rita se encuentra ya en camisa de fuerza; más adelante, en una acotación se advierte que «*Ha envejecido. Se ve cansada y su cuerpo se mueve con tics y con temblores*» (Rascón Banda, [2004](#), p. 318). En la escena XXVIII, titulada «Hacia el sur», se escuchan las voces de los doctores que describen la condición patética en la que se halla la protagonista: «han aumentado sus conductas extrañas, tiene dolores de cabeza, trae la lengua fuera de la boca, no controla sus movimientos y camina sin estabilidad» (Rascón Banda, [2004](#), p. 318), pero en los últimos diálogos de esta escena hay una suerte de *aparte dialogado* entre Giner y Rita, que merece comentario.

Aparece Giner. Los doctores no lo miran.

GINER: Hacia el sur. Siempre hacia el sur...

Rita mira ilusionada por una ventana, hacia el cielo. Giner se le acerca.

¿Qué miras?

RITA (*En tarahumara*): Patos. Patos en el cielo.



Giner mira en la dirección de Rita.

GINER: Por el cielo de Kansas pasa una bandada de patos que vienen del Canadá. Van al sur, lejos del frío.

RITA: Van a Arareco.

GINER: Sí, Rita. Van al Lago Arareco, cerca de tu tierra.

[Rita trae en la mano una mariposa con el ala rota]

GINER: Una mariposa monarca. Tiene un ala rota. Pobrecita. Igual que tú, Rita.

RITA: Yo mariposa.

GINER: ¿Quieres ser una mariposa para volar al sur? ¿Para volar hasta los oyameles y pinabetes de Chihuahua?

RITA: Yo mariposa. Yo pato. Yo viento. (Rascón Banda, [2004](#), p. 319)

En el discurso de Rita se observa la vivencia del *sujeto migrante* que, en oposición a la del *mestizo* y su ideal de síntesis, emplea una gramática en la que los deícticos «aquí», «allá», «ahora», «antes» y sus variantes resultan especialmente significativos. Esto es así porque, como explica Cornejo-Polar ([1995](#)), la migración trae aparejada la añoranza del pasado, de lo que se quedó *allá*, y que sin embargo influye en el presente.

(...) el migrante nunca confunde el ayer/allá con el hoy/aquí; al revés, marca con énfasis una y otra situación y normalmente las distingue y opone, inclusive cuando el peregrinaje ha sido exitoso: aun entonces la antigua tierra de origen es drásticamente otra y en ella anidan vivencias o mitos —en el fondo vivencias míticas— que condicionan y disturban pero no se mezclan con el presente y sitúan la actualidad en el imperioso orden de la necesidad, pero —casi siempre— muy lejos del deseo. (p. 104)

Empero, una vez más los diálogos pueden tener una doble lectura. Rita puede dejar de ser vista solo como una mujer migrante para convertirse en la figura de quien no tiene salida, del ser humano sin alternativas, con las alas rotas. Símbolo casi de quien ha perdido cualquier oportunidad de arraigo. Con esto, no se pretende constatar que toda la obra deba leerse en clave simbólica ni que



esa sea su orientación principal, pero es innegable que el dramaturgo crea imágenes ligadas a la construcción del perfil de su protagonista que logran evocar sentidos de calado más profundo, que van más allá del simple recuento de una fábula individual acotada en el tiempo y el espacio.

4. La mujer que cayó del cielo: imagen de un doble desarraigo

A lo largo de la obra, son muchas las escenas en las que diversos personajes interrogan a Rita para tratar de entender cómo fue que esta mujer tarahumara «apareció» de pronto en los Estados Unidos. La hipótesis que se maneja en la ficción dramática es que Rita llegó a Kansas probablemente huyendo a causa de haber asesinado a su esposo¹³. En la escena XXIX, titulada «Conversación por teléfono celular», Giner habla con un amigo que está en México, y a quien le ha solicitado información sobre Rita. El diálogo entre ambos se lleva a cabo de manera atropellada, por fallas en la comunicación; pero en el último parlamento, el amigo dice: «¡Ten cuidado con esa mujer! ¡No te vayas a meter en una bronca! ¡Estuvo presa aquí, en la Peni de Chihuahua! ¡Mató a su marido en Poroichi! ¡Estuvo presa dos años! ¡No se sabe cómo salió de la cárcel! ¡Es una asesina!» (Rascón Banda, [2004](#), p. 320). Luego, en la escena siguiente, titulada «Yo no maté marido» —formada íntegramente por un monodialogo¹⁴ en el que, según se lee en la didascalia, Rita se dirige a Giner— la hipótesis del asesinato parece confirmarse, pero desde la perspectiva de la protagonista:

RITA. Hubo mucho tezgüino [*sic*] en casa de Chú¹⁵. [...] Mi marido tomó muchas güejas de tezgüino. Yo tomé güejas de tezgüino. Todos tomaron tezgüino en casa de Chú.

¹³ En el documental cinematográfico de Santiago Esteinou ([2022](#)), titulado *La mujer de estrellas y montañas*, se registra el testimonio de una persona que afirma que nunca se demostró que hubiera matado a su marido. Según la versión de un vecino, Rita, una mujer rebelde y de carácter independiente, fue maltratada por la gente de su propia comunidad: despojada de su rebaño de chivas, comienza a vagabundear por las montañas.

¹⁴ El concepto de «monodialogo», propuesto originalmente por Unamuno (1914), es retomado por Ángel Rama para referirse al habla de un personaje que responde a un interlocutor que nunca se escucha, pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría (como se cita en Rama, [2013](#), pp. 46-47). El segundo participante en el «diálogo», cuya presencia es latente y por lo tanto solo puede ser inferida; suele corresponder a una cultura diferente, ajena, o a alguien con poder, una autoridad.

¹⁵ El *tesgüino* o *batari* es un fermentado de maíz de bajo contenido alcohólico que se consume en grandes cantidades en ceremonias religiosas y fiestas relevantes para la comunidad rarámuri. Aunque se ha documentado el valor social de las *tesgüinadas* (Lutz y Cruz, [2012](#), p. 20), estas pueden llegar a tener



La gente pelea cuando toma tezgüino. Mi marido peleó conmigo por culpa de las chivas. Él quería vender mis chivas. Yo crié las chivas. Quería quitarme chivas. Tomamos tezgüino en casa de Chú. Todo día y toda noche. Me vino el sueño y me fui a dormir. En la madrugada vino el coyote a robarme chivas. Yo lo sentí cuando se acercó a mi petate. Tomé machete y le pegué así y así, le di así y así, nomás. No quería morir. Tomé piedra grande y dejé caer en cabeza. Me llevaron a Cuicateco amarrada. Me encerraron en cárcel chica. Me llevaron a Chihuahua amarrada. Me encerraron en cárcel grande. Dicen que yo maté marido. Yo maté coyote que quería mis chivas. Yo no maté marido. Yo maté coyote. (Rascón Banda, [2004](#), pp. 320-321)

Como puede observarse, Rita narra cómo se enfrenta a su marido y lo mata, porque quiere arrebatarse las chivas que ella ha criado. No obstante, quizá como producto del estado alucinatorio en que se encontraba, trastoca la identidad de su esposo al «convertirlo» en un coyote, y con ello declara su propia inocencia. En este trastocamiento del ser humano en animal se pueden intuir algunos rasgos de la cosmovisión de su grupo étnico. Los tarahumaras tienen un sistema de creencias que ha sido modificado conforme ha entrado en contacto con otras culturas. En la actualidad, como era de esperar, dicho sistema de creencias ha incorporado múltiples elementos cristianos, entre los que se distingue la existencia de dos principios antitéticos: el bien y el mal, existen también entidades ambivalentes (Anzures y Bolaños, [2010](#))¹⁶. No es asequible ahondar aquí en lo que implican dichas posibilidades éticas, pero sí importa reconocer que el coyote forma parte del grupo de animales asociados con el

consecuencias negativas. John G. Kennedy (1978) refiere «casos de riñas, adulterios, muertes accidentales y homicidios que suelen ocurrir durante las fases más agudas de la tesgüinadas» (como se cita en Montemayor, [1995](#), p. 113). Dichas consecuencias negativas del consumo de alcohol se presentan en menor medida entre los indígenas que entre los mestizos.

¹⁶ Para los tarahumaras «existieron y existen multitud de seres buenos, hacedores del bien, tanto en la naturaleza visible como en la esfera de lo invisible y preternatural. Son buenos todos aquellos seres de la naturaleza que hacen que el tarahumar viva y se desarrolle» (Anzures y Bolaños, [2010](#), pp. 100-101). Por el otro lado, «Lo malo por excelencia y por naturaleza es el *riablo*, el maligno, llamado en las viejas crónicas misioneras de la colonia *witaru*: el que es mierda, desecho y podredumbre» (Anzures y Bolaños, [2010](#), p. 103).



mal y lo dañino. Así, en la medida en que se acaba con un animal perjudicial, quedaría plenamente justificada su muerte. Destaca además el hecho de que esta mujer haya sido encarcelada en su propio país por haber cometido un crimen del que ella misma no es consciente y que, sin duda, ocurrió en un contexto social marcado por la desigualdad y el machismo¹⁷. Con ello se instaura en la obra la idea de una doble ajenidad o de un doble desarraigo. Rita no tiene sitio entre los mestizos en México, como tampoco en la Unión Americana.

Pero cuando se la cuestiona sobre la manera precisa en que viajó a Kansas, Rita asegura en reiteradas ocasiones que ella «cayó del cielo», lo cual es compatible con la creencia del grupo étnico al que pertenece: los tarahumaras se piensan a sí mismos como *hijos del dios sol*¹⁸. Por otra parte, el testimonio de Rita podría atender a la ubicación geográfica en la que se asienta el pueblo tarahumara, en una sierra formada por altas montañas que oscilan entre los dos mil y los tres mil metros de altura. O bien, la afirmación de Rita sobre su origen, así como el título de la obra, puede ser leída otra vez como la elaboración artística del desarraigo¹⁹. Resulta significativo que una mujer relacionada en todos sus términos a una cultura determinada, ubicada en un tiempo y un espacio histórico precisos, se declare como «caída del cielo», en lo que pareciera una negación de sus amarras y los condicionamientos que la atan a sus circunstancias. Mediante esta imagen —que, por lo demás, es

¹⁷ Quisiera hacer un breve paréntesis para resaltar la notable diferencia que existe entre la manera en que se hace justicia en el pueblo rarámuri y en el mundo occidental. Para los tarahumaras, cuando se comete una falta, lo importante es, en la medida de lo posible, la reparación del daño. En occidente, en cambio, la justicia pone el énfasis en el castigo. Se ignora cuál pudiera ser el veredicto indígena para una mujer que asesina a su esposo, pero por lo que relata Carlos Montemayor (1995) en su libro sobre el pueblo tarahumara, es esperable suponer que procederían de un modo diferente respecto de cómo lo hace la justicia en México.

¹⁸ Carlos Montemayor (1995) explica que los rarámuris se consideran hijos de «los Que Caminan Arriba», del sol y de la luna. Ellos son las columnas que se encuentran en las orillas del mundo y lo sostienen para que no se caiga. (p. 147)

¹⁹ A propósito de las dudas que surgen sobre cómo Rita llegó a los Estados Unidos, Enrique Mijares (2004) examina: «Ya no solo nos inquieta pensar cómo llegó hasta Kansas este raro espécimen, no nos importa saber si viajó en la cajuela de un automóvil, si vino andando o si en verdad cayó del cielo como asegura, sino que nos preguntamos ¿cómo han logrado sobrevivir alrededor del mundo las etnias milenarias cuando desde tiempo inmemorial conspiran en su contra el plan canónico de la civilización occidental, el fundamentalismo, la persecución y la intolerancia?» (p. 19).



una frase hecha que alude tanto a la gratuidad de un suceso como a la falta de raíces—, el personaje adquiere un carácter etéreo, que lo divorcia de sus coordenadas históricas.

5. El desenlace: el país de los tarahumaras no existe

Como se apuntó líneas arriba, en las primeras escenas Giner aparece en un espacio de ficción diferente al de la acción que *en presente*. Observa los sucesos sin intervenir en ellos, pero los glosa, en ocasiones dirigiéndose explícitamente al espectador. Hace notar el abismo lingüístico que se abre entre la mujer, hablante de una lengua indígena, y los varones angloparlantes. Advierte también acerca de las emociones que Rita puede experimentar, por ejemplo, cuando percibe que la humillan: «Por el tono de su voz, ella imagina que la desprecian, ella lo siente, ella lo sabe, aunque no entienda lo que dicen. Los sentimientos no necesitan traducción», (Rascón Banda, [2004](#), p. 293), dice el personaje. Añade que el público seguramente será capaz de entender lo que se expresa en inglés y no lo que se dice en tarahumara. En este parlamento, Rascón Banda alude directamente a un público concreto, al que tiene por destinatario su obra dramática: mexicanos de clase media, con toda probabilidad, y no le da escapatoria. Así, a pesar de que los actos ocurren en la Unión Americana, y de que quienes ejercen a lo largo de la trama los actos discriminatorios y abusivos son los estadounidenses, no se puede escurrir el bulto y mirar para otro lado, pues Giner señala sin cortapisas nuestra cercanía con el mundo moderno occidental y no así con el de la mujer indígena.

El desenlace, aunque no se represente directamente en el escenario, ocurre en México y no es nada reconfortante, como se podrá advertir.

La situación de Rita se transforma en virtud del azar. Una vez más es Giner quien comunica al espectador cómo ocurrieron las cosas: gracias a la intervención fortuita de un grupo de activistas, se descubre que luego de años de reclusión y de recibir tratamiento en el hospital psiquiátrico no se sabía nada de ella, ni «quién era esta mujer, ni de dónde venía, ni qué lengua hablaba» (Rascón Banda,



[2004](#), p. 295)²⁰. El momento de quiebre se da cuando, en la escena XXIII, titulada «Larga distancia», finalmente consiguen poner en contacto a Rita con un hablante del tarahumara:

Rita está de pie junto a un teléfono. Un médico habla por teléfono. En otra área se encuentra Eduardo Salmón, con el teléfono al oído.

DOCTOR: Ready?

El médico le coloca a Rita el teléfono en la oreja.

Come on. Speak.

Rita observa el teléfono y al doctor, con cierto temor.

EDUARDO: ¿Bueno? ¿Me escuchas?

Pausa. Rita con el teléfono en la oreja mira hacia varias direcciones intentando localizar la voz.

¿Bueno? ¿Estás en el teléfono? (*Pausa*): Responde, por favor.

Rita no responde y sigue mirando hacia varios lados.

Acha mu tamí namú?

RITA: Yepuká ju?

EDUARDO: Nejé jú Eduardo Salmón. (Rascón Banda, [2004](#), pp. 312-313)

El intercambio en tarahumara entre ambos es considerablemente largo; destaca por contraste con la brevedad de la mayoría de las escenas. Y de nuevo Giner traduce y sintetiza lo que ha ocurrido. Pero para la escena XXVI, titulada «La visita», Giner comienza a interactuar con los demás personajes en el mismo plano espaciotemporal, por lo que su papel en el entramado de la obra deja

²⁰ En estos términos, Heather Robyn Gough ([2013](#)) valora la actitud colonialista que permite la existencia de casos como el de la persona real, de referencia: “Rita’s case is a dramatic illustration of the tragedies which occur at the intersection of mental health and colonization and while her circumstances were worsened by language barriers, alleged professional ineptitude and apathy, there had to be something wrong, systemically, structurally, wrong that would allow 12 years [sic] worth of social workers, psychiatrists, facility staff, administrators, attorneys, and judges to proceed without pause, using elements of culture and traditional practices developed over generations for the survival and growth of an entire people as evidence of madness. Rita’s case leaves us wondering how many other Indigenous peoples are adjudicated as mad and confined on the basis of cultural mis-understandings and mis-matched worldviews”. (pp. 3-4)



de ser exclusivamente el del *intérprete* (incluso si narra en algunos momentos) para convertirse en una figura central de la acción dramática. Tras la intervención política y judicial promovida por los activistas, se libera a la indígena de su encierro, pero se la abandona a su suerte en la frontera con México. Rascón Banda decide no representar lo que le ocurre al regresar a su patria; con todo, para la penúltima escena, una de las más conmovedoras, queda claro que el futuro para Rita no será nada halagüeño, ni mucho menos. La escena transcurre como sigue: la protagonista, vestida con ropas modernas, y Giner están ante el puente de El Paso, Texas:

GINER. No me mires así. No soporto esa mirada. ¿Me quieres reclamar algo? ¿O quieres saber dónde estamos? Estamos en la línea, en el borde, en el límite. (...)

(Rita se mira la ropa nueva. Se siente incómoda.)

(...) ¿Estás contenta? Yo no, Rita. Tengo un presentimiento. ¿Habremos hecho bien? ¿Qué te espera del otro lado?

(...)

GINER. ¿O es que te quieres quedar acá? Acá de este lado no eres nadie. Sin lengua y sin papeles no tienes país. (...) Si te quedas aquí, los gringos te volverán a encerrar.

(...)

Rita mira asustada para todos lados. Giner la observa con ternura y compasión. Se acerca a ella, por la espalda y la envuelve en un cálido y fuerte abrazo, conmovido.

Rita se deja abrazar, como un niño desvalido. Rita y Giner lloran en silencio.

Pausa. Giner la suelta y Rita se aleja lentamente. Vuelve la cabeza para mirar a Giner. Duda.

GINER. Vete, Rita. No mires atrás. Vete.

Rita se aleja y desaparece. (Rascón Banda, [2004](#), pp. 328-330)

La escena, como puede apreciarse, busca conseguir una fuerte reacción emocional en el público. No hay manera de mantenerse insensible ante una situación y una discusión que buscan



estremecer. Rita no tiene salida: miembro de una minoría étnica, Rascón Banda la sitúa en la frontera, en el límite de dos mundos a los que no pertenece y para los que no es sino una extraña.

Es pertinente analizar cómo, pese a las buenas intenciones de sus rescatadores, ella termina sola y extraviada. La solidaridad de Giner acaba cuando pudiera verse afectada su comodidad, su estilo de vida: «Entiende. Yo no puedo acompañarte. Yo de aquí me regreso. Tengo mis ocupaciones, Rita. Tengo mujer e hijos que mantener. Debo volver al trabajo. (...) Vamos. Muévete» (Rascón Banda, [2004](#), p. 329). Tampoco puede pasarse por alto la contradicción en los planteamientos de este narrador/personaje: Rita no tiene futuro en los Estados Unidos, pero tampoco en Chihuahua, donde sería encarcelada nuevamente, y ni siquiera en Poroichi, donde los familiares de su marido pudieran matarla a pedradas; y, en lo que parece un intento de autojustificación, Giner le promete un futuro de ensueño: «Al otro lado te irá mejor. Allá, cuando menos, saben quién eres. Volverás a Poroichi. Hablarás tu lengua. (...) Escucharás el viento entre las ramas de los pinos. Verás la salida del sol y dormirás tranquila en la noche tarahumara» (Rascón Banda, [2004](#), p. 330).

La manera en que Rascón Banda elige concluir el drama y el destino de su protagonista resulta contundente. En un breve monólogo, Giner revela que Rita terminó internada en otro hospital psiquiátrico, pero ahora en su propio país, en Chihuahua. «¿Así será el infierno?» se pregunta al estudiar el abandono, la suciedad y la tristeza en que se ve sumida. Y esta elección cobra aun más importancia si se tiene en cuenta que la Rita de la vida real tuvo un destino diferente, pues tras los doce años de aislamiento logra volver a las montañas, aunque en condiciones muy lamentables (Gough, [2013](#), p. 3)²¹. Se puede ver, en efecto, al personaje de referencia en el documental de Esteinou

²¹ Rita logra salir del hospital psiquiátrico de Larned de manera fortuita en 1994; su caso, como el de otros internos, es revisado por la organización Kansas Advocacy and Protective Services. La serie de irregularidades que se encontraron llevó a un equipo de abogados presentar una demanda en la que se pedía diez millones de dólares como indemnización. La denuncia se resolvió favorablemente años después, pero concediéndole a Rita una cantidad mucho menor a la originalmente solicitada. Sin embargo, Rita nunca tuvo acceso real a la indemnización. «Su verdadera cuidadora, su sobrina Juanita, apenas recibió algunos dólares durante un tiempo, pero nunca supo el monto real al que tenía derecho. Con muy pocos recursos y en medio de complejas condiciones familiares y sociales, Juanita se hizo cargo de ella hasta su muerte, en 2018» («Rita, la mujer de las estrellas y las montañas recluida 12 años en un psiquiátrico de Estados Unidos» Noticias ONU. <https://news.un.org/es/story/2024/02/1527852> (Consultada el 26 de octubre de 2024).



(2022). Sin embargo, el dramaturgo no deja siquiera ese resquicio de salvación. Con absoluto desencanto, asesta el último golpe, cargado de efectividad dramática. Cabe meditar la hipótesis de que haya decidido no apegarse sistemáticamente a los hechos históricos porque su objetivo no era tan solo recrear un acontecimiento particular, limitado a circunstancias precisas, sino que su proyecto artístico buscaba ampliar las dimensiones significativas de los hechos. De ahí que se mueva con libertad al representar la historia con algunas variantes que provienen de su imaginación creadora y que contribuyen a la construcción de un sentido que trasciende la anécdota particular.

No cabe duda de la triste actualidad de *La mujer que cayó del cielo*. El problema de la migración, y la discriminación inherente a él, es un fenómeno más vigente que nunca. Objeto de discursos políticos, la migración está a la orden del día, al punto de volverse moneda de cambio entre la población norteamericana; la discriminación que persiste entre la sociedad mexicana hace que esta no salga mejor librada. De este modo, Rascón Banda consigue teatralizar la mirada occidental imperialista, insensible para con quien es diferente y al que se juzga inferior. En cierta medida, va un poco más allá: al representar a una mujer reducida a una soledad radical y colocarla en un callejón sin salida que prácticamente le impide volverse un yo, logra convertir al personaje de Rita en símbolo de la ajénidad y la incomunicación humanas. A pesar del desencanto y la desesperanza que entraña una obra como *La mujer que cayó del cielo*, Rascón Banda siempre confió en la capacidad que tiene el teatro de incidir profundamente en los seres humanos y de lograr, gracias a él, una transformación íntima. «Un hombre que ve una obra de teatro (...) no vuelve a ser el mismo porque algo cambia en lo íntimo de su ser» (Cárdenas Elorduy, 2013, p. 39). Esa es finalmente la apuesta.



Referencias bibliográficas

Altuna, E. (2004). Introducción: Relaciones de viajes y viajeros coloniales por las Américas.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 30(60), 9-23.

<http://www.jstor.org/stable/4531334>

Anzures y Bolaños, Ma. del C. (2010). El bien y el mal en la cultura tarahumara. *Anales de*

Antropología, 30(1), 97-110.

<https://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/16954>

Cornejo-Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 21(42), 101-109.

<https://doi.org/10.2307/4530827>

Cornejo-Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar».

Esteinou, S. (2022). *La mujer de estrellas y montañas*. [Documental]. Dirección Distribución

PIANO. Amazon Prime Video.

Franconi, R. A. (2006). O olhar oblíquo: uma categoria cultural. Conceituação e exemplos. *Revista*

de Crítica Literaria Latinoamericana, 32(63/64), 105-115.

<https://www.jstor.org/stable/25070326>

Galicia, R. (2013). «El dramaturgo de Uruachi». En Instituto Chihuahuense de la Cultura (Comp.),

Diálogos sobre el teatro. Homenaje a Víctor Hugo Rascón Banda (pp. 157-161).

<https://leermas.chihuahua.gob.mx/sudi/files/img/publications/112221->

[121115_dialogossobreelteatro,homenajeavictorhugorasconbanda-](https://leermas.chihuahua.gob.mx/sudi/files/img/publications/112221-121115_dialogossobreelteatro,homenajeavictorhugorasconbanda-)

[emiliocardenaselorduyetal.pdf](https://leermas.chihuahua.gob.mx/sudi/files/img/publications/112221-121115_dialogossobreelteatro,homenajeavictorhugorasconbanda-emiliocardenaselorduyetal.pdf)

Garavito, L. (2012). Metamorfosis y migración en “La mujer que cayó del cielo”, de Víctor Hugo

Rascón Banda. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36(2), 395-411.

<https://www.jstor.org/stable/41636652>



- Gough, H. R. (2013). *Colonization and madness: involuntary psychiatric commitment law and policy frameworks as applied to American Indians*. [A Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy, Arizona State University]. <https://keep.lib.asu.edu/items/151661>
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). (s. f.). «*La mujer de estrellas y montañas*» de Santiago Esteinou: una rarámuri atrapada en Kansas». <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/la-mujer-de-estrellas-y-montanas-de-santiago-esteinou-una-raramuri-atrapada-en-kansas>
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). (s. f.) «Prontuario en Tarahumara / Español. Ralámuli Raicha». <https://site.inali.gob.mx/Micrositios/Prontuarios/tarahumara.html#:~:text=El%20ral%C3%A1muli%20raicha%2C%20tambi%C3%A9n%20conocido,municipios%20del%20estado%20de%20Chihuahua>
- Kanost, L. (2009). The Kansas State Psychiatric Hospital Asheterotopia in “La mujer que cayó del cielo” by Víctor Hugo Rascón Banda. *Latin American Literary Review*, 37(74), 26-37. <http://www.jstor.org/stable/41478042>
- Luiselli, A. (2013). Víctor Hugo Rascón Banda: el dramaturgo de la dignidad humana. *Confluencia*, 29(1), 172-186. <https://www.jstor.org/stable/43490013>
- Lutz, B., y Cruz Zacarías, K. V. (2012). Ley y orden en el proceso de civilización. Caso de los indígenas rarámuris, *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 7(13), 1-32. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211028532001>
- Mijares, E. (2004). «Prólogo». En V. H. Rascón Banda, *Teatro de frontera 13/14* (pp. 5-32). Siglo XXI / CONAULTA-FONCA / UJED / Espacio Vacío Editorial.
- Montemayor, C. (1995). *Los tarahumaras. Pueblo de estrellas y barrancas*. Banobras.



Organización de la Naciones Unidas (ONU). (1 de febrero, 2024). Noticias ONU. «Rita, la mujer de las estrellas y las montañas recluida 12 años en un psiquiátrico de Estados Unidos».

<https://news.un.org/es/story/2024/02/1527852>

Rama, Á. (2013). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.

Rascón Banda, V. H. (2004). *La mujer que cayó de cielo*. En V. H. Rascón Banda, *Teatro de frontera 13/14* (pp. 289-330). Siglo XXI / Conaulta-Fonca / UJED / Espacio Vacío Editorial.

Cárdenas Elorduy, E. (2013). «Entrevista con Emilio Cárdenas Elorduy». En Instituto Chihuahuense de la Cultura (Comp.), *Diálogos sobre el teatro. Homenaje a Víctor Hugo Rascón Banda*, 39-132.

Reyes Medel, B., Cuevas Contreras, T., y Zizaldrá Hernández, I. (2020). Aproximación al patrimonio cultural: Atuendo y cambios en los Rarámuris de Chihuahua, México. *Journal of the Sociology and Theory of Religion*, 10(2), 29-45.

<https://revistas.uva.es/index.php/socireli/article/view/4583>

Woodyard, G. (2004a). «*La mujer que cayó del cielo* de Rascón Banda: la búsqueda de la justicia». En O. Pellettieri (Ed.), *Reflexiones sobre el teatro* (pp. 141-147). Galerna.

Woodyard, G. (2004b). «Tres damas históricas de Víctor Hugo Rascón Banda». En A. Heindrun y J. Chabaud (Eds.), *Un viaje sin fin: Teatro mexicano hoy* (pp. 65-69). Iberoamericana / Vervuert.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>