

# CRÓNICA



## CRÓNICA

### Entrevista

*Un diálogo con Edgar Chías*, por NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

### Reseñas

DAVID OJEDA ABOLAFIA, *El espectáculo invisible*, de Luis de Tavira

EMETERIO DIEZ PUERTAS, *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*, de Elvira Popova.

FERNANDO DOMÉNECH, *20 años de dramaturgia. Jóvenes Creadores del FONCA*, de David Olguín (ed.)

ALBERTO CARRILLO, *Semana de la Dramaturgia Nuevo León 2012-2016. Compendio de textos de dramaturgos y dramaturgas «emergentes» que han participado en dichos encuentros*, de varios autores.



S  
E  
N  
O  
I  
A  
T  
O  
A





*UN DIÁLOGO CON EDGAR CHÍAS: «IMAGINO UNA COMARCA EN LA QUE NO DESAPAREZCAN LOS NIÑOS NI LAS MUJERES»*

Nieves Rodríguez Rodríguez



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.15>

ISSN 2444-3948

La dramaturgia mexicana vive en auge y transformación desde hace más de una década, cuando un grupo de jóvenes mostraron a principios del siglo XXI su voluntad de ir aportando «nuevos elementos de lectura y comprensión de nuestro tiempo», como reza el manifiesto que lanzaron en 2003, a la experiencia escénica. Se agruparon en el llamado Colectivo Telón de Aquiles al que perteneció Edgar Chías con quien dialogamos en los días en que se desarrolla la decimoquinta edición del Festival de la Joven Dramaturgia (FJD) en la Ciudad de Querétaro (del 22 al 26 de agosto). ¿Cuál es el origen del Colectivo y el nacimiento del Festival?

El Colectivo Telón de Aquiles tuvo una existencia efímera. Lanzamos un manifiesto, publicamos un cedé e impartimos un par de seminarios en Brasil en 2003 y eso fue todo. Los cerca de veinticinco autores reunidos no pudimos coexistir de forma constructiva sin que comenzaran a imponerse los pequeños demonios de la discordia, la envidia y la deslealtad. Cuando, en una suerte de juicio absurdo, una parte del Colectivo decidió expulsar al Embajador de la Luna, Ombdusman de los Chiflados (el querido Jorge Kuri) por su espíritu jocoso, otra sección del grupo, integrada por Luis Enrique Gutiérrez, Beatriz Luna (actriz), Perla Villa (actriz) y yo, decidimos abandonar el grupo en solidaridad con Jorge. El grupo parecía perfilarse como un club social bastante moralino y no como una comunidad de trabajo que entendía la diferencia como una fortaleza. Para entonces, principios de 2003, ya habíamos

ideado y echado a andar el primer programa de la entonces Muestra Nacional de Joven Dramaturgia (ahora Festival), con algunos autores integrantes de Telón de Aquiles. Nosotros sostuvimos la invitación. Luego, Telón de Aquiles tuvo una existencia irregular, tal cual, apenas como un club que no generó acciones relevantes.

**El Manifiesto, de carácter rupturista sin negar la tradición, leído a día de hoy resulta de una contemporaneidad que invita al diálogo. Una de las mayores rupturas dramáticas a comienzo de siglo fue la llamada «narraturgia». ¿Se ha superado dicha forma de contar?**

La «narraturgia» prolifera, tristemente, imitando los gestos de los «maestros». No se entendió como un recurso más para la construcción, en algunos casos se entendió como El Recurso. Es evidente que hay una fuerte tendencia a imitar a Luis Enrique Gutiérrez y Alejandro Ricaño. Es evidente y triste, porque parece indicar que los jóvenes autores reproducen en automático, sin procesos críticos, ni con expectativas de ampliar los recursos expresivos de sus mayores. Quiero pensar que es una decisión de los alumnos y no una petición expresa de los maestros. Prefiero pensar eso, porque de lo contrario, estaríamos, una vez más, reproduciendo aquellos gestos que consideramos nocivos de las generaciones que nos precedieron. Introducir recursos narrativos en los textos dramáticos es una opción, pero hay tantas y tan diversas formas de narrar, que lo que asusta es que un numeroso grupo de aspirantes copie (mal) una sola. No, no hemos superado la «narraturgia», se la reproduce con menos ingenio.

Sin embargo, ahora hay otros procedimientos que se imitan. La escena en México está en expansión. Las auto ficciones (biodrama), los documentales o falsos documentales, la tendencia a lo performativo, el manejo de objetos, etc. En principio, me parece una intención sana la de ampliar los recursos expresivos: otras formas de decir suponen, necesariamente, otras cosas por decir. Prefiero la amplitud a la estrechez, no entiendo mucho la escuela de «un solo camino», pero hay que insistir: hay una suerte de alarma pedagógica que debemos tomar en cuenta, pues los más jóvenes no buscan necesariamente sus formas, no toman en cuenta que de su relación con el mundo desprenderán sus propios recursos, sino que imitan perversamente las estrategias de sus maestros (directos o adoptados), las repiten sin los contextos o necesidades que les dieron origen. Ojalá que la escena no se expanda en franquicias.

**Ante las advertencias que nos hace el dramaturgo, preguntamos por la evolución en las formas de contar en estos quince años. ¿Qué ha cambiado? ¿Hacia dónde se dirige la dramaturgia de hoy?**

En quince años, la dramaturgia se diversificó, robusteció sus espacios, se ha redefinido (y sigue en ese proceso). El número de aspirantes se multiplicó en la medida que se ha visto que la dramaturgia es una práctica que puede tener aceptación de públicos distintos. Se han ganado más publicaciones, más plataformas de divulgación del quehacer. El Festival (FJD) ha tenido réplicas importantes en Guerrero, Nueva León y Guadalajara. Recientemente ha habido otras plataformas similares. Falta que esa similitud se ponga en riesgo y esos espacios que reproducen un modelo se propongan otras hipótesis de trabajo.

¿Qué hace falta explorar o decir? ¿Cómo puede ser única y propia nuestra muestra o festival? ¿Qué aspectos no contempla la de Querétaro? ¿Hay otras formas de dramaturgia posibles, ya en práctica, que no hayan sido contempladas en las muestras y festivales que ya existen? Esas son algunas de las preguntas que autores más jóvenes, algunos muy brillantes le hacen al Festival. La pregunta que les devolvemos (y que no han respondido) es ¿por qué no hacer un festival que dé respuesta a esas preguntas y necesidades? Al final, el FJD surgió como una iniciativa civil, de la necesidad de una pequeña comunidad, por resolver sus propias preguntas, para darse un espacio propio capaz de incluir a otros autores. Cada año hacemos pruebas, ensayamos modos de contacto con el público, con los participantes, con las instituciones que lo sostienen, y es una labor enorme. Este es el último de mi participación directa. Me parece que es tiempo de ceder el lugar al relevo para que le inyecten nuevas ideas. Pienso que para que defienda el sentido de su existencia, el FJD debe transformarse de forma radical, ser otro al que comenzó, redefinirse. A riesgo de agotarse, puede seguir siendo el que fue. La reproducción no es en sí un problema, la reproducción acrítica sí lo es.

**Le preguntamos, a la luz de lo anterior, no sin antes incidir en su afán experimentado, pues Chías, durante este cuarto de siglo, a través de sus incursiones teóricas y su labor pedagógica, ha reflexionado de una manera aguda sobre la experiencia teatral, reivindicando, precisamente, la noción de experiencia. ¿En qué campo textual investigas ahora?**

No imagino la experimentación como un impulso en sí. Cuando fui estudiante de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), buena parte de mi maestros y profesores abrazaban una «manera única o un camino único». Esta manera única se ceñía a la lectura del «método» que llegó a México por dos vías: la rusa, fue la versión que el japonés Seki Sano, alumno directo de Stanislavski y Meyerhold, introdujo en sus clases hacia 1939. La americana, que trajeron mexicanos que estudiaron en la Universidad de Yale, desde Xavier Villaurrutia (1935) hasta Héctor Mendoza (1957). La actuación, la puesta en escena y la dramaturgia eran parte de un sistema de representación del mundo que se suponía «realista». Con autoridad y desparpajo, escuché a algunos de ellos desautorizar experiencias teatrales que no consideraban «teatro» porque no se podían explicar dentro de sus desarrollos teóricos, ni desde lo que las instituciones respaldaban como teatro. Ante un horizonte tal, experimenté al interior una suerte de cortocircuito, ya que algunas de las experiencias más intensas que me tocó vivir en la escena, como espectador, «no eran teatro». Mencionaré solo tres de aquellas «aberraciones»: *Carta al artista adolescente*, una magnífica versión de la novela de Joyce *Retrato del artista adolescente*, de Luis Mario Moncada y Martín Acosta (bien caro habrían de pagar esos mal portados, pero la historia terminó por darles la razón), en 1994; *Erótica de fin de circo*, de Israel Cortés, un espectáculo con el mínimo de palabras, recargado en las disciplinas físicas de la danza y el nuevo circo con música jazz en vivo, en 1999; y *El veneno que duerme*, de Ricardo Díaz, una versión libérrima de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, más cerca del performance y la instalación que otra cosa (se llevaba a cabo en un museo), en 2001. Para los maestros de la UNAM esas cosas no eran teatro. Para muchos críticos de la época, tampoco. Como parte del público, estaba confundido porque encontraba gran potencia y sentido en lo que veía, incluso más que en el teatro-teatro, pero no era teatro aquello, es más, lo anatematizaban. Así es como partí de allí, de esa duda. ¿Será posible hacer las cosas de otro modo? ¿Cuál será este modo, si lo hubiere? E imaginé un teatro sin dinero, sin teatro, con solo actores y espectadores, una relación directa, sin cuartas paredes. Codicié desde entonces la literatura. En ella radica mi desobediencia, en alinearme con los locos a quienes reconozco trabajos que nos permitieron imaginar lo que «no se podía o debía hacer».

Ahora lo que intento hacer es no ignorar el (quiero creer) momentáneo desastre que vivimos en México, pero no solo mostrarlo, sino pensar que es posible que el teatro permita imaginar otros convivios, otras relaciones que se opongan a las horrorosas costumbres que hemos adquirido. También quiero trabajar, todavía, en oposición a cierta tendencia que se acerca peligrosamente a la TV menos interesante (muy poca TV por acá lo es): relatos simples, sentimentales, con actores famosos. Me resisto a ese sistema de éxito. Pienso que no hacen falta más *cocacolas* culturales, que quizá es lo que la gente va a buscar más (porque no tienen muchas opciones), pero no es lo que le hace mejor a sus cuerpos. Prefiero seguir en la margen, resistiendo desde ahí, con relatos que no se resignan a sumarse a la industria del entretenimiento y que supongo más útiles. De eso me ocupo, no tengo una idea clara de cómo lograrlo.

**En no pocas de sus obras es fácil encontrar un mapa previo a la escritura dirigido a quienes emprendan la puesta en escena y la encarnación del texto. Le preguntamos por ello. ¿Cuál es la relación entre la escena (desde lo actoral y escénico) con la dramaturgia actual? ¿Se funden sus caminos o por el contrario no se aproximan? ¿Te encuentras con puestas en escena que no cumplen las expectativas que presenta el texto?**

Yo pienso, así me gusta leer y creo que lo intento cada vez con cada proyecto, que cada texto encripta un sistema de actuación y supone una descripción explícita (o no tanto) de las claves de representación que le son cercanas o propias. Es decir, no concibo al texto dramático como literatura solamente, sino como un mapa, como un conglomerado de estrategias, de procedimientos, de formas de habitar un espacio y un tiempo por construir. Nada nuevo bajo el sol, al contrario. Pienso que toda dramaturgia, en tanto drama (diseño de una experiencia), está concebida así, en consenso y disensión con un tipo de actuación o teatralidad.

Es frecuente enfrentar textos que se adhieren a los sistemas de producción (material y simbólica) establecidos, al final, los recintos predeterminan cómo se comportarán los cuerpos que lo transitan, el intercambio social permitido, los códigos establecidos por la academia. Y más, si se trata de obras que no se realizan con dinero propio, te tratan como un productor de paquetes de salchichas: hay plazos, expectativas quietas (demasiado quietas) respecto a lo que puede (o debe) ser tu

producto. Toda una maquinaria se ha instaurado y refuerza ese sistema de producción. Es frecuente, pero no siempre es un feliz camino. Prefiero pensar en ese otro, a contra pelo, que es de privilegio, en el que hacemos las cosas en función de preguntarnos de nuevo ¿para qué lo hacemos? ¿Qué se puede decir y cómo? ¿Qué dice y qué significa mostrar/decir algo con tal estrategia? Pondré un ejemplo inmediato: ¿cómo podemos hablar de la desaparición de personas y sus cuerpos? ¿Qué significa decirlo con una historia de personajes imaginarios? ¿Es posible (legítimo) tomar/usurpar la experiencia de otro que lo vive de forma más directa que yo? ¿Cómo puedo poner mi cuerpo en juego, con su experiencia singular, en la experiencia colectiva? ¿Cómo lograr que la obra no pierda su especificidad de obra, aunque se deje permear de otras disciplinas, sin volcar torpemente testimonios ajenos o sincerarme en escena como lo haría en una cantina o en un habla amistosa? Esos son problemas que enfrentamos —que enfrento— para vincular al actor que soy con el dramaturgo que quiero ser. Pero ese es un caso. Constantemente trato de plantear desafíos al actor. Acostumbrados como están, al lenguaje coloquial de la TV, a los alcances personales, a las formulaciones comunes de la red social, en beneficio de un realismo «muy realista» (y muy simplón), se encuentran en problemas cuando las tiradas de enunciados se apartan de las construcciones coloquiales. Inevitablemente, los cuerpos se agitan, lo de los actores y los de los espectadores, que son impelidos a registrar la experiencia desde zonas menos sabidas o confortables. Todo está hecho para fomentar el menor esfuerzo, para solapar la pereza. Creo que en la escena tenemos una oportunidad muy grande para desperezarnos, para movernos, para que el cuerpo se deje invadir por otras opciones. No se trata de tirar todo lo anterior a la basura. Quizá se trata de generar alertas, de permitirnos pensar que cierta «otra actuación» es posible. Pongo otro ejemplo: cuando en estas obras «narratúrgicas», los entornos y las acciones de los personajes están dichos, representarlos es una suerte de pleonasma. ¿Quiere decir esto que, puesto que los desplazamientos, entorno, interacciones y matices del pensamiento «están dichos», el actor narrador está confinado a un estatismo mortuorio? Pienso que no, que esa zona es una zona rica para la exploración: ¿cómo es el cuerpo en acción de un actor narrador que rechaza la ilustración redundante o el estatismo?

Desde luego que los caminos se cruzan, todas las indagaciones apuntan a la confluencia de las prácticas. Me parece que lo mismo hay



preguntas sobre todo el procedimiento y sobre los presupuestos en la actuación y la puesta en escena. Quizá lo que pasa es que los recorridos no son simultáneos ni desde los mismos puntos de arranque, esto podría generar una imagen del desencuentro, pero cuando acompaño el trabajo de grupos o colegas y los escucho plantearse las dudas e inquietudes, me parece que hay un movimiento en común, de duda y desconfianza, respecto a los modos asentados para representar las cosas, y sospechamos más en la medida en que hay voces e intentos por defender la quietud y la auto semejanza de ciertas prácticas, de cierto teatro.

Diría que no es difícil encontrarse con textos que no cumplen con las expectativas de una puesta en escena. El trabajo es colectivo, el riesgo es igualmente para todos. Veo la dificultad concreta en conciliar las fuerzas, en organizar los intereses de cada participante, más que en textos que superan a sus puestas o puestas que no se ven respaldadas por sus textos.

**Creemos haber visto desde hace quince años hasta hoy un nuevo paradigma en lo que autoría femenina se refiere. ¿Hay un boom de dramaturgas en México? ¿Qué ofrecen sus voces?**

Hay un boom de dramaturgia en México. Se encuentran autores (y aspirantes) por todas partes, como no me ha tocado ver en veinticinco años. Como profesor, a lo largo de diez años, he visto que de los aspirantes a actuación, algo así como el 65% o más corresponde a futuras actrices. En los cursos de dramaturgia, en los últimos cuatro años, cerca del 80% de la participación es de autoras. Luego no entiendo qué pasa. Quizá las actrices sean más tenaces. En los cursos de dramaturgia que me ha tocado acompañar, las cifras a ratos se nivelan, y aunque la participación de la autoría femenina está en aumento, estamos lejos de las paridades.

Reconozco la voz de dramaturgas cercanas a mi generación que son señeras, como Bárbara Colio, Ximena Escalante, Elena Guiochins, Silvia Peláez, Conchi León. Las reconozco como creadoras importantes, como pedagogas y notables representantes de la dramaturgia mexicana contemporánea. En seguida, hay una camada de autoras jóvenes que multiplican esta breve pléyade, de las que esperamos mucho, desde una ampliación temática hasta una participación más patente en la vida pública de nuestro gremio, y fuera de éste (y fuera de Facebook).

A nadie le extraña revisar los resultados de las convocatorias que dispensan ayudas y espacio en recintos y descubrir que el colegio elector es de directores y dramaturgos. Se acepta sin problemas que el colegio elector sea mixto. Pero, paradójicamente, extraña (me extraña) que es infrecuente encontrar colegios conformados íntegramente por dramaturgas y directoras. ¿Por qué es infrecuente? ¿Qué pasaría si así sucede un día? Bueno, pues eso es «lo normal», esas infrecuencias son los que nos permitimos.

Luego están situaciones de otro orden, espero no equivocarme demasiado, es solamente mi percepción, pero a ratos padecemos ciertos confinamientos perversos que valdría la pena revisar (sacudir un poco). De ellas, como de los sudakas, como de quienes escriben en lenguas originales o desde entornos no urbanos, se esperan ciertas temáticas específicas: los pormenores descriptivos de su condición marginal, la edulcorada imagen de las vejaciones que soportan sus cuerpos, para que los varones (de países desarrollados, claro está) puedan ocuparse de los problemas generales de la humanidad. Supongo que las autoras y los demás (porque somos sudakas, mestizos, etc.) tenemos que negociar con «nuestro ser en la margen» y eso que no somos y que nos ubica en posición de los tratos condescendientes.

Claro que emergen gestos micro políticos que son relevantes en la medida que son afirmaciones y precedentes: como ejemplos (no menores) te diré que Patricia Estrada está al frente como directora del FJD desde hace tres años, y que Raquel Araujo, está al frente de un interesante festival de escena contemporánea en Yucatán, pero todavía son los menos. Todavía no tenemos una Coordinadora Nacional de Teatro, y la mayoría de quienes lo han sido son gente güerita. ¿Eso querrá decir algo? Quizá no, quizá será una casualidad, quizá sea irrelevante.

**Tras una conversación amplia sobre el panorama de la actual dramaturgia mexicana contemporánea, queremos abordar el propio teatro de Chías. Habitualmente se dice de su teatro que es negro, sin embargo, si «yo soy la flor de este país, la esperanza de todos ustedes», si «algo está mal, muy mal, en la comarca», si «soy un pedazo de mundo carente de poesía dejado de la imaginación» como dice en su obra *Esto no es Dinamarca* (2016), le preguntamos abiertamente. ¿Por qué se dice que tu teatro es negro? ¿Tu teatro es negro? ¿Para qué escribes? ¿Con qué comarca sueñas?**

Pienso que se han malentendido las cosas. Yo pienso que soy optimista. Es cierto que me he encargado de mostrar ciertos pliegues de la realidad que me toca habitar (y construir con los otros) que delatan fallas importantes. Me ocupo de asuntos difíciles, duros, que no imagino posible aligerar. Mis ficciones emanan de los quiebres, de las fallas, del derrumbamiento de la realidad, pero siempre imagino que dirigir la atención de los lectores y espectadores hacia esos asuntos implica el desacuerdo con el material, la necesidad intensa de no aceptarlo, ni dejarlo pasar como cosa normal. Pienso que empleo estrategias que tratan del horror de forma que lo vuelvan comprensible de un modo que obliga a mirarlo sin resignación. Eso es lo que pienso y deseo que suceda con las obras. Quizá, pese a mi expectativa, a los demás les parezca que, en efecto, mis obras son negras.

Supongo que no pocos han salido de mis obras agitados, tocados de alguna manera, pensando, qué horrendo eso que acabo de ver. Y me alegro. Me alegro porque a mí me parece negro y desastroso que en la *streaming* dominante se difundan masivamente ficciones que idealizan, embellecen, normalizan y terminan siendo panegíricos a las economías delincuentes. Estoy en abierto desacuerdo con la música, la literatura y los audiovisuales que siguen haciendo propaganda a los narcotraficantes, como si necesitaran más espacios, como si no tuvieran ya demasiada injerencia en nuestras vidas, como si no las hubieran ya cubierto de horror y de negrura. Esas me parecen las obras negras.

Yo escribo para sanar (vengo de muy lejos) y para contribuir a imaginar un pedazo de mundo menos ruin. Ciertas ficciones me dieron opciones de una vida distinta. Escapé de la calle y de la muerte prematura gracias a la ficción. Por eso mi confianza en ella, ya vi (viví) que funciona.

Imagino una comarca en la que no desaparezcan los niños ni las mujeres. En la que la vida tenga valor y sentido. En la que el cinismo y el agravio no sean las estrategias en que se denigren los cuerpos y la inteligencia de los ciudadanos. Sueño con una comarca que tenga una idea clara de lo que pueden ser las personas (como proyecto) y trabaje con ellas. Sueño, como ves, con algo que no abunda de este lado del mundo.

Madrid, 16 de septiembre de 2017

