

## Entrevista a Edgar Chías

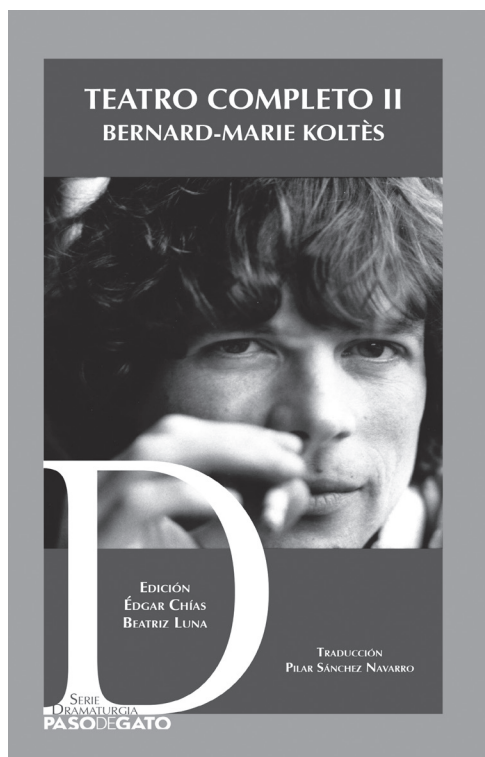
### Alfonso Varona

Edgar Chías nació en la ciudad de México en 1973. Egresó del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con especialidad en actuación. A partir de *¿Último round?* (1999) se dedica a la dramaturgia, y entre sus obras subsiguientes destacan *Circo para bobos* (2001), *Cuando quiero llorar no lloro* (2002), *Telefonemas*, *El cielo en la piel* (2004), *Crack, o de las cosas sin nombre* (2006), *De insomnio y medianoche*, *Benito antes de Juárez* (2007), *Fronteras* (2009), *Nacido de un muslo*, *Ternura suite* (2011), *Oscuro*, *Disertaciones sobre un charco* (2012), *Aspiracional* (2013), *Proyecto sutil o de la infinitesimal diferencia*, *Esto no es Dinamarca* (2016) y *La semilla* (2017).<sup>1</sup>

Entre los premios que Chías ha recibido se encuentran el Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera por *En las montañas azules* (2005), el Premio Óscar Liera a la Dramaturgia Contemporánea de la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales por las obras *Crack, o de las cosas sin nombre* y *De insomnio y medianoche* (2007) y el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares en 2009 por *De insomnio y medianoche*. En mayo del 2016 recibió el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón. Su obra ha sido traducida a varios idiomas (francés, italiano, griego, inglés y alemán) y ha sido publicada tanto en su país como en Europa y América Latina. Es miembro de la Royal Court Theatre de Londres y del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes).

Junto con el también dramaturgo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Chías es fundador de la Muestra de la Joven Dramaturgia (posteriormente: Festival de la Joven Dramaturgia) que desde 2003 se celebra anualmente en la ciudad de Santiago de Querétaro. Dicho festival, en el que continúa como organizador, ha impulsado el desarrollo y la promoción de las últimas generaciones de dramaturgos mexicanos.

En colaboración con Beatriz Luna, se desempeña como traductor del portugués y el francés. En el 2012 Libros de Godot publicó *El fingidor: Teatro contemporáneo brasileño*, una selección de obras del brasileño Samir Yazbek. Entre las traducciones del francés, en 2013 la editorial Paso de Gato publicó *Nuevos territorios del diálogo* (coordinado por Jean-Pierre Ryngaert) y *Taller de escritura* de Jean-Pierre Sarrazac y Joseph Dana. En 2016, la misma editorial publicó la traducción que Luna y Chías hicieron de *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición. Recomposición* de Julie Sermón y Jean-Pierre Ryngaert, así como *Teatro Completo II* de Bernard-Marie Koltès, del cual realizaron la edición literaria. Como editor, preparó la antología *Locus Solus: Monólogos*, un recorrido de las últimas dos décadas del monólogo en México. Desde el 2008, Chías se desempeña como profesor de dramaturgia en la UNAM y en la carrera de actuación en Casazul (escuela de la productora Argos). Desde 2015, está a cargo de la coordinación editorial de Ediciones Teatro sin paredes.



Portada de *Teatro completo II* de Bernard-Marie Koltès.

La presente entrevista se realizó en el ExpressArte Caffé en Santiago de Querétaro, el 22 de agosto del 2016 y se actualizó en agosto y septiembre del 2018.

### 1ª parte. Formación, obra dramática general

*¿A qué edad y/o cómo surgió tu interés por el teatro?*

Mi primer contacto con el teatro fue en la secundaria a los doce o trece años. Los maestros de español nos pedían que viéramos obras y recuerdo una en particular que fui a ver cuatro veces más porque me divertía muchísimo. En la misma secundaria teníamos educación artística y la mía tenía teatro.

Al entrar a la preparatoria, me inscribí en un taller de teatro y logramos una puesta muy sa-

tisfactoria de *De la calle*, de Jesús González Dávila. A cinco de nosotros el maestro nos recomendó que estudiáramos teatro. Él me presentó a sus maestros de la ENAT (Escuela Nacional de Arte Teatral, del Instituto Nacional de Bellas Artes) y mientras terminaba la preparatoria, iba a ver las obras de los exámenes de los estudiantes. Ahí me volví un espectador asiduo. Finalmente, entré al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, y me gustó mucho. En principio quise ser actor, pero tenía también el interés por escribir.

*¿Qué personas (maestros, colegas) consideras fundamentales en tu formación como dramaturgo? ¿Cuáles consideras tus influencias culturales (literatura, cine, música, etc.)?*

Mi formación como dramaturgo la hice un poco por mi cuenta, tomando talleres libres y de la universidad, leyendo lo que podía, experimentando por mi cuenta. Entre 1995 y 1998 Fernando Martínez Monroy, Luis Mario Moncada (ambos en la UNAM), y Jaime Chabaud (en el Centro Cultural Helénico) fueron fundamentales —me indicaron muy buenos caminos y pautas para hacerlo. Mis maestros de actuación fueron capitales para mi relación con el teatro: Héctor Mendoza, Rodolfo Valencia y Germán Castillo. A Héctor Mendoza y a Germán Castillo les di a leer mi primera obra, *¿Último round?* El primero me dijo que me convenía más escribir que actuar. Germán Castillo me dio oportunidades concretas de trabajo: me dijo que si conseguía dinero, él dirigía esta obra. Conseguí La Gruta del Centro Cultural Helénico y la estrenamos ahí en 1999. Fue importante ese impulso para decidir dedicarme a la escritura. De Rodolfo Valencia apreció el impulso a reflexionar constantemente para vincular mi quehacer con la realidad, por un lado, y por otro, la comprensión de un modelo de actuación más abierto (menos realista) que hizo posibles mis hipótesis como actor: el actor como el portador del discurso y no como un instrumento.

Las influencias culturales siempre están cambiando. Soy un apasionado lector de novelas. Cuando estaba formándome como actor, me fascinó Dostoievski. Una de mis obras primeras, *Telefonemas* (2001), está inspirada en su novela *El doble*. Me gusta mucho un novelista portugués que se llama António Lobo Antunes. Tiene una narrativa muy visual y complicada pero bien resuelta, y me seduce la idea de reproducir en el teatro su vertiginosidad.

*Al igual que otros dramaturgos de tu generación (según Fernando de Ita, la 6ª generación a partir de Rodolfo Usigli),<sup>2</sup> utilizas extensamente los*

*recursos metateatrales. Específicamente, el constante uso de la narración dentro de la acción escénica, herramienta para la cual se acuñó el término “narraturgia”. Este término y el procedimiento al cual alude constituye un referente estilístico para las nuevas generaciones de dramaturgos. ¿Cuál es tu opinión con respecto a su extendida práctica?*

Me pone en una situación de contradicción. En algún momento el mismo Fernando de Ita pensaba que fomentábamos ese tipo de ejercicio en las clases y los talleres que damos. No es así, al contrario —en mis talleres parto de una tradición asentada, que en mi caso fue saludable transitar: una dramaturgia dialógica, en el formato de los dos niveles compositivos del texto, las acotaciones y las enunciaciones. Los estudiantes deben conocer la tradición, poder expresarse desde ahí, y luego ser libres para adecuar la técnica a sus necesidades expresivas.

Como lector de convocatorias de concursos sí he percibido que los textos con tendencia narrativa de jóvenes autores se multiplicaron exponencialmente a nivel nacional. Tristemente no todos tienen habilidades suficientes como para sostenerse. Algo similar sucede en Argentina. Rafael Spregelburd me dijo que su propia generación asumió una especie de enfrentamiento y ruptura con sus maestros, pero que sus ahora alumnos no habían roto sino abrazado la forma de tejer los contenidos. Debe haber una reflexión más profunda sobre la narraturgia, entenderla como una herramienta, y ya; buscar otras, y seguir refinando las que ya tenemos.

*En tus publicaciones aparecen indicaciones específicas que constituyen tu poética del quehacer escénico. Parafraseo de entre tus textos: el tiempo presente como el único posible en la representación; la necesidad de una escenografía minimalista para instar al público a la imaginación; la capacidad del teatro de incidir socialmente si se ponen en práctica los puntos anteriores (versus un realismo convencional y por tanto superficial). ¿Qué experiencias te hicieron llegar a este concepto en tu dramaturgia, presente desde tus primeras obras?*

En principio, la realidad económica de un recién egresado. En el caso de *¿Último Round?*, obtuve una beca y un espacio muy pronto por ser Germán Castillo un creador reconocido en México, pero los siguientes pasos ya no fueron tan sencillos. Me asocié con compañeros para producir obras y teníamos que hacerlo como todo mundo: desde cero y desde menos uno incluso porque nadie nos conocía. En esas circunstancias no me convenía pensar en un teatro con escenografía, porque no la iba a tener.

Concibo al cuerpo del acto como el único espacio real del acontecimiento —espacio que se asocia y se prolonga en el cuerpo del espectador. Lo demás, son adornos. A partir de ello, empecé a imaginar qué tipo de palabra e historia utilizar, y a imaginarme a mí como el cuerpo de ese acontecimiento; mi parámetro era, “Si lo puedo decir en voz alta, se puede decir”. El ver espectáculos basados en literatura confirmó mis intuiciones: en el 2003 vi en el extranjero a Denise Stoklos, una actriz performer brasileña y un espectáculo del francés Adel Hakim. Ello resolvió mi problema poético.

El asunto de la incidencia social es muy personal. Crecí en el barrio de Tepito, viendo cosas espantosas. Mi tío materno, además de inculcarme la lectura, tenía simpatía por las manifestaciones juveniles que buscaban compensaciones sociales. Empecé a conectar al arte con los procesos de transformación de la realidad cuando lo escuchaba y veía donde vivía yo. Aunque no me lo proponga, siempre sale en las obras.

*Temáticamente una buena parte de tu obra aborda los niveles delirantes de violencia del México contemporáneo. Obviamente la realidad que circunda al escritor constituye una de las herramientas a su disposición; ¿Cuál es tu respuesta frente a quien cuestiona el uso de la violencia extrema (tanto verbal como en acción) en el teatro contemporáneo?*

Trato de explicar que no es que quiera exhibir la crudeza, sino las condiciones que la producen. Con *Ternura Suite*, escenificada en el 2011, lo escuché más: reclamos duros e insistentes de para qué hacer esto. Para mí *Ternura Suite* decía que esta ola de violencia estaba sustentada por las condiciones de desigualdad socioeconómica. Si a eso le sumas la corrupción de los aparatos de representación y gobierno, la farsa que es la impartición de justicia, se entienden las razones que incitan a los desposeídos a actos de vindicación. La resolución escénica sí me pareció brutal para los ojos del espectador. Pienso que en ese sentido perdimos la batalla. La idea de impactar era de conmover para no aceptarlo, pero cinco años después de ser escrita (2006), la violencia se exhibía mórbida e innecesariamente en todos los niveles, en la prensa particularmente. Sí quiero seguir hablando de esto, pero haciéndolo desde otro lugar porque el espectador ya vio excesos que no voy a sostener como imagen útil en el escenario.

En mis obras más recientes, intento continuar los asuntos que me interesan pero con otras estrategias: ¿en qué manera el teatro podría ser un ejercicio que permita el restablecimiento del tejido social? ¿Cómo podemos entender nuestro desastre, aceptarlo, y ahora querer transformarlo? Hubo un punto en

que era necesario decir, “Esto está mal”, de una manera violenta y abrupta, y ahora pienso que es necesario decir, “Sí, venimos de ahí, pero no tiene por qué continuar así. Podemos cambiar”.

*En la nota a Crack, o de las cosas sin nombre mencionas en el siguiente orden una lista de dramaturgos dentro de la tradición del arte con función social: “Brecht y Büchner, Müller y Revueltas (José)”. En tu opinión, ¿en qué radica la importancia de José Revueltas en la literatura y la cultura mexicana?*

Llegué a Revueltas en la universidad por una maestra que nos habló de su única obra de teatro, *El cuadrante de la soledad*, y me interesó saber quién era. Me encantó su intención en la literatura y la narración de su militancia. Creo que en la escuela de teatro nos inocularon un prejuicio. Cuando los maestros percibían que una obra se posicionaba respecto a la realidad social, minimizaban su expresión artística. Yo sí pensaba que eso tenía sentido y que era parte de la sustancia de las expresiones artísticas. ¿Cómo disocias lo humano de la política? Me hacían falta referentes entonces, pero felizmente encontré a Revueltas.

*Hasta donde sé, tu primer montaje profesional y correspondiente publicación es ¿Último Round? (1999-2000). ¿Existe una producción dramaturgica de “Chías antes de Chías”? (para parafrasear una de tus obras, Benito antes de Juárez). ¿Qué otras actividades teatrales anteriores al 2000 fueron fundamentales para tu posterior carrera creativa?*

En 1994 o 95 escribí lo primero en sentido estricto para ser representado. Fue un ejercicio de dirección, una especie de coreografía. Hice una mezcla infame con poemas de Gerardo Deniz, de Eduardo Lizalde, y creo que de José Juan Tablada. Los organicé a tres voces y les pedí ayuda a tres actores compañeros míos. Luego hice una adaptación de un texto de Arthur Miller, y para probarla me metí al taller de Fernando Martínez Monroy. Terminó siendo no una adaptación, sino una obra que narraba los problemas para contarla. Finalmente, escribí *Cuestión de casting* que nunca se hizo pero que también era sobre actores en formación. Solo escribí esas tres cosas antes de *¿Último round?*

*¿Cuáles textos consideras fundamentales en tu carrera a partir de ¿Último Round? ¿Por qué?*

Muchos, por distintas razones. El siguiente texto que hice, *Circo para bobos*, se llevó a la escena en 2001 y me resultó utilísimo para entender otros

procesos de la escritura escénica. Fui convocado para escribir los diálogos cuando ya tenían parte del espectáculo montado: secuencias físicas que los actores acróbatas ya habían puntualizado, fijado y depurado. En tres semanas terminamos de construir el texto. La obra se estrenó, y nos fue bien.

*Telefonemas* (2000) sin duda fue importante. Allí empecé a indagar decisivamente la vertiente narrativa. También porque se publicó en una antología de teatro mexicano para Argentina. El antologador, además de ser Luis Mario Moncada en México, era en Argentina Jorge Dubatti, y le interesó como obra significativa de la nueva dramaturgia mexicana.

Las siguientes tres obras, estrenadas entre 2004 y 2006, terminaron de abrirme un espacio de visibilidad en la carrera: *Crack o de las cosas sin nombre*, escrita en 2003; *El cielo en la piel*, que escribí entre 2003 y 2004; y *De insomnio y medianoche*, escrita entre 2004 y 2005. Después de *Crack* empezaban a tomarme en serio. Curiosamente, mis amigos pensaban que el *Cielo en la piel* no funcionaría, y cuando la vieron se animaron a escribir teatro narrativo. *De insomnio y media noche* es muy significativa porque me abrió las puertas de una relación internacional que sigo capitalizando. Parte del proceso fue la experiencia de enseñar español durante nueve meses en Francia a nivel bachillerato. Fue un periodo muy intenso y decisivo para mí. A partir de ahí, quizás con excepción de *Ternura suite*, no tengo una perspectiva tan clara de qué puede ser significativo.

*¿Qué obra/s te han dado mayor satisfacción personal, independientemente del éxito en taquilla?*

Podría mencionar obras recientes. En *La semilla* experimento recursos narrativos que no había empleado:<sup>3</sup> incluyo imágenes en el diseño textual para ver cómo van a incidir en la imaginación de los actores. Significa un viraje, porque como ya te decía anteriormente, estoy tratando de ser menos pesimista. Otra obra cuya escritura disfruté se llama *Esto no es Dinamarca*.<sup>4</sup> En esta retomo ciertos procedimientos que ya estaban en textos anteriores como en *Circo para bobos* y los vuelvo un poco más radicales.

*¿Qué tan cercana ha sido tu colaboración con los directores y actores de tus obras? Lo pregunto porque al igual que tus colegas generacionales, en no pocos casos se plantea la puesta desde la escritura.*

Siempre me adecuó, aunque prefiero participar. Entiendo y respeto que hay procesos y hay personalidades que prefieren que el autor no esté allí. Por ejemplo, estuve muy cerca de la producción de *El cielo en la piel*. Dis-



cutía con Mahalat Sánchez, la directora, qué partes podíamos mejorar. En el caso de *Crack*, que dirigió Martín Acosta, me pidió que no me presentara a ningún ensayo.

En una obra con la UNAM que se llama *Proyecto sutil*, estuve muy involucrado con Diego del Río, el director, y con Sophie Alexander-Katz, la actriz y principal impulsora del proyecto.<sup>5</sup> Y para *Esto no es Dinamarca* que dirigió David Jiménez Sánchez, me pidió que no me presentara para darme una buena sorpresa en el estreno.

*Entre quienes han dirigido tus textos, ¿con quién colaborarías de nuevo? ¿Con quién te interesaría trabajar de primera cuenta?*

Tuve la suerte de que Martín Acosta dirigiera dos de mis obras. Me gustaría en un momento volver a colaborar con él, y también con Richard Viqueira, quien dirigió *Ternura Suite*. Me gustaría colaborar con Claudio Valdés Kuri, de Teatro de ciertos habitantes. Es un director excepcional, cuyo trabajo admiro mucho.

*¿Cuáles de las escenificaciones de tus obras en el extranjero consideras mejor logradas? En general en el extranjero, ¿se ha dado un problema de “traducción” cultural?*

Problema de traducción cultural no. Los contextos específicos añaden o suprimen ciertos códigos culturales. Siempre pensé que *El cielo en la piel* era una obra muy mexicana que no iba a entenderse fuera. Sin embargo en Francia hicieron una lectura en el 2010 que fue afortunadísima. Supongo que entendían otras cosas pero la obra pudo adaptarse a un contexto diferente y ser otra. También en Francia, la puesta en 2014 tuvo una buena recepción.

En lengua inglesa también tuvo una buena recepción *De insomnio y medianoche*. La montaron en Londres, Australia y Nueva York. Vi la puesta en Londres y la vi muy bien hecha. Yo escuchaba comentarios del excesivo machismo de los mexicanos, pero otros críticos decían que también acá se maltrata a las mujeres.

*Me pregunto si el recibir el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón te ha hecho reflexionar (replantear, incursionar en nuevas temáticas, etc.) sobre tu futura producción teatral.*

No precisamente. Sí me halaga. Me hace sentir que el esfuerzo y la tenacidad dieron frutos. Me dedico al teatro de manera seria desde hace veintinueve años (1997-2018), que no son muchos; pienso en otros escritores que lo



merecían antes que yo. Pero el replantearme estrategias de escritura o nuevos horizontes temáticos ya me estaba pasando independientemente del premio.

He pensado en regresar a las estructuras dramáticas tradicionales no para quedarme ahí sino para re-experimentar con todo lo que ya practiqué, descubrir qué ganancias puedo tener y sí quizás ampliar mis horizontes temáticos. De hecho, tengo un par de obras que abrevan también de la ciencia ficción, y de la literatura fantástica. Quiero indagar en esos territorios; veré cómo me va en ellos.

## **2ª parte. Re-escritura, teatro no convencional, obras/puestas recientes**

*El texto Aspiracional es una reescritura de Las preciosas ridículas (Molière) y otros tres textos se derivan de obras de Shakespeare: Una merienda de negros y Oscuro (Otelo); Esto no es Dinamarca (Hamlet). ¿Cuál fue la motivación para visitar o transformar la idea básica de los textos originales? (o en general, visitar a Molière y a Shakespeare)*

De Molière siempre me ha gustado su mordacidad, su capacidad para golpear los referentes de autoridad y de poder. *Las preciosas ridículas* es una obra que me divierte mucho y que constantemente cito en mis clases. Pero en realidad, *Aspiracional* fue un encargo de una compañía queretana. Escribí la versión ajustándome a sus condiciones concretas de reparto: que dos personajes varones hicieran todos los roles masculinos; guardé las líneas generales de la historia, pero quise actualizar algunas de las preguntas que están en el texto original.

Las visitas a Shakespeare, particularmente *Otelo*, obedecen a una discusión con un director mexicano que planteaba que se omitía su dimensión política. Propongo en *Una merienda de negros* una historia de xenofobia y racismo, más que una historia de amor y celos, más la idea de la prensa como un mecanismo que inventa e implanta una lectura de la verdad, aunque un evento haya sucedido de otro modo.

Marco Vieyra, con quien ya había trabajado me pidió otra versión de *Otelo*, y de ahí derivó *Oscuro*. Conservé la idea del desprecio por el color de la piel, y lo situé en un desierto para ajustarme a la verdad del narcotráfico en México.

*Esto no es Dinamarca* también fue un encargo. David Jiménez, quien es el director de la compañía Ocho metros cúbicos, me convenció de participar en este encargo de una compañía de Puebla. Decidí dialogar con el Hamlet de Heiner Müller y con asuntos que están pasando ahora en México. Hamlet

realmente es un pretexto; la mejor forma de dialogar con los clásicos es citarlos acaso; que nos sirvan como un pretexto para nuevas maquinaciones.

*Al menos en dos ocasiones has participado con Teatro sin paredes en puestas itinerantes (Contra ellas; Por el trabajo). La propuesta me parece interesante, ya que lleva al teatro a un nivel más directo de incidencia ideológica. Me gustaría que elaboraras sobre esta experiencia.*

Fui convocado por Teatro sin Paredes para colaborar en su lectura e interpretación, por parte de David Psalmon, del Teatro Fórum de Augusto Boal. Buscan incidir en grupos o en comunidades con problemas concretos o comunidades vulnerables, o son contratados por instancias.

El modelo dramático debe abrir la participación al público y todavía me resulta un proceso de exploración y aprendizaje, por lo específico de su formato: Las obras tienen que ser breves, muy sintéticas, y que provoquen en el espectador decir “basta”. Me piden por lo menos tres o cuatro puntos detonantes en unas escenas que deben ser de dos páginas. Es un trabajo como en miniatura que paradójicamente puede ser más complicado que las obras de largo aliento. En diez páginas puedo hacer lo que me piden, ¿pero en dos? Estos encargos constituyen un reto.



*Me resulta fascinante lo que realizan compañías como Micro Teatro, o Teatro en Corto (una variedad de obras breves en un mismo espacio, de las cuales el público puede elegir cuáles y cuántas ver). Has colaborado para Micro Teatro con Interior 3 (2013). En tu opinión, ¿cuál es el reto principal para un creador al usar este formato? y ¿cuál ha sido el impacto para la comunidad teatral en general y el público?*

Es relativamente reciente pero el impacto ha sido fuerte: ha polarizado la opinión de especialistas y profesionales. Algunos

*Interior 3 (Micro Teatro).*

Fotografía: Ricardo Castillo Cuevas.

conectaron de inmediato con el formato y el tipo de experiencia, y otros la desdennan. Yo me encuentro en la frontera. Cuando lo vi por primera vez, lo decepcionante fue ver obras como hechas con mucha prisa y con poca atenci3n en los detalles, pero la parte estimulante era ver a la gente conviviendo, tom3ndose un trago, esperando entrar a las obras. Otro aspecto positivo es que ha alentado a muchos escritores potenciales. En algunos casos las obras est3n bien resueltas, las dramaturgias son un buen soporte del espect3culo. Con la experiencia, algunos ya van encontrando una velocidad y una forma de producir menos accidentada. Pienso que para los autores ya con habilidades adquiridas, sigue siendo un refinamiento.

*Vi el re-estreno de En las monta1as azules, cuyo texto data del 2005 (excelente texto y puesta en mi opini3n). ¿Tuviste alguna participaci3n en esta puesta? El texto pareciera aludir en especial al actual gobierno federal (2012-2018). Me pregunto si fueron necesarios cambios radicales al texto original.*

No tuve ninguna participaci3n ni la he visto. Esta obra se dio a conocer en 2005 por la publicaci3n y el premio Manuel Herrera, pero la escrib3 en el 2002 futurizando sobre el pa3s o algunas ciudades cuando el agua escaseara. Emmanuel Morales, el director de la puesta en escena, la quer3a hacer. Le di el texto, y me prometi3 que lo iba a hacer íntegro. Entonces espero que no haya enmiendas, o si las hay que sean afortunadas.



*En las monta1as azules. Fotograf3a: Ricardo Castillo Cuevas.*

### 3ª parte. Festivales de dramaturgia; otras actividades

*¿Cuál es la breve historia de la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea y el Festival de la Joven Dramaturgia (originalmente Muestra de la Joven Dramaturgia)?*

En 2001 se celebró la 1ª Semana Internacional de la Dramaturgia. La organizaron Boris Schoemann de la Capilla y Luis Mario Moncada del Centro Cultural Helénico. Allí coincidimos por primera vez Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio y yo en una mesa para pelearnos. Él defendía que el teatro era una extensión de la literatura y yo que el drama era el mapa de una experiencia escénica. No obstante el desacuerdo nos caímos bien y nos hicimos amigos. A la par fuimos convocados por Iván Olivares para formar parte del colectivo de autores Telón de Aquiles, donde tallereábamos nuestras obras.

Luis Enrique y yo pensamos en replicar el modelo de la Semana Internacional, con un enfoque generacional y alcance solo nacional, hacer un escape para nosotros y para los autores de esta camada de Telón de Aquiles. Su iniciativa fue bien recibida en el Instituto de Cultura de Querétaro y de manera natural invitamos a los integrantes de Telón de Aquiles a la primera programación, en el 2003.

Para la muestra, replicamos el modelo de las lecturas de la Semana Internacional, pero muy pronto incluimos talleres y mesas críticas. Invitamos a los críticos no a dictar conferencias sino a analizar nuestro trabajo o el trabajo de los otros autores. La idea era establecer un diálogo entre el público, críticos y autores —esa fue la pincelada particular de nuestro festival. Lo hemos probado casi todo, y lo que se ha vuelto singular son los talleres internacionales y nacionales.

A los de la Semana Internacional les dio gusto que hiciéramos la réplica nacional. No hay otro vínculo de manera directa aunque se fue haciendo colaboración indirecta: inevitablemente nos iban invitando como autores y luego a los autores que hacíamos conocer.

*Los dos festivales han sido señalados como claves en el desarrollo de la sexta y subsiguiente generación de dramaturgos mexicanos. En particular, me gustaría que elaboraras sobre la relevancia que han jugado los mencionados festivales en provincia, la cual tradicionalmente ha estado rezagada debido a nuestro centralismo cultural.*

Tanto la Semana Internacional como la Joven Dramaturgia han encontrado pequeños gestos con los que se han renovado y refrendado su utilidad. Me parece muy afortunado que la Semana Internacional se haya desplazado

fuera de la Ciudad de México, que haya estado en Xalapa, en Guadalajara, en Monterrey y en Tijuana. Esta movilidad está encontrando cómplices, está llegando a otros públicos.

El Festival de la Joven Dramaturgia se ha venido celebrando en Querétaro, y otras ciudades son anfitrionas de segmentos: San Luis Potosí, Xalapa, Guadalajara... Así como fuimos una réplica, hubo varias iniciativas de réplica de la nuestra: en Acapulco, Ola Nueva duró cuatro emisiones y en Michoacán se creó el Encuentro Nacional de Jóvenes Autores, una réplica para su generación. Pienso que el Festival de la Joven Dramaturgia va a seguir. Que haya generaciones más jóvenes buscando su identidad en modelos parecidos, evidencia el alcance nacional y la utilidad que ha tenido. Si un día termina ya habrá otros modelos que emanen de la necesidad de los jóvenes autores.

*Desde el 2008 trabajas como profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. ¿Cuáles son las actividades que realizas en esta institución?*

Tengo asignadas regularmente dos materias: fundamento de dramaturgia, que es la iniciación teórica a los principios constructivos del texto dramático, y un taller de composición. Me han encomendado además la asignatura de Corrientes del arte escénico contemporáneo, que es una especie de revisión histórica de las expresiones recientes del teatro mundial. Realmente solo doy los cursos ya que estoy contratado de la forma más básica.

*Como profesor, ¿qué otras actividades en otras instituciones llevas a cabo en la actualidad, y qué destacas de cada una de éstas?*

Estoy en CasAzul, una escuela de la productora de televisión Argos. Doy una materia teórica para los de primer ingreso de la carrera de actuación. Se trata de construir una base cognitiva y generar hábitos disciplinares. He ido encontrando estrategias para sufrirlo menos, gozarlo más, y ayudarles todo lo que pueda.

Fuera de la Ciudad de México, donde radico, doy cursos cortos. Los he dado en la Universidad Veracruzana, el Tecnológico de Monterrey en Nuevo León, en la Universidad de Baja California, y lo he hecho en King's College de Londres. Cada vez me gusta menos dar cursos cortos. Pienso que solo son útiles para compartir visiones y estrategias con quien ya tiene el hábito de escribir. Para primeros niveles, creo que no funcionan.

*Tienes una amplia experiencia como traductor (del portugués y del francés), colaborando en múltiples proyectos con Beatriz Luna. ¿Cómo surge este interés, y en qué manera se relaciona con tu labor como escritor y profesor?*

Estudié portugués por placer, porque Beatriz Luna, quien ha sido mi compañera por muchos años ya era lusofalante, entonces quería compartir eso con ella. Afiancé ese conocimiento entrando a la literatura brasileña. Empecé a leer en portugués a Jorge Amado y Nelson Rodrigues. Al conocer a algunos autores portugueses y brasileños muy interesantes, la idea de traducir surgió como un sueño para los dos.

Luego Beatriz Luna decidió ir a Francia a enseñar en un programa de la SEP (Secretaría de Educación Pública), y nos pusimos a estudiar francés. Para mí, un descubrimiento y motivación mayor fue conocer teóricos franceses que explicaban cosas que ya hacíamos, como podíamos, en nuestro teatro.

Empezamos la traducción profesional por el encargo específico de un catedrático de la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana). Nos hizo traducir el cuento "San Marcos" de João Guimarães Rosa, un autor brasileño extraordinario. Luego en Paso de Gato nos comisionaron artículos cortos en francés, en portugués, que se fueron publicando. En la editorial Libros de Godot nos invitaron a traducir cuatro obras de un autor brasileño que se llama Samir Yazbek, y nos fuimos enamorando del trabajo de traducción. Para Paso de Gato tradujimos del francés los libros *Nuevos territorios del Diálogo*, *Taller de escritura*, y *El personaje teatral contemporáneo*. El último encargo fue revisar la traducción del volumen II de las obras completas de Bernard-Marie Koltès que hizo Paso de Gato.

Este esfuerzo tiene mucho sentido, puesto que así conozco autores que vale la pena que sean conocidos en nuestra lengua. Así mismo es importante la reciprocidad: no solo traer a los autores de otra lengua, sino llevar a nuestros autores a otras.

*Fuiste el editor de Locus Solus: Monólogos (2013), una selección de monólogos de autores mexicanos escritos en las dos últimas décadas. ¿Cuál fue el recorrido para que este volumen se materializara?*

La editorial El Milagro me comisionó un libro de monólogos, supongo que porque había hecho *Benito antes de Juárez* con Esteban Castellanos. David Olgún me indicó que fueran monólogos de los últimos diez o veinte años. Acudí a las fuentes y a varios autores para hacer un banco de obras. Entonces, David y yo decidimos trazar una especie de recorrido desde nuestros clásicos contemporáneos hacia autores muy jóvenes. En este recorrido,

me interesaban los contenidos y las estrategias narrativas. Por ejemplo, en los primeros ejemplos (como en *Campo de estrellas* de Luisa Josefina Hernández), había la asignación de una sola voz en un solo cuerpo, y al cabo de diez años te encuentras con que un solo cuerpo permite la fluidez de una multiplicidad de voces (como en *Careo* de Richard Viqueira). Sí hay un solo cuerpo en escena, pero es un mecanismo de citas que ya no se parece a la idea que teníamos del monólogo. Me interesó explicar este tránsito en el prólogo y asentar un documento que mostrase la transformación del monólogo en polílogo.

*El volumen* Historias para no ir a la cama (2011) (incluye De insomnio y media noche, Nacido de un muslo, y Ternura suite) se publicó en la editorial digital Mala letra. ¿Qué piensas con respecto al futuro de la publicación en papel versus formato digital?

Estoy de acuerdo con Álvaro Jasso, el dueño de Mala letra, quien no vislumbra una sustitución radical. Creo que los lectores habituados a la pantalla están más dispuestos a leer cosas breves, son lectores de Twitter, de notas de diarios. Yo sí leo los libros en pantalla, pero solo cuando no existen en su formato de papel, y le veo la ventaja del almacenamiento, pero me gusta la sensación de acumular el objeto. Soy de esos necios que piensan que no va a suceder, aunque veo bondades en el formato electrónico: la difusión es amplísima, es inmediata, no es cara. De hecho, tengo mucho que agradecer a ese formato porque ha hecho posible muchas de mis colaboraciones con compañías extranjeras. Pero el libro va a sobrevivir a las pantallas cuando el gran apagón energético nos alcance (risa).

¿Tienes planes futuros para actividades fuera de las ya señaladas en esta entrevista?

En teatro, tengo una obra nueva, que se llama *Con todo*, inspirada en una nota periodística, a la que todavía voy a hacerle correcciones y cambios. Espero poder llevarla a escena, y escribir en los próximos meses un par de textos más.

Colaboré en la escritura de un guión cinematográfico; fue una experiencia retadora y muy estimulante, y ya está filmándose. Me gustaría, una vez que se termine y estrene, evaluar la posibilidad de continuar como guionista independiente. También estoy esperando el estreno de la adaptación que realicé a cuatro manos con Zoé Ortiz Mendes, sobre la novela *El ejército iluminado* de David Toscana, que se estrenará este año (2018) en Monterrey.



Tengo una selección de notas como para un libro de cuentos; no sé cuándo lo voy a hacer pero sí me gustaría. Creo que tendría que aislarme por lo menos medio año para poder llevarlo a cabo. También, me encantaría escribir una novela, pero tendrá que esperar un poco. Fuera del teatro eso es lo que me gustaría hacer, pero lo veo como un proyecto a mediano plazo.

*Muchas gracias por la entrevista.*

*Hampden-Sydney College*

## Notas

<sup>1</sup> Las fechas corresponden al estreno.

<sup>2</sup> De Ita, Fernando. "Exordio para renovarse o morir. La sexta generación". *Muestra De Dramaturgia Contemporánea Mexicana*, UNAM, 2005, págs. 7-8.

<sup>3</sup> *La semilla* se estrenó en Buenos Aires, Argentina el 22 de julio del 2017; en temporada del 3 de agosto al 15 de octubre del mismo año en la ciudad de México, Teatro El Granero.

<sup>4</sup> *Esto no es Dinamarca* se estrenó el 29 de julio de 2016 (Museo Universitario del Chopo); en temporada del 22 de agosto al 27 de septiembre del mismo año, Sala Xavier Villaurrutia.

<sup>5</sup> *Proyecto sutil o de la infinitesimal diferencia*: en temporada del 10 de agosto al 14 de septiembre de 2016, Teatro Juan Ruiz de Alarcón.