

La conciencia del desastre en el teatro de Edgar Chías.¹

Gracia Morales Ortiz
graciam@ugr.es
Universidad de Granada

Resumen:

El presente trabajo propone un acercamiento a la obra del dramaturgo mexicano Edgar Chías (1973). Para ello nos hemos servido de la noción de “desastre”, pues se trata de un concepto que él acostumbra a utilizar, tanto en sus piezas teatrales como en sus textos reflexivos. Partiendo de dicha categoría, revisamos la presencia de una realidad en crisis en sus historias, con temas fundamentales como la violencia, el abuso de poder o la autodestrucción en un entorno distópico. Nos preguntamos también cómo afecta ese mundo desastrado a la categoría de personaje y cómo genera la necesidad de una renovación profunda y desestabilizadora sobre el discurso dramático.

Palabras clave:

Edgar Chías; dramaturgia mexicana; desastre; renovación teatral.

Abstract:

This research proposes an approach to the valuable work of the Mexican playwright Edgar Chías (1973). In my reading, I have chosen the notion of “disaster”, since it is a concept that he usually uses, both in his plays and in his theoretical texts. Using this category, I review the presence of a reality in crisis in their stories, with themes such as violence, abuse of power or self-destruction in a dystopian environment. I also wonder how this disastrous world affects the category of dramatic character and how it generates a profound and destabilizing renewal of theatrical discourse.

Key words:

Edgar Chías; mexican theater; disaster; theatrical renewal.

Introducción.

Cuando en marzo de 2020 se declaró la pandemia por la COVID-19, buena parte de la clase media europea nos vimos expulsados de ese espacio adormecedor y tibio que se nos prometía como “estado del bienestar”. Con mayor o menor catastrofismo, sentimos que nos invadía el miedo, la incertidumbre, la angustia; sentimos, además, que se ensanchaban las grietas que llevaban tiempo gestándose en nuestra visión del entorno social: la deshumanización del “progreso tecnológico”, las injusticias y crueldades inherentes a este capitalismo descontrolado, la voracidad de dicho sistema sobre los recursos de nuestro planeta, la emergencia ecológica...

No obstante, sociedades enteras, que habitan otras zonas del planeta cotidianamente sometidas a la pobreza y la inseguridad, no habían dejado de

#####

¹ Quiero agradecer a Edgar Chías su amabilidad, generosidad y confianza al aportarme algunos de los materiales necesarios para la preparación de este trabajo.

convivir con la sensación de crisis y de caos². México es uno de los países en los que la idea de apocalipsis o “fin del mundo” está más arraigada en el pensamiento colectivo, por razones muy dispares que van desde las terribles circunstancias sociales que llevan viviendo desde hace décadas, a su propia orografía (proclive a terremotos, huracanes y tsunamis) e incluso a ese imaginario procedente de sus mitologías indígenas, donde está muy integrada una cosmovisión cíclica de destrucción y renacimiento.

En este sentido, sería oportuno citar al profesor de la UNAM Bily López, quien, el 31 de marzo de 2020, confinado en su casa, no deja de recordar los avatares dramáticos que asolan diariamente su país y que, en esos momentos, la urgencia sanitaria había relegado a un segundo plano:

El acontecimiento pandemia ha sabido, en este país, posicionarse por encima de los feminicidios, la violencia del narco, el asesinato de activistas ecológicos, la desaparición de personas, el extractivismo, y la profunda desigualdad social y económica; y no es que hayan cesado.
(25)

Por todo lo expuesto, me pareció pertinente elegir para este trabajo a un escritor mexicano como Edgar Chías (nacido en Ciudad de México, en 1973), quien, además, desarrolla su voz creativa en el ámbito del teatro, género también acostumbrado a sobrevivir en la intemperie³.

Si leemos con atención su rica y fascinante producción dramática (por cuyo conjunto obtuvo el prestigioso premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón en 2016), descubriremos hasta qué punto se transparenta en ella una categoría ligada al núcleo de este libro colectivo: la noción de “desastre”. Esta palabra es utilizada, de forma explícita, en varias ocasiones, tanto en sus obras de ficción como en sus declaraciones públicas.

“Soy un testigo del desastre”, declara Cuauhtli, uno de los personajes de su pieza *Fronteras* (2010, 106). También en *La semilla* Olinda usa este mismo término cuando afirma que ella es “una mujer con problemas, una joven mujer con problemas y con una hija en camino en medio de este desastre”. (2017B, 30) Por su parte, Mica, la muchacha de *Nacido de un muslo*, interpela así a otro personaje: ¿A dónde nos arrastra este desastre, Dave? ¿Importa? ¿Te importa? (2013A, 41). Y proponemos un último ejemplo, tomado de unos de sus textos más claramente distópicos, *¿Sientes el frío que se acerca? Tentativas sobre el otoño y el final absoluto*. En medio de un mundo apocalíptico, sus tres personajes se esfuerzan por conservar una memoria colectiva, en el marco de un proyecto denominado “Botella al mar”:

Estamos escribiendo los jeroglíficos que van a ayudar a otros a entender nuestras estupideces, para no cometerlas de nuevo. Quiero decir, para

#####

² Con lucidez y rabia lo expone, por ejemplo, Ailton Krenak, activista socioambiental y defensor de los derechos de los pueblos indígenas en Brasil: “Estamos viviendo en un mundo asolado por la carencia. Esto me genera una cierta rabia con relación a esta civilización tan hija de puta en la que nos constituimos que logra vivir con la injusticia y la muerte de tanta gente a nuestro alrededor y nosotros seguimos con la cabeza erguida”. (39)

³ Son muchas las voces que alertan sobre la precariedad del sistema teatral, abogado, por su propia naturaleza irreproducible, a quedarse en los márgenes de la ideología dominante o, incluso, a desaparecer. Alguien tan comprometido con el teatro como José Luis García Barrientos llega a afirmar que no es improbable la hipótesis más pesimista, la del final del teatro, provocada quizá “por la crisis del diálogo, del humanismo, de la relación genuinamente humana entre los hombres, o del hombre mismo como persona”. (García Barrientos, 2007, 5)

que ellos, esos otros que sobrevivan al tiempo y al desastre no cometan los mismos errores. (30)⁴

Asimismo, en sus entrevistas Chías recurre a este término, que le sirve para expresar su visión de la actualidad y del entorno mexicano. Citemos un ejemplo, extraído de su diálogo con la dramaturga Nieves Rodríguez Rodríguez:

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 horribosas costumbres que hemos adquirido. (2017, 261)

El concepto de “desastre” se vincula con otros, igualmente fértiles, presentes en su producción: caos, colapso, destrucción, ruina, etc. Todos ellos enlazan con el tema de este libro monográfico: la percepción de un mundo en proceso de (auto)destrucción.

Finalmente, no está de más apuntar también cómo la idea de “desastre” y sus ramificaciones (catástrofe, crisis, tensión, lucha o pasividad, resistencia...) se hayan radicalmente conectadas con el motor que genera la dramaticidad de un texto: el conflicto. Así lo afirma, por ejemplo, Santiago Trancón:

Por dramaticidad entendemos simplemente la articulación o configuración de un “conflicto”, la creación intencionada de elementos en “tensión” u “oposición”, lo que provoca en el espectador una emoción sostenida, interés, intriga o suspense sobre el curso de las acciones escénicas, la conducta de los personajes y el suceder de los acontecimientos (la trama) y sobre la resolución o no del conflicto principal (conclusividad), con el consiguiente efecto “catártico” e “ideológico” global. (202)

El “negro carnaval” de la realidad⁵: hacia un mundo desastrado

En esta tierra, pese a que el desastre es la norma, no nos acostumbramos.
(Rodríguez / Chías, 2018, 99)

Del teatro de Edgar Chías se ha destacado siempre su voluntad ética y política, sustentada sobre la plasmación de una realidad “negra”⁶. Ciertamente, su llegada a la escena mexicana supuso un revulsivo como señala, por ejemplo,

#####

⁴ El texto *¿Sientes el frío que se acerca? Tentativas sobre el otoño y el final absoluto* permanece todavía inédito. Cada vez que citemos, se remitirá a la página del archivo, en pdf, que me ha facilitado el autor.

⁵ Tomo este sintagma a partir de unas reflexiones del propio Chías, en las que expone: “No dejes de observar, lector, que la realidad mexicana experimenta uno de sus momentos más trágicos por absurdo: los constantes dislates de los dirigentes [...], la obstinada y sistemática negación de crudos eventos reales, incrustados en la memoria de generaciones (las matanzas contra estudiantes, maestros, campesinos, activistas: individuos y colectividades que se manifiestan en disenso con los rumbos que persiguen nuestros políticos), y la quiebra de valores que nos ha sumido a todos, en los entornos rurales y urbanos, en una suerte de negro carnaval”. (Chías, 2017C, 108)

⁶ Este adjetivo lo elige el autor en su conversación con Ricard Salvat, donde afirma: “No hay remedio, este país se hunde y nosotros con él. La solución no es política, o al menos no desde la política como la conocemos y la practicamos hoy aquí. El problema es que tampoco tengo una solución para compartir. Así, me parece lógico que las obras sean negras. Al menos la mayoría de las mías”. (167)

Silvia Ortega Vettoretti: “La dramaturgia de Chías era desestabilizadora, nos hablaba a la cara, su interacción era incómoda y perversa, dulce a la vez; nos develó presente, ciudad, caos, soledad, violencia. Eso éramos. Eso vivíamos, eso nos concernía”. (109)

En numerosas entrevistas, Chías nos hace saber cómo su vocación creadora se sustenta sobre la necesidad de dar cuenta del entorno acuciante donde ha crecido. Por ejemplo, le desvela a Alfonso Varona:

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. (177)

Según vemos, este autor relaciona de forma explícita su trayectoria personal con su escritura, llegando a afirmar que la ficción le ha salvado la vida.

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. (Rodríguez Rodríguez, 264)

Chías sostiene que la realidad es “cantera” para sus ficciones (Salvat, 167). Y, ciertamente, algunas de sus obras ponen en marcha mecanismos próximos al teatro documental. El texto que más claramente encaja en esta línea sería *¿Y si no hubiera un pequeño lugar para mí en este mundo?* (2016), inspirado por un reportaje periodístico de Francisco J. Rodríguez sobre los suicidios de un grupo de hombres jóvenes en el pueblo de Laguna del Rey, en el estado de Coahuila⁷. Pero también otras piezas se nutren, con mayor o menor grado de ficcionalización, de hechos reales, documentados por la prensa: así *La semilla* (2013) surge a partir de la lectura de un artículo que apareció en varios medios digitales⁸ y *Sutil. O de la infinitesimal diferencia* (2016) parte de los atentados del 22 de marzo de 2016 en Bruselas.

Sin embargo, no siempre encontramos esta fórmula: para cuestionar los ejes del mundo actual, Chías propone algunas situaciones distópicas, desarrolladas en un tiempo indefinido, que se intuye no demasiado distante del nuestro. En esta línea podemos citar títulos como *En las montañas azules* (que obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda en 2006), *Nacido de un muslo* (2009) o *¿Sientes el frío que se acerca? Tentativas sobre el otoño y el final absoluto* (2014).

Tras este marco brevemente perfilado, nos podríamos preguntar ahora qué temáticas concretas, emparentadas casi siempre con la realidad mexicana, ha ido privilegiando el autor a lo largo de su trayectoria. Sin duda, debemos empezar apuntando una de las que más claramente identifican su labor

#####

⁷ El artículo de referencia, publicado el 6 de diciembre de 2015, se titula “La extraña historia de un pueblo donde la gente se quiere morir”. Está disponible en <https://vanguardia.com.mx/coahuila/torreon/articulo-la-extrana-historia-de-un-pueblo-donde-la-gente-se-quiere-morir-PMVG3040186> (Consultado el 4 de octubre de 2022).

⁸ Por ejemplo, puede leerse aquí: “La abuela de 76 años y el nieto de 26 se enamoran y esperan un bebé”: <https://america.periodistadigital.com/sociedad/20100501/abuela-76-anos-nieto-26-enamoran-esperan-bebe-noticia-689400779707/> (Consultado el 4 de octubre de 2022).

dramatúrgica: la violencia. Al respecto de esta cuestión, en la introductoria a su texto *Crack, o de las cosas sin nombre* (escrita en 2003), Chías afirma:

Esta obra no es concesiva. No busca agradar a nadie y tampoco busca, por sistema, incomodar. Parte de la necesidad de aprender elementos de la realidad para articular una ficción capaz de cimbrar nuestra anestesiada percepción de las cosas. La violencia y las luchas de poder están invadiendo cotidianamente todo. Basta encender el televisor y aplanar las nalgas y el ánimo contra cualquier noticiario. No verlo y no remover esos asuntos en nuestro teatro es una grave irresponsabilidad. (2011A, 20)

En sus palabras se evidencia ya la relación existente entre violencia y poder: las agresiones no suelen producirse por una pulsión meramente individual, sino como una práctica sistémica ejercida sobre los más débiles en un marco social donde prima el abuso y el sometimiento. Las víctimas pueden ser las mujeres, como ocurre de forma brutal en *El cielo en la piel*, obra de 2003 en donde se aborda la cuestión de los feminicidios en México; esta cuestión late de modo más opaco en *De insomnio y medianoche* (Premio Óscar Liera a Mejor Dramaturgia Contemporánea en 2007) y se halla presente en la agresión sexual con la que arranca la impactante *Ternura suite*, escrita en 2006 (en esta obra también el personaje femenino se deja llevar por el ejercicio de la violencia). En otras ocasiones son los indígenas y las comunidades rurales quienes sufren el atropello: así ocurre en *En las montañas azules* (en cuya primera escena se masacra a varias familias campesinas que llegan hasta el palacio de gobierno pidiendo misericordia por la situación de hambruna en la que viven) o en *Fronteras* (escrito en 2009), en el que un grupo inversor quiere construir un ecoparque turístico en la selva Lacandona. Asimismo, son reprimidos los colectivos que resultan críticos u opositores para ese ejercicio abusivo del poder (por ejemplo, los periodistas tanto en *¿Y si no hubiera un pequeño lugar para mí en este mundo?* como en la escena 7 de *En las montañas azules*). Por su parte, la pieza *Crack o de las cosas sin nombre* da cuenta de otras figuras también vulnerabilizadas por la sociedad actual: las personas sin empleo, empujadas a la delincuencia y a la toxicomanía. Finalmente, toda la ciudadanía vive amenazada en *Sutil. O de la infinitesimal diferencia*, una de las pocas piezas de Chías situadas en el ámbito europeo, en la que es el azar lo que determina quién sobrevive y quién no tras un atentado terrorista.

Según estamos viendo, la cuestión de la violencia es un elemento nuclear en su dramaturgia; no obstante, vamos a profundizar en otros subtemas, centrándonos específicamente en sus ficciones distópicas, que engarzan claramente con la temática de este libro. Los tres textos enmarcados en ese formato presentan un avance paulatino del exterminio de la humanidad en nuestro planeta. En *Nacido de un muslo* nos asomamos a una sociedad futura donde los avances médicos permiten evitar la muerte, replicando al ser humano; el texto no entra cuestionar éticamente dicha posibilidad, pero sí que percibimos un tono sórdido y amenazante en toda la pieza. Esto proviene, en buena medida, del personaje que lleva a cabo la investigación científica, ya que en él se evidencia “el materialismo, la frialdad, el cinismo y el poco respeto por la vida humana de los hombres del siglo XXI.” (Torroella Bribiesca, pos. 227) Está presente, entonces, la conciencia del progreso tecnológico como “una enorme máquina sombría” (Chías, 2017B, 118) que no se detiene y que es capaz de borrar la existencia de los individuos.

Un paso más en esa visión deteriorada del planeta se da con la obra *En las montañas azules*. En una acotación preliminar se nos dice:

El relato trata de expresar la desesperación y el temor en que vivimos ante la inminencia de nuestra extinción como especie, la ruda experiencia de no creer en nada alentador o digno de preservar en la configuración espiritual de los hombres, tal y como nos ha sido dado conocerlos. Puede ser que no alcance el tiempo a nuestra vida para presenciar la contundente realidad de este temor, sin embargo, no podemos dejar de percibir que ese camino es inevitable, pues el desarrollo consuetudinario de nuestras relaciones con la guerra, la enfermedad y el hambre así lo revelan. (Chías, 2006, 13)

El texto continúa advirtiendo cómo estamos abocados a un mundo sin alimento ni agua, con un clima alterado, y todo ello como consecuencia del desorbitado afán de dominio del ser humano. No obstante, lo que verdaderamente se expone como aterrador es el hecho de que, incluso en esta situación en la que estamos destinados a perecer, no seamos capaces de “*pensar en la comunidad*” sino que cada quien se vea acuciado por “*la desesperada y torpe esperanza de salvarse [...] en el egoísmo imbécil de nuestra especie, mal exaltado como individualismo*”. (Chías, 2006, 13)

Si en esta obra se nos presenta una sociedad caótica, rabiosa, donde o bien se lucha de forma desesperada y violenta por los últimos recursos hídricos o bien se acepta pasivamente la decadencia y el desastre, en *¿Sientes el frío que se acerca? Tentativas sobre el otoño y el final absoluto* (escrito en 2014, aunque permanece inédito) asistimos ya a la desaparición total de la vida humana sobre la tierra:

El diluvio bíblico sobrevino
En una irónica y crudelísima paradoja porque
No había agua para beber o no mucha
Las botellas seguían produciéndose pero no había mucho con que
rellenarlas
Pero los polos deshielados lanzaron una ola gigante
Catastrófica que le cambió el rostro a todos los mapas conocidos
Nunca como ahora desde los satélites hechizos o desde la luna
El planeta había mostrado esta cara desastrada y terminal
Como la de un cadáver de barco
Yaciendo a la deriva en la densa nada sideral
(61-62)

En este mundo de “cara desastrada”, tres personajes habitan en un búnker, tratando de dejar un testimonio grabado sobre ese proceso de destrucción. ¿Para qué o para quién? Ni ellos mismos lo saben. A pesar de la vida hacinada y precaria que llevan, sigue presente cierta resistencia a asumir que ya no queda futuro. Así se evidencia, por ejemplo, en estas intervenciones de Bea, en los primeros compases del texto.

Gaba. Yo lo que digo es que muy pronto va a pasar...
Bea. Bueno, pues cuando pase, que falta su tiempo...
Gaba. No lo sabemos, puede ser hoy mismo...
Bea. O en un año. Viene pasando desde hace tanto...
Gaba. Y a ver cómo tienen acceso al material...
Bea. Pues ya se verá. Nos pagan para hacerlo.
Gaba. No. Dicen que nos pagarán. Un día van a pagarnos. ¿Y para qué va a servirnos?

Bea. Ya se verá.

Gaba. Ya se verá. Ya se verá. Todo es inútil.

[...]

Gaba. ¿Crees que [...] a alguien le va a servir para no repetir los mismos errores?

Bea. Esa es la idea. (2)

El final de la obra, como el de casi toda la dramaturgia de Chías, no hace concesiones⁹. No aparece el milagro final. Por el contrario, los parpadeos en las luces anuncian que ya llega el oscuro definitivo y los personajes solo alcanzan a cuestionarse si su tarea de memoria habrá servido para algo “allá afuera”.

Bea. Si pudieran escucharlo. Si acaso alguien pudiera escuchar todo esto, de todos modos no iba a servir para mucho, ¿cierto?

Gaba. Cierto.

Yee. Muy cierto.

Bea. Todo fue inútil.

Yee. Quizá no. Todavía hay que ver qué puede pasar allá afuera, ¿no? A lo mejor...

Gran estruendo afuera. Último parpadeo, sostenido. De ser posible, las lámparas (o los focos) deberían agitarse como sucede cuando sobreviene un temblor de tierra. Los tres los miran bambolearse y parpadear, durante unos segundos. Finalmente, el oscuro. (65)

Ese “allá afuera” al que hace referencia Yee seamos tal vez nosotros, los lectores o el público, quienes hemos asistido, desde nuestro presente, a ese “final absoluto” que la obra pronostica.

Vivir entre las ruinas: el comportamiento de los personajes en un mundo desastrado.

Se rompe la ciudad, se desgarrá y se hunde en sus
despojos, y lo peor: nosotros en ella nos despeñamos
sin poder aferrarnos a algo.
(Chías, 2013A, 41)

Comenzamos este apartado con unas palabras de Mica, la chica joven de la obra *Nacido de un muslo*. Ellas nos sirven como antesala al análisis que haremos sobre qué les sucede a los protagonistas en el marco de esa realidad desastrada. A esta cuestión se puede responder teniendo en cuenta dos niveles, involucrados por la naturaleza dual del género teatral: podemos abordar el análisis desde un punto de vista más psicologicista, analizando entonces cómo actúan y evolucionan los caracteres en un texto; o bien es factible dilucidar cómo se aborda la noción misma de “personaje” en la pieza, situándonos en una óptica más metateatral, atravesada también por la pre-visión escénica. En el teatro de

#####

⁹ Quizá sea su pieza *La semilla* aquella en la que encontramos un desenlace más claramente esperanzador, con estas palabras de Olinda mientras da a luz a su hija Olinka:

Yo elijo el amor

Piensa Olinda

Elijo encontrar el amor en los vestigios del desastre

Yo elijo la paz

Y el perdón (Chías, 2017B, 106)

Chías es interesante explorar ambas posibilidades, pues la conciencia de habitar una sociedad en crisis afecta a los dos planos.

Abordemos ahora la primera aproximación: estudiar de qué modo se comportan los personajes en aquellas piezas en las que este concepto se mantiene todavía vigente y son, por tanto, figuras con una entidad concreta (un nombre, un conflicto dramático, unos antecedentes, etc.), si bien suelen presentarse ya bastante “despojadas”¹⁰.

En general, los personajes de Chías son conscientes de hallarse hundidos en un mundo caótico y terminal, y lo expresan en múltiples ocasiones. Por ejemplo, esto declara Condoy en *Fronteras*:

Ninguna época ha sido tan despiadada, Padilla. Ninguna. El equilibrio, perdido. Ningún sentido. Espiritualidad cero. Nada que no se pueda comprar o tener entre las manos es importante. Epicuro's returns, pero en el peor de los sentidos. Impulsos no naturales y deseos de lo innecesario por encima de todo. (2010, 134)

Por su parte, en *Ternura suite* ya el primer monólogo del personaje Anfitrión destaca las carencias esenciales de nuestro momento histórico, donde la vida “se cae a pedazos”:

ANFITRIÓN: Debe ser por la época. La virtual. Pero ahora sólo se puede tener pedazos de las cosas. Fragmentos, rasguños, sombras o insinuaciones. Nunca la cosa toda. Nunca completa. Modo de estos tiempos. Un pedazo de coche nuevo, un pedazo de casa nueva, un pedazo de confort, un pedazo nada más. Pero no, el problema no se reduce a lo material. Debe ser por la época. La virtual. También nos ha quedado un pedazo –muy pequeño– de libertad, un trozo –ridículo– de esperanza, para animarnos a gastarlo todo con nuestro miserable –y muy triste– pedazo de vida. La otra mitad se la llevaron. Nos la arrancaron. Y nos dejaron así, tirados y confundidos, en medio de este triste pedazo de ciudad, que no es otra cosa que un pobre pedazo de basura, mirando, sin poder creerlo, el flaco mendrugo de dignidad que alimenta nuestra vida toda, que se cae a pedazos –como el país entero y toda la realidad-. Pero es por la época. (Chías, 2011B, pos. 2940)¹¹

Saberse inmersos en una realidad desastrada, lleva a los personajes de Chías a optar, básicamente, entre tres alternativas. Una de ellas es la violencia (de cuya presencia ya hemos hablado anteriormente): funciona a veces como revancha (por ejemplo, en los protagonistas de *Ternura suite*); es el mecanismo que utiliza el más poderoso para imponerse o incluso para sobrevivir (esto se da

#####

¹⁰ Utilizamos este término en el sentido que propone Abirached en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno*. El estudioso se refiere a la tendencia de algunos autores a despojar a sus protagonistas de lo que solían poseer tradicionalmente: condición, relaciones, carácter. Y afirma: “El personaje pierde así sus atributos más significativos, sea porque se denuncien, bajo una forma burlesca o paródica, sus relaciones con la familia, oficio, cultura, economía; sea porque se le reduzca rabiosamente al esquema de una función o se le muestre alienado por sus más elementales relaciones con los otros; sea porque se le inscriba de entrada en otro universo, de coordenadas insólitas, donde pueda vivir una historia cuyo desarrollo escapa a las medidas de los geómetras del alma. Lo que resulta descalificado por todas partes es el individuo, tal como lo expresa la noción de yo [...]; es la sociedad, con sus ritos, sus costumbres y sus leyes; es en fin la historia, con su pretensión de sentido y sus perspectivas ordenadas”. (380)

¹¹ La pieza *Ternura suite* la estamos citando a partir de la edición electrónica del libro *Historias para no irse a la cama*. Por ello, en lugar de número de página indicamos la posición en el proceso de lectura, mediante la abreviatura pos..

claramente en el desarrollo de *En las montañas azules*) o también se puede presentar como una fuerza latente, un “paisaje” que llega a provocar un miedo generalizado, según se evidencia en *El cielo en la piel* (“Tu ciudad es la casa del miedo”, afirma una voz anónima en la escena titulada “El resto es paisaje” (Chías, 2004, 31)).

Otra respuesta muy habitual es la pasividad, la indiferencia, el intento de anesthesiarse. En el teatro de Chías, para poder evadirse, los personajes recurren o bien al uso de alcohol y otras drogas (“Me hace sentir bien, alegre, que es una cosa que ya se me había olvidado. Me hace olvidarme de mis cosas”, dice Lupe en *Crack o de las cosas sin nombre* (2011A, 64)), o bien a la narcotizante distracción de las pantallas, ya sean televisivas o conectadas a internet. Así, por ejemplo, se advierte en la escena 11 de *En las montañas azules*, donde una pareja sigue mirando la televisión, incapaz de hacer otra cosa en medio de las noticias devastadoras de un mundo colapsado. Esta forma atenuada y adormecida de vivir es duramente cuestionada ante los espectadores en el monólogo con el que se inicia *El cielo en la piel*.

Estarás de acuerdo en que vivir es algo más que querer bajar de peso o vestir a la moda, ¿no? ¿Será algo más que ponerte a fumar esas idioteces y ponerte hasta la madre cada fin de semana con alcohol? ¿Será algo más que el fútbol o los toros o esos estúpidos programas que tanto te gusta ver y te van haciendo cada vez menos apto para concentrarte o para tomar una decisión? ¿O será todo eso junto?

¿La vida, te suena? No. No sabes.

No sabes nada. (2004, 12)

La conciencia del desastre lleva a algunos personajes a una tercera alternativa: la huida. Podemos abordar desde esta óptica a Cuauhtli, uno de los protagonistas de *Fronteras*, que cambia su nombre y se esconde de su hermano y los promotores del proyecto en el que estaba implicado –con la intención final de sabotearlo–; o también a Marie, de *La semilla*, con su “fatal melancolía” (2017B, 91), que la lleva a caminar desnuda y saltar desde el segundo piso de una autopista. Finalmente, también responde a esta necesidad de escapar el eje temático central de *¿Y si no hubiera un pequeño lugar para mí en este Mundo?:* el suicidio. En un momento de esta obra se apunta que “la realidad, como si fuera un barco en el que vamos todos, se hunde irremediabilmente”. (2017B, 122) En este sentido, la descripción de las circunstancias sociales y personales de los jóvenes suicidas de Laguna del Rey puede funcionar como una sinécdoque de la angustia y la desesperanza de la sociedad mexicana, según afirma el propio texto:

No hay metáfora, pero sí hay una sinécdoque. En ese pueblo pequeño, LdR, no es que todos quieran morir, sino que alguien les arrebató el sentido a su existencia, alguien les arrebató la posibilidad del futuro. (2017B, 161)

Darle sentido al desastre: crear con las ruinas (del discurso)

Codicié una sola y enorme ficción capaz de explicarlo todo, de darle sentido al desastre, pero ya sabía yo que eso no era posible, así es que me puse de pie, avancé con paso firme hacia el refrigerador, y me di

cuenta de que no habría ficción ni comida que
alcanzara para sacarme de la angustia.
(Chías, 2017B, 119)

Desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días, se ha venido dando un replanteamiento progresivo de las categorías teatrales, primeramente en la práctica de los creadores y, después, en la mirada de algunos teóricos. Entre los trabajos que dan cuenta de esta tendencia, ha alcanzado especial repercusión la categoría de teatro “postdramático”, que Hans-Thies Lehmann propuso en 1999. Más que el debate sobre la pertinencia o no de dicha nomenclatura, queremos destacar dos nociones que se encuentran en el epílogo del libro de Lehmann, ya que encajan perfectamente con la trayectoria dramática de Chías: la estética de la responsabilidad y la estética del riesgo (Lehmann, 445-449).

En su caso, ambos motores, responsabilidad y riesgo, afectan no solo a las historias que genera sino, sobre todo, a su búsqueda de propias y siempre estimulantes formas discursivas. Esta pulsión renovadora, que afecta tanto a lo literario como a lo escénico (Cantú Toscano, pos. 22), no se sustenta sobre una mera intención experimental: es la respuesta urgente a su percepción de la actualidad. Como él mismo propone, “la creación contemporánea puede ser el espacio de reflexión en un país desastrado”. (Chías, 2013B, s.p.)

Entonces, ¿cómo construir el discurso desde la conciencia de las ruinas? Uno de los mecanismos utilizados lo podríamos considerar una fértil tendencia al reciclaje, echando mano de otras formas, tradicionalmente consideradas no dramáticas. Si asistimos al desgaste de algunos aspectos de lo teatral, entonces, para revitalizarlo, resulta legítimo apostar por todo lo que se sale de sus márgenes en un acto de libertad y desobediencia. Así se lo expone Chías a Nieves Rodríguez:

¿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». (Rodríguez Rodríguez, 260)

Apropiarse de estos otros lenguajes posibles, como una especie de irreverente *dumpster diver*¹², dota al teatro de Chías de una seña de identidad propia, que no ha pasado desapercibida para los estudiosos de la dramaturgia hispánica.

En concreto, la crítica se ha hecho eco de su utilización del elemento narrativo y/o rapsódico (ver, por ejemplo, Dimitrova Popova, 2017 o Gómez Ruiz, 2018). Edgar Chías es considerado uno de los iniciadores de la tendencia hacia la “narraturgia”¹³ que ha primado en el teatro mexicano reciente. Así lo apunta

#####

¹² Mantenemos este término en inglés –pues pues es como suele utilizarse–; su traducción literal sería “buceador en la basura”. Remite a una moda reciente que Wikipedia define así: “búsqueda de bienes útiles en los contenedores de basura de supermercados, centros residenciales u oficinas. Esta técnica es utilizada sobre todo por los friganistas y se diferencia del reciclaje en tanto no se están recolectando bienes para su transformación industrial sino para el uso del recolector o grupo de recolectores”.

(https://es.wikipedia.org/wiki/Recolecci%C3%B3n_urbana) (Consultado el 3 de octubre de 2022).

¹³ La noción de “narraturgia” nace de un lapsus durante un seminario del autor y teórico José Sanchis Sinisterra. Él mismo lo sigue utilizando después por considerar que resulta útil para

Jacqueline Bixler en un estupendo trabajo panorámico sobre esta cuestión, haciendo hincapié en su vínculo con la realidad política del país:

Durante la última década, la narraturgia ha echado raíces en las tablas mexicanas, donde ha tenido bastante éxito, sobre todo entre el público joven, que ha recibido con entusiasmo los relatos escénicos de Alejandro Ricano, LEGOM (Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio), Édgar Chías y Enrique Olmos, entre otros. Estos jóvenes dramaturgos han llegado al escenario con sus propias historias para ser contadas. Algunas verídicas y otras ficticias, todas comunican entre risas y lágrimas la angustia de la vida cotidiana del ser común. [...] Junto con anécdotas sencillas y divertidas de la vida cotidiana, los narraturgos y sus personajes nos cuentan episodios escalofriantes que no le dejan al público olvidar el mundo peligroso y violento que le rodea. En resumidas cuentas, la narraturgia presenta historias para ser contadas, y no únicamente las que divierten y distraen; también se relatan historias de angustia y frustración de seres mediocres y marginados que no han podido entablar un diálogo con un gobierno que se ha mantenido tanto inmune como impune. (506)

Chías reconoce en su obra esta presencia de lo narrativo, si bien no lo considera “nada nuevo” (Salvat, 167). Según opina, este recurso, junto con otros que descomponen la forma dramática tradicional (la supresión de las acotaciones o el que sean dichas como parte del texto, el fragmentarismo, el desorden temporal, la sucesión de las voces indicaciones del personaje locutor...), tienen como objetivo provocar el placer de un lectura cómplice, a la vez que buscan una mayor presencia a la oralidad (Salvat, 168).

Por otra parte, el lenguaje usado por Chías adquiere “una dimensión poética” (Torroella Bribiesca, pos. 115), especialmente presente en los monólogos interiores de sus personajes o en momentos rapsódicos: allí se percibe una tendencia al símil, la metáfora, la enumeración, el paralelismo, la anáfora... En muchas ocasiones esta textura lírica convive con –y se sirve de– un lenguaje violento y brutal¹⁴: la mezcla de ambas opciones se da, por ejemplo, de forma impactante en *El cielo en la piel* o en *Ternura suite*.

Finalmente, también es posible apreciar en algunas de sus últimas propuestas la inserción de recursos emparentados con lo tecnológico, como las proyecciones que se proponen en *La semilla, ¿Y si no hubiera un pequeño lugar para mí en este Mundo?* o *¿Sientes el frío que se acerca? Tentativas sobre el otoño y el final absoluto*.

Ciertamente, el resultado final es un teatro que, ya desde sus primeras piezas, se autodenomina como otra cosa, apostando de forma consciente por mantenerse en los márgenes de lo teatral: por ejemplo, *Telefonemas* (2001) es presentada como “Relato escénico”; *En las montañas azules* se subtitula “Pieza a varias voces para la escena”; *El cielo en la piel* se define como “Rapsodia escénica”; *¿Y*

nombrar un espacio fronterizo entre la narrativa y el teatro (ver, por ejemplo, 2012). A pesar de que ha tenido una amplia acogida en algunos sectores, otras veces se han cuestionado su claridad y pertinencia, como José Luis García Barrientos (2006, 2009).

¹⁴ Para Elvira Dimitrova Popova, esta sería una característica propia de la generación a la que pertenece Chías: “en la dramaturgia mexicana de la primera década del siglo XXI destaca el uso de la palabra como híbrido entre la vulgaridad del habla cotidiana y una poeticidad contenida y fuerte. Las nuevas dramaturgias son sobre todo dramaturgias de la violencia verbal. El efecto de esto es devastar los prejuicios en la mente contemporánea para poder llegar a la profunda verdad interior del ser humano de hoy y todas sus bestias internas.” (30)#

si no hubiera un pequeño lugar para mí en este Mundo? aparece acompañado de la descripción: “Cosa inspirada en una nota periodística (bajo una tormenta de dudas)”.

Además, en estas últimas piezas citadas, como también en *La semilla*, las voces se suceden sin la indicación de quién (qué personaje o narrador o figura intermedia) deba decir cada parte del texto, renunciando también a clarificar espacios o acciones mediante el uso de acotaciones. Sobre estas estrategias textuales, muy representativas de la obra de Edgar Chías, se reflexiona en los prólogos y epílogos que casi siempre acompañan sus textos.

Por ejemplo, en el texto “Liminar” con el que se abre *En las montañas azules* (escrito en 2002) se alerta sobre cómo lo obra rechaza la idea de “comodidad” y propone “el riesgo” de instalarse “en las líneas fronterizas de lo dramático y lo narrativo; entre la producción de ilusiones (mala interpretación de lo ficticio) y el suceso performativo, el arte en acción”. Y continúa:

[Este texto] Pretende no servirse de la didascalia como el canal que comunica al lector, no al espectador, los posibles ambientes y elementos que inciden en la reproducción del suceso para su *re-presentación*. Incluyendo las líneas del relato a la actividad del *drama* se otorga al espectador la misma cualidad que posee el lector en soledad: la de construir y reconstruir a partir de una sugerencia los elementos accesorios, las secuencias adjetivas que acompañan el desarrollo del *drama*. (Chías, 2006, 12)

Por su parte, en *El cielo en la piel* encontramos la siguiente instrucción previa:

La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer. (Chías, 2004, 10)

En esta cuestión se centran también las “Notas” introductorias a *La semilla*:

Hay cuatro voces (quizá cinco), que establecen una relación de distancia entre el narrador que son (con la narración que portan) y los personajes narrados (que eventualmente asumen o encarnan o padecen). Las voces, es decir, los actores que las presentan, juegan a entrar y salir de la historia que se teje. Se trata de una *coralidad*, por lo que no se asocia de forma fija la voz de un actor a la de un solo personaje. (Chías, 2017B, 21)

Asimismo, en otras obras aparentemente más convencionales, Chías inserta indicaciones que alejan la posible puesta en escena de cualquier solución tradicional. Por ejemplo, en las notas iniciales a *Nacido de un muslo*, se plantea:

Las sugerencias escénicas no son sino una representación corpórea imaginaria, una suerte de maqueta virtual auto propuesta para organizar los eventos. Casi necesariamente debe renunciarse a la puesta en escena tácita, no sin antes haberla indagado como primer paso para su descarte. Es importante contradecir las palabras con acciones, y viceversa. Pero es más importante que no se decodifique la obra desde una lectura psicológica de los hablantes y que no se piense en estilizarlos innecesariamente. Ni introspección ni gestualidad coreográfica: puro acontecimiento. (Chías, 2013A, 6)

Así ocurre también en *Ternura suite*, donde encontramos las siguiente “Recomendaciones”:

La clave de representación será la de un realismo desbordado, estridente, pero lúdico. Las soluciones espaciales y de convivio no serán lógicas. Los actores, sin dejar de atender al público –la convención,

entonces, es abierta a medias— interactúan entre sí, con la conciencia absoluta de que lo hacen para los que estén ahí, mirando. Incluso, miran a los asistentes, en una suerte de renegrida y bastarda complicidad. (Chías, 2011B, pos. 2912)

Según se puede extraer de este último pasaje, el ejercicio de descomposición ejercido sobre el discurso afecta especialmente a una de las nociones fundamentales del género dramático: el personaje.

En opinión de otro dramaturgo, Mario Cantú Toscano, las figuras del teatro de Chías son “fragmentos de un rompecabezas donde hay piezas perdidas a propósito para exponer los retazos de realidad e irrealidad” (pos. 31). Para promover esta indeterminación, el autor se sirve de distintas estrategias. Por ejemplo, el moverse entre el adentro y el afuera de la ilusión escénica, como se recomienda en *Ternura suite*, ya deteriora la percepción del personaje como ente de ficción, sólido y fiable. Esto mismo puede aplicarse a *Nacido de un muslo*, donde, en opinión de Maricarmen Torroella Bribiesca, “la fragmentación de esa realidad juntos con otros elementos de la construcción abierta, nos impide reconstruir la personalidad de estos individuos de manera total” (pos. 277).

Este deterioro de los protagonistas se evidencia también en el hecho de que algunos carezcan de un elemento tan elemental como un nombre: así, en *De insomnio y medianoche* son identificados solamente como “Él” y “Ella”; en *Ternura suite* se les presenta bajo el rótulo de “Anfitrión” y “Visitante” y en *Sutil. O de la infinitesimal diferencia* las tres figuras que aparecen son K, R y S. En los primeros compases de este último texto, se propone un diálogo breve donde se explicita, de forma muy elocuente, la hipótesis central que estamos proponiendo: cómo la conciencia de una “realidad degradada” afecta y desacredita también la noción misma de personaje.

S: [Nuestras preguntas] tienen qué ver con cómo será posible vivir ahora. Sobre el sentido, el significado, la utilidad o la inutilidad de tener conciencia y voluntad en el mundo ahora.

K: Ella se llama Sophie.

R: Él es Kaveh.

S: Y él es Raúl.

R: Somos nosotros y somos otros, aquellos. Ninguno.

K: Y esta es una no historia.

S: Una anti historia. Un contrarrelato.

R: Porque, ¿cómo podríamos hablar del mundo a través de una historia que se queda quieta y que se porta bien?

S: Es decir, que no se rompe o se vuelve extraña o se contradice para resplandecer de pronto, por breves segundos, como las cosas del mundo... (Chías, 2017A, 13-14)

Por otra parte, si nos detenemos brevemente en aquellas obras, ya citadas, donde se apuesta por la presencia de la voz coral, de la rapsódico, lo narrativo y fragmentario, también es la categoría de personaje una de las que más dañada resulta. Porque en ellas no se da una distribución de los parlamentos en figuras concretas diferentes: no tenemos constancia de cuántas personas hay en escena ni de cómo son (edad, género, apariencia física, etc.). Se le pide al lector o al director escénico que reparta las intervenciones usando su propia imaginación. Como se afirma en el texto “Liminar” a *En las montañas azules*:

No hay psicología, no hay caracteres, no hay personaje [...]. Hay la invitación al juego, el juego es la presencia y el relato, la confrontación

de grupos e intereses, no la identificación con rasgos o la idealización del sujeto en la belleza de los actores, o su encanto, o su rudeza. Hay un desafío a la imaginación y a la paciencia del lector-espectador-intérprete para que encuentre los tiempos, la crudeza, las sutiles relaciones y las rotundas miserias de la gente en las situaciones que se sugieren para ser *presentadas*. (Chías, 2006, 12)

A modo de conclusión

Como apunta Mario Cantú, el teatro de Chías “genera enfrentamientos con la propia escritura” (pos. 57). Su obra está siempre agrietando las nociones consolidadas de la dramaturgia y obliga a quien se acerca a ella a cuestionarse lo que ya se daba por sentado.

Este ejercicio permanente de des-/cons-trucción tiene como motor la pregunta que él mismo se plantea en su entrevista con Alfonso Varona: “¿Cómo podemos entender nuestro desastre, aceptarlo, y ahora querer transformarlo?” (Varona, 177).

Entender, aceptar y querer transformar: a esta triple pulsión responde la dramaturgia de Chías y de ella se derivan sus temas, sus personajes, sus fórmulas discursivas. Pero hay algo más: según se desprende de las palabras que citamos anteriormente, sus propuestas textuales se postulan como un “desafío” para y con los receptores. Así, se lleva a cabo un ejercicio constante de llamada a la acción y, en concreto, a la acción comunitaria. En la obra de Chías late esa necesidad de rechazar el individualismo y construir una conciencia de “comarca”, para poder superar, colectivamente, nuestro abocamiento al desastre.

Así lo expone en este bello pasaje de su entrevista con Nieves Rodríguez, que proponemos como cierre a este trabajo:

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. [...] 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. (265)

Bibliografía

Bixler, Jacqueline (2018). “Historias para ser contadas y la onda de la “narraturgia” en el teatro mexicano del nuevo milenio”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 52, 2, 505-525.

- Cantú, Mario "Prólogo" (2011). En Edgar Chías, *Historias para no ir a la cama* (pos. 22-57). Ciudad de México: Malaletra Internacional. Edición Electrónica.
- Chías, Edgar (2004). *El cielo en la piel*. Ciudad de México: Anónimo Drama Ediciones.
- Chías, Edgar (2006). *En las montañas azules*. Ciudad de México: Fondo Editorial de Querétaro.
- Chías, Edgar (2010). *Fronteras*. Ciudad de México: Ediciones TeatroSinParedes.
- Chías, Edgar (2011). *Crack, o de las cosas sin nombre*. Ciudad de México: Ediciones TeatroSinParedes. (2ª edición).
- Chías, Edgar (2011B). *Historias para no irse a la cama. De insomnio y medianoche; Nacido de un muslo; Ternura suite*. Ciudad de México: Malaletra Internacional. Edición electrónica.
- Chías, Edgar (2013A). *Nacido de un muslo*. Ciudad de México: Los Textos de la Capilla.
- Chías, Edgar (2013B). "Edgar Chías, autor de Ternura suite, nos habla de Dramaturgos mexicanos aprovechando su presencia en Escena Contemporánea". *Que revienten los artistas. Revista digital de las artes*. Año 9. En <https://querevientenlosartistas.com/2013/02/07/edgar-chias-autor-de-ternura-suite-nos-habla-de-dramaturgos-mexicanos-aprovechando-su-presencia-en-escena-contemporanea/> Consultado el 7 de octubre de 2022.
- Chías, Edgar (2017A). *Sutil. O de la infinitesimal diferencia*. Ciudad de México: Editorial Antropófagos.
- Chías, Edgar (2017B). *La Semilla. ¿Y si no hubiera un pequeño lugar para mí en este mundo?* Ciudad de México: Ediciones TeatroSinParedes.
- Chías, Edgar (2017C). "Hacia la expansión del campo". *Acotaciones*, 39, 107-114.
- Dimitrova Popova, Elvira (2017). "La dramaturgia mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades". *Acotaciones*, 38, 15-38.
- García Barrientos, José Luis (2006). "9 tesis sobre la narración en el drama y contra la narraturgia". *Pasodegato*, 26, 24-26.
- García Barrientos, José Luis (2007). *El teatro del futuro*. México: Pasodegato.
- García Barrientos, José Luis (2009). "La narraturgia a debate. (Teatro mexicano actual)". Genoud de Fourcade, Mariana y Granata de Egües, Gladys (eds), *Unidad y multiplicidad: Tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas - vol. I*. Mendoza (Argentina): Zeta (199-204).
- Gómez Ruiz, María Soledad (2018). "Elementos narrativos del texto dramático". *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 36, 253-265.
- Krenak, Ailton (2021). *Ideas para postergar el fin del mundo*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- López, Bily (2020). "Resistir la pandemia desde el confinamiento". Escutia, Nacho; Fleitas, Begoña; Oñate, Teresa (eds.), *Pandemia globalización ecológica ¿Qué piensa la hermenéutica crítica?* (23-31). Madrid: UNED. Edición digital.
- Ortega Vettoretti, Silvia (2018). "Edgar Chías y la explosión del teatro mexicano". *Primer Acto*, 354, 109.
- Rodríguez Rodríguez, Nieves (2017). "Un diálogo con Edgar Chías". *Acotaciones*, 39, 257-265.
- Rodríguez Rodríguez, Nieves / Chías, Edgar (2018). "Delirios textuales (entre la memoria y el futuro)". *Primer Acto*, 354, 98-104.

Salvat, Ricard (2008). "Entrevista a Edgar Chías". *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 62, 165-174.

Sanchis Sinisterra, José (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Pasodegato.

Torroella Bribiesca, Maricarmen (2011). "Ver bien, develar, quitar velos". En Edgar Chías, *Historias para no ir a la cama* (pos. 68-301). Ciudad de México: Mala letra Internacional. Edición electrónica.

Trancón, Santiago (2006). *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos.

Varona, Alfonso (2018). "Entrevista a Edgar Chías". *Latin American Theatre Review*, 52, 1, 173-188.