

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reseña de libro

*Insignificantes en
diálogo con el público. El
teatro de la generación
FONCA, de Daniel
Vázquez Touriño*

Karina Castro*

* Asociación Mexicana de Investigación Teatral, México.
e-mail: malinali07@gmail.com

Recibido: 24 de enero de 2022

Aceptado: 31 de enero de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2726>

Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA, de Daniel Vázquez Touriño

Vázquez Touriño, Daniel. *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*. Madrid: Masaryk University/Verbum, 2020, 262 pp. ISBN: 978-84-1337-310-2.

El libro *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*, de Daniel Vázquez Touriño [Ver Imagen 1], presenta una mirada objetiva y precisa sobre la transición estética de la dramaturgia mexicana de los siglos xx a xxi. La caracterización que se hace de la generación auspiciada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) considera los diversos contextos (cultural, histórico, social, político y estético) que impactaron en las propuestas de los dramaturgos noveles de la década de 1990.

El autor tiene como premisa que “la dramaturgia mexicana abandona el impulso nacionalista que era la razón de ser de la tradición teatral mexicana, desde sus orígenes hasta los años noventa del siglo xx” (14); de esta manera, en la generación FONCA se observa una propuesta dramática que no solamente trasciende las temáticas, sino los mecanismos de establecer un diálogo contundente con el público.

Vázquez Touriño refiere que el FONCA se convirtió en el espacio que instauró las pautas estéticas en la escena nacional al producir la dramaturgia de esta generación que “se caracteriza por la centralidad del espectador, el auge de la performatividad y la indagación en el mundo globalizado” (21).

En esta reseña hacemos un breve recuento de cada capítulo, con el fin de exhortar a los lectores a tener un acercamiento directo con el texto. Así, en el capítulo 1, titulado “La generación FONCA: el teatro de autor es un teatro de espectador”, se hace una revisión sobre los estudios más relevantes del teatro mexicano desarrollado al final del siglo xx.

El autor explica por qué toma como parámetro a la generación FONCA en su análisis. Argumenta que:

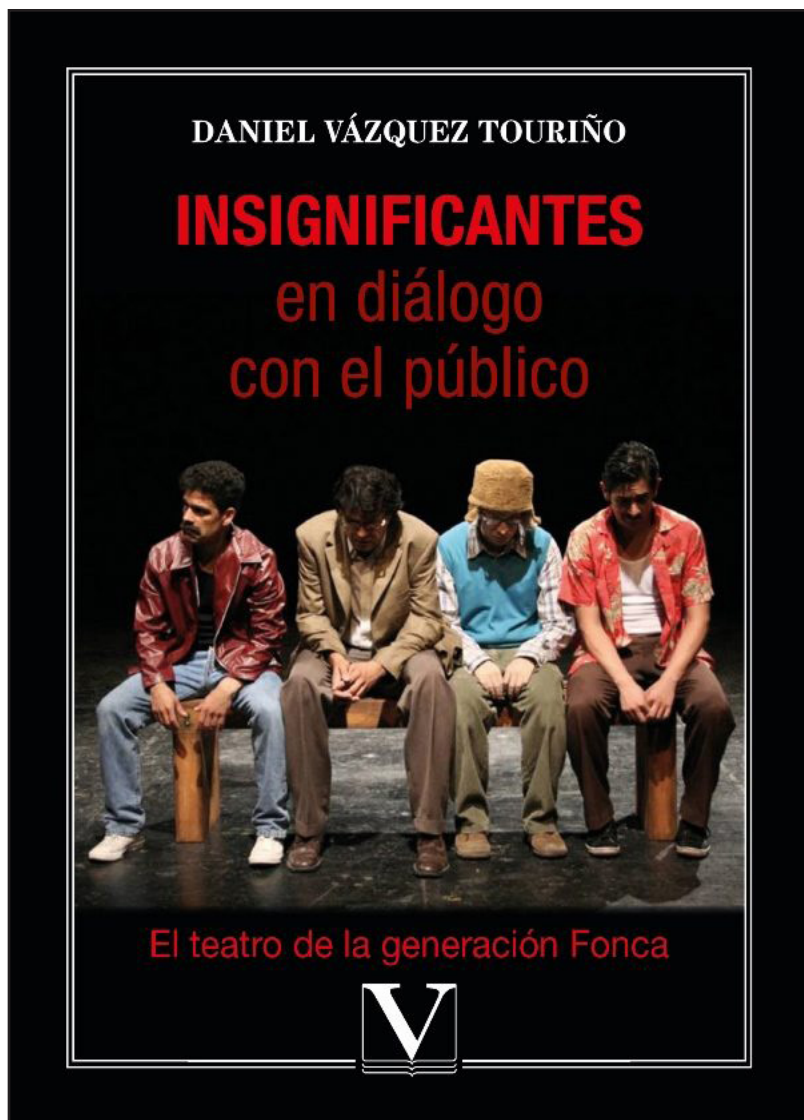


Imagen 1. *Insignificantes en diálogo con el público*. El teatro de la generación Fonca. Vázquez Touriño, Daniel. Madrid: Masaryk University/ Verbum, 2020, 262 pp.

[...] la implantación del Fonca como sistema de financiación pública de la cultura y el arte en México supuso un cambio radical en la configuración del campo del teatro de autor, y que ese cambio se reflejó sobre todo en la importancia que pasa a tener la comunidad –los pares y el público– en la legitimación de un proyecto artístico (35).

De esta manera, se sugiere que el FONCA se convierte en el sistema que legitima las propuestas escénicas surgidas a finales del siglo xx.

El capítulo 2, “Nuevo paradigma estético: el giro performativo”, establece las diferencias entre el espectáculo teatral convencional y el juego performativo, así como la importancia de la comunidad en el diálogo que se establece entre el dramaturgo y el espectador. De acuerdo con el autor, “el público no interpreta: experimenta el acto performativo” (41). Para establecer dichas diferencias entre un espectáculo convencional y el juego performativo se toman como punto de partida las teorías de Erika Fischer-Lichte, Óscar Cornago, Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac y Denis Guénoun. La tesis principal de este capítulo es que los textos de la generación *FONCA* son “obras teatrales marcadas por el giro performativo y que, en este tipo de teatro, también la manera en que la performatividad crea significados, remite al papel central del espectador” (52).

En el capítulo 3, “Nuevo paradigma social: la globalización”, Vázquez Touriño analiza el contexto socio-político de México frente al supuesto fracaso del neoliberalismo y el evidente impacto que tuvo éste en la dramaturgia de la generación *FONCA*. “El teatro de la generación *FONCA*, atendiendo tanto a su forma de financiación como a sus postulados estéticos y al mundo que representa, puede ser entendido como un diálogo entre insignificantes que adquiere carácter de resistencia” (62). Esta resistencia a la que hace referencia Vázquez Touriño es la visibilidad que adquieren los sectores socialmente marginados en el teatro mexicano, convirtiendo el escenario en un espacio simbólico que da voz a los insignificantes.

El capítulo 4 lleva por título “Estrategias autorreferenciales en la escritura dramática de la generación Fonca”. En él se mencionan aspectos medulares de la transición entre los espectáculos teatrales convencionales y la estética performativa, desde los experimentos escénicos de Luis Mario Moncada y Martín Acosta –que tienen como punto de partida textos narrativos–, hasta la formalización de la narraturgia como modelo escénico que caracteriza a la generación *FONCA*. Más allá de la tendencia a explorar la narraturgia, Vázquez Touriño señala que la importancia de esa exploración es la cercanía que comenzaron a tener los discursos escénicos con un público que se sentía cada vez más identificado con lo que sucedía en el escenario. “Cuando el teatro no es un espectáculo, ni una representación, es comprensible que tanto el drama como la puesta en escena usen no pocos recursos en reafirmar el convivio, la base estética sobre la que se crea la comunidad” (111). Un elemento importante de señalar en este capítulo es el apartado que aborda el concepto de *corporización*, en donde se menciona el trabajo de Richard Viqueira y la concepción del actor como un ente presente y vivo en escena, no como un cuerpo “prestado” a un personaje ficticio.

La producción de uno de los máximos exponentes de la narraturgia es analizada en el capítulo 5, titulado “Edgar Chías, el rapsoda”,¹ en el que, a partir de tres de sus obras más emble-

¹ “El concepto *rapsoda* remite, como se aclaró en los capítulos introductorios, a la supremacía del actor sobre los seres que invoca” (Vázquez 116).

máticas (*Telefonemas, El cielo en la piel y De insomnio y medianoche*), se destaca el cambio de paradigma dentro del trabajo de este dramaturgo al enfrentar nuevos retos escénico-teatrales que lo colocan frente a una disyuntiva entre la enseñanza formal que recibió en el siglo xx (regularmente, basada en la teoría de Constantin Stanislavski) y las exigencias de esta nueva propuesta escénica en la que el actor no requiere necesariamente la construcción de un personaje dramático. En la narraturgia existe “la necesidad de una nueva técnica de actuación apropiada para el nuevo teatro. Dado que el personaje no está ‘hecho’ cuando comienza la función, una excesiva caracterización por parte del actor podría destruir el efecto de esta escritura” (126).

En “Legom y el antagonismo binario” se analiza el trabajo del dramaturgo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, recién desaparecido, quien destacó por su escritura poco convencional y se señala el porqué de la trascendencia de sus propuestas en la escena mexicana: “El teatro de Legom parece no encajar fácilmente con los moldes habituales, sobre todo en relación a dos aspectos: el de la propia ‘renovación rapsódica’ de la narraturgia, por un lado, y el del necesario, deseado o imaginado compromiso social del teatro, por otro” (131).

También se incluye un cuadro comparativo en el que se clasifican las obras de Legom con dos criterios específicos:

Por una parte, la existencia o no de un conjunto cerrado de personajes expresado en un *dramatis personae* [...]. El segundo criterio [...] será la existencia o no de un segundo nivel de representación, es decir, si los personajes en escena actúan como narradores –mediadores o rapsodas– o no (133).

Posteriormente, se caracteriza la estética de lo performativo en su dramaturgia con algunos fragmentos de sus textos, poniendo particular atención en las acotaciones que sugieren los rasgos de los posibles personajes.

Legom compara los personajes, como sujetos de la acción dramática, a los sustantivos de las lenguas naturales, que se crean por la aglutinación de objetivos; es decir, niega explícitamente que el personaje sea un molde que se llena de atributos y lo explica como un ente que se va creando con los adjetivos que se aglutinan y lo conforman. Y eso es exactamente lo que sucede en sus piezas (159).

El capítulo 7 está dirigido al trabajo de “Alejandro Ricaño: el rapsoda insignificante”, llamado así por su peculiar manera de llevar a escena las voces marginadas de un México colapsado a inicios del siglo XXI, lo cual abre el espacio para que el espectador que acude a estas puestas en escena se sienta partícipe de ese mundo socialmente desplomado:

Junto a la recurrencia del mundo teatral y la omnipresencia del humor negro, la obra de Alejandro Ricaño encarna la simpatía por los perdedores de la globalización, esos

necios hijos del libre mercado cuyo optimismo irracional los conmina a seguir luchando por formar parte de un mundo que los expulsa una y otra vez (169).

Finalmente, en el capítulo 8, “De rodeos e intermedialidad”, Vázquez Touriño hace un recuento de distintas puestas en escena que plantean formas dramáticas que rompen las estructuras convencionales; una de ellas es la dramaturgia del rodeo definida, de acuerdo con Sarrazac, “como una forma de escritura teatral opuesta a la dramaturgia de la rutina” (205). Para ejemplificar la dramaturgia del rodeo menciona los trabajos de Richard Viqueira y Martín Zapata, haciendo alusión a la ausencia de la mexicanidad en sus puestas en escena. “Si hay alguna imagen de México en sus piezas, no está representada frontalmente, sino mediante un rodeo” (210).

También se hace mención a los recursos audiovisuales empleados en puestas en escena en las que estos elementos se suman al discurso dramático, proponiendo otros lenguajes escénicos que se acercan más a la estética performativa. “Al tradicional desdoblamiento del espacio teatral en espacio real (o significativo) y espacio ficticio (o significado), se añade un espacio virtual, el de los medios de comunicación audiovisual en el caso del video y la televisión” (221).

Es importante destacar también el análisis que el autor hace sobre el papel que han jugado las redes sociales para la escena mexicana en la construcción del diálogo con la comunidad:

Fuera y alrededor de la propia obra de teatro, las redes sociales son uno de los principales instrumentos utilizados por las compañías para crear ámbitos de comunidad con su público, compartiendo y recibiendo de forma interactiva contenido e información (en definitiva: una visión del mundo y del arte). Por esto, parece muy acertado que esos ámbitos no se ignoren en una dramaturgia que pretende ser parte de un diálogo entre artistas y público (240).

Una de las conclusiones que presenta Vázquez Touriño es que:

La principal singularidad de la generación FONCA ha sido la búsqueda del texto dramático que establezca un diálogo con el espectador. No con un espectador anónimo y sin atributos, sino con un espectador presente, conocido, agente de una comunidad que se reafirma mediante el juego convivial (247).

Sin duda, el libro *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA* es una pieza fundamental para el estudio del teatro mexicano del siglo XXI.