

y editores. Tampoco resultan menores las transformaciones registradas en los temas de moda de las publicaciones, en los ciclos de interés de los lectores y en las modalidades de publicación y venta; sobre este último punto, el autor indica que, «[d]e menos títulos y grandes tiradas, hemos pasado a infinidad de títulos en tiradas muy pequeñas» (217).

En suma, los seis artículos que componen el libro refuerzan una línea de investigación que enfatiza las condiciones materiales de producción y circulación de la cultura impresa y/o escrita. La pretensión no radica en elaborar algún tipo de teoría general de los estudios sobre el libro y la edición (de hecho, en una afirmación del primer capítulo, no exenta de polémica y de un posible cuestionamiento, de Diego postula que los debates teóricos sobre la delimitación del objeto de estudio deben ser resueltos con estudios de caso). Al contrario, tal como sugiere la negación que da nombre al conjunto (*Los autores no escriben libros*), se trata de un esfuerzo por hacer comprensible la complejidad específica de un fenómeno en que las mediaciones entre autor y libro se multiplican.

Hernán Maltz
(Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET)

Vázquez Touriño, Daniel (2020), *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca*, Madrid: Editorial Verbum, 262 p.

Insignificantes en diálogo con el público es la publicación más reciente del profesor y estudioso especialista en la dramaturgia latinoamericana Daniel Vázquez Touriño. Este libro, dividido en ocho capítulos, presenta una mirada sobre el teatro mexicano contemporáneo como un espacio de convivio entre artistas y el público.

En los dos primeros capítulos, Vázquez Touriño plantea el marco teórico y las circunstancias de la producción artística en México. De acuerdo con Sánchez Prado, el autor propone una aproximación al teatro no solo como a un espacio histórico-estético, sino como a un *juego institucional*. Desde esta perspectiva explica cómo ha cambiado la posición de los artistas durante los últimos 25 años (generación a la cual se refiere como la *generación Fonca*) y señala que tras el establecimiento del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en 1989, el papel del estado en la producción cultural pasó de “proveedor” a “coordinador”. Este factor, junto con el giro hacia el teatro comercial, tiene como resultado un cierre del espacio del teatro de autor a una comunidad de apoyo mutuo y resistencia, donde el público se convierte en el cocreador del *performance*. Los procedimientos del teatro performativo serán explicados en ejemplos concretos en los capítulos siguientes, pero ya en el segundo capítulo se plantea el fenómeno clave para la generación Fonca: poner en el centro de atención al público con el fin de compartir el juego. De este modo se cultiva una *estética de responsabilidad*.

El tercer capítulo explora cómo responde esta generación de autores ante la globalización de la sociedad mexicana. Con referencias a García Canclini se comentan los aspectos del neoliberalismo tematizados en el teatro del autor: la pérdida de trabajos

formales y la consecuente violencia y emigración; la multiculturalidad, hiperconectividad y el nomadismo contrapuestos a la realidad precaria de los inmóviles (locales). Con respecto a la politización del ámbito teatral, Vázquez Touriño apunta que el activismo social de la generación Fonca tiene una nueva forma. Ya no se trata del teatro comprometido de la izquierda, sino de crear el *convivio*; una comunidad de presencias compartidas entre quienes experimentan la misma realidad social. La introducción del contexto y conceptos claves en la primera parte la consideramos precisa e indispensable para entender la dimensión estético-política de las obras analizadas más adelante.

El capítulo cuatro ofrece un recorrido por los procedimientos del teatro performativo que giran la atención hacia el papel del espectador y que rompen con el paradigma de representación e interpretación del teatro tradicional. El primero es la inmediatez y autorreferencialidad, o *la verdad de juego*, que teatraliza el teatro en su operación. El segundo es la corporeización, que convierte el cuerpo del actor en herramienta del significado. La segunda mitad del capítulo se centra en la dramaturgia de textos narrativos y la narraturgia. Apoyándose en los estudios realizados por Luis Mario Moncada y Martín Acosta, Vázquez Touriño señala la predominancia de la teatralización del acto de narrar y la subjetividad concedida al actor en el teatro de autores Fonca. Al analizar las especificidades de los discursos narrativos y las posibilidades que aporta la voz del actor-narrador-rapsoda, Vázquez Touriño concluye con una observación acerca de la fragilidad de la frontera entre el género literario y teatral.

El quinto capítulo se centra en el trabajo de Edgar Chías y en las *estructuras rapsódicas* en sus obras para mostrar cómo, a través del uso de personajes-rapsodas (que dialogan consigo mismos, experimentan desdoblamientos de personalidad, tienen múltiples voces y presencias temporales), el dramaturgo cuestiona el mismo hecho de narrar y logra superar la interpretación teatral a favor de la presencia y el juego, y la ideología a favor de la coparticipación del público con los actores en la creación estética.

El capítulo siguiente está dedicado al teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, conocido como Legom. Considerando el reto que presenta la cantidad e inconsistencia de diferentes estrategias que usa este autor, Vázquez Touriño organiza sus obras en cuatro grupos según el reparto de papeles narrativos. Los dos primeros incluyen textos teatrales cuya fuerza se halla en la narraturgia. Como un aspecto común de las obras legomianas se identifica la división de parlamentos en *versículos* y entre múltiples ejecutantes-narradores, quienes ejecutan varios papeles y habitan varios niveles de ficción al mismo tiempo. Vázquez Touriño relaciona esta estrategia con la intención, recurrente e importante en el teatro de generación Fonca, de crear efectos rítmicos y sonoros e involucrar al público en el juego. El grupo de obras de Legom que desencaja con el resto lo constituyen aquellas piezas que abandonan las herramientas de la narraturgia. El personaje se va construyendo durante la representación, que es puramente dramática.

En el capítulo siete se analiza el trabajo de Alejandro Ricaño, el uso de la rapsodia, de los recursos de la narraturgia y la autorreferencialidad, ya que el tema central

a menudo es el mismo teatro. Vázquez Touriño aprecia la naturalidad con la cual Ricaño implementa la subjetividad del actor-narrador y la flexibilidad espacio-temporal. Más adelante, Vázquez Touriño caracteriza el prototipo del protagonista en el teatro contemporáneo mexicano. En ejemplos de piezas de Legom y de Ricaño señala el arquetipo, renovado, del *pelado*. Son perdedores de la globalización, estúpidos vulgares y misóginos, ridículos que se quedan a las afueras de la estructura social y fracasan cada vez que intentan salir adelante. Vázquez Touriño apunta que en ello se halla el humanismo de estos personajes. En su incapacidad de adaptarse a las exigencias de este nuevo orden mundial se manifiesta una crítica de la desigualdad en la sociedad neoliberal y de valores como el consumismo e individualismo y se rompe la distancia con el público.

En el último capítulo se explica la estructura dramática de *rodeo*, que consiste en desenvolver la narración en forma de círculo en vano. Vázquez Touriño muestra esta estrategia en ejemplos de las obras de dos autores, Richard Viqueira y Martín Zapata. La segunda parte se centra en la utilización o la tematización de medios (como otro factor de inclusión o exclusión en el mundo globalizado) y de las redes sociales dentro del teatro. La *intermedialidad* está ilustrada en fragmentos de varias piezas de Luis Mario Moncada, uno de los autores más prolíficos en esta dirección.

En conclusión, cabe resaltar la contribución de este libro al estudio del teatro mexicano contemporáneo que consiste en abarcar, a la luz de las políticas culturales, el giro hacia teatro performativo, centrado en el espectador y en la construcción de comunidades de resistencia y convivio a través de la palabra.

Martina Barinová
(Universidad Palacký de Olomouc)