

Insignificantes en diálogo con el público de Vásquez Touriño

Jorge Luis Yangali Vargas
Universidad Nacional del Centro del Perú
Perú

Daniel Vásquez Touriño.

Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca.

Madrid: Editorial Verbum. 2020. 262 páginas,

ISBN: 978-84-1337-310-2

El volumen que nos ofrece Daniel Vásquez está organizado en un ensayo introductorio, ocho capítulos y la sección de las conclusiones. Los primeros cuatro capítulos, luego de contextualizar la labor teatral de la Generación Fonca, caracterizan los modos del quehacer estético de la misma. Los siguientes cuatro ensayos profundizan el análisis de las obras de tres de los representantes de esta generación: Edgar Chías, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Legom) y Alejandro Ricaño.

La introducción, subtitulada “Dramaturgia mexicana (1990-2015)”, propone como punto de partida del teatro mexicano actual a la Generación del 50, concibiéndola como aquella que visibilizó e introdujo a la dinámica global teatral, además de construir sostenidamente la identidad nacional de las teatralidades mexicanas. En ese sentido, el trabajo de Vásquez propone que la Generación Fonca continuó el exitoso legado iniciado por los dramaturgos del cincuenta. De este modo, el texto de Vásquez se suma a los estudios eufóricos del calificado “milagro” teatral. Y lo hace realizando una aguda observación a las condiciones sociohistóricas de la producción escénica de los últimos treinta años. Análisis crítico que emplea herramientas y categorías que especifican las particularidades de este nuevo teatro de entre siglos.

En el primer capítulo, “La generación Fonca”, luego de criticar la inconsistencia del término “contemporáneo” con el que se solía agrupar a los dramaturgos desde 1967; y, siguiendo los trabajos de Juan José Arrom, Guillermo Schmidhuber, José Ramón Enríquez, Fernando de Ita, Armando Partida y Sánchez Prado, Vásquez opta por emplear la categoría aglutinadora de “generación”.

La etapa creativa, 1984-2014, de los dramaturgos nacidos entre 1954-1984 coincide con el funcionamiento del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA, 1989-2015). Desde 1947, con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el

Estado mexicano asumió la tarea de ser el principal proveedor cultural de la nación, misión que se vio transformada en 1989. Este año, el Estado horizontaliza su rol y se transforma en coordinador de la producción cultural, trabajando al lado del sector privado. En esta nueva etapa las propuestas de producción artística son evaluadas previa a su realización y consecuente financiamiento. Mecanismo productivo que compromete a los artistas-proyectistas, a sus pares evaluadores y al público que se sabe parte de la comunidad teatral. Miembros, todos ellos de un microsistema político y de un sistema estético convivial, empleando el vocablo acuñado por Jorge Dubatti (2007).

En los siguientes dos capítulos Vásquez habla de dos paradigmas modeladores de la Generación Fonca: el estético y el social. En cuanto al modelo estético lo caracteriza como un expreso distanciamiento del paradigma representacional aristotélico; en consecuencia, una preferencia por el giro performativo. Para no ceder a la tentación de la representación banalizada por la sociedad del espectáculo, los autores mexicanos giraron hacia la experiencia recurriendo a la autoreferencialidad.

Teniendo como bases teóricas los trabajos de Érika Fischer-Lichte, Guénoun, Oscar Cornago, Hans-Thies Lehmann, Jean Pierre Sarrazac; Vásquez analiza este giro hacia lo performativo en la escena teatral mexicana, para hallar la presencia del juego, el involucramiento del espectador, la autoreferencialidad, la medialidad y de modo especial la materialidad del texto que teatraliza la voz del autor. La última estrategia le permite al actor corporeizar su voz y asumirse en rapsoda, fenómeno que la crítica teatral ha denominado narraturgia. Vásquez lo analiza y ejemplifica abordando las obras de Chías, Ricaño y Legom.

Sobre este giro a lo performativo, resultaría un límite del trabajo de Vásquez no incorporar las teorizaciones que la crítica teatral mexicana generó respecto de los trabajos de sus connacionales. Por ejemplo, los estudios de Antonio Prieto Stambaugh sobre la “representaXión” (2007 y 2014); así como los de José Ramón Alcántara (2010 y 2015) acerca de la “textralidad”. Neologismos categoriales con los que procuraron explicar el fenómeno de eludir la representación mimética. Según Prieto, en este giro performativo, “el o la artista se presenta a sí mismo/a, pero en el contexto de un dispositivo escénico conceptual encaminado a poner en tela de juicio las políticas hegemónicas de la representación” (2007: 45).

El tercer capítulo de *Insignificantes* habla de la globalización como nuevo paradigma social. En dicho apartado se retoma los estudios que realizan Elvira Popova y Beatriz Rizk, investigadoras que destacaban la condición posmoderna y sitúan el trabajo dramático de

la Generación Fonca en un contexto global. Vásquez añade a las reflexiones de aquellas el componente económico, el neoliberal, al que México ingresa en los años noventa.

Desde la perspectiva de Vásquez, las medidas que implementaron el modelo neoliberal en México fracasaron, en especial en cuanto a la utopía de reducir la pobreza. De un lado de la balanza tenemos el flujo de capitales y la movilidad turística y comercial, además de la hiperconectividad; y de otro, la precariedad de los servicios públicos, el crecimiento del empleo informal, el pluriempleo, la criminalidad y la migración. Ambos lados del modelo fueron llevados a la escena teatral por estos dramaturgos, pero no en el modo convencional de compromiso ideológico y militancia con la izquierda; sino en un teatro “postnacionalista y postprogre”, un teatro que narra la historia personal del “perdedor de la globalización” (Jacqueline Bixler, citada por Vásquez).

Esta narraturgia de los insignificantes¹ son sub-versiones (en nuestros términos, Yangali 2014), cuya potencialidad si bien no fue la de subvertir el *statu quo* de la representación político-cultural, cuando menos dejaron la huella textual y material de la existencia de sus enunciantes, consiguiendo con ello la conformación de una comunidad que comparte tanto un discurso como una realidad fáctica.

El cuarto apartado del libro sirve para caracterizar las estrategias escriturales de estos dramaturgos; capítulo en que se incluye el análisis de los trabajos de David Olguin, Jaime Chabaud, Bárbara Colio, Richard Viqueira, Claudio Valdés Kuri, Luis Mario Moncada. Estas estrategias, según el orden que propone Vásquez, serían: el teatro dentro del teatro que hace consciente al espectador de estar siendo observado; estrategia que se ve enriquecida con el compromiso cómplice que consigue el actor en tanto autoreferencia a su experiencia con el público. La otra estrategia tiene que ver con el desmontaje del juego teatral a los ojos y participación del público, consiguiendo que se perciba la presencia de los actores y actrices y no la apariencia de sus personajes. Presencia corporeizada (en algunas obras a través de cuerpos desnudos) que monologan para y con el espectador. Se reitera que la teatralidad del discurso y la narraturgia serán las estrategias que más particularicen a esta generación que impulsó la emergencia del autor-actor en tanto rapsoda².

Entre el quinto y el séptimo ensayo se abordan las obras de los dramaturgos Edgar Chías, Legom y Alejandro Ricaño. Con el estudio de las obras de estos hacedores del

¹ El término “insignificantes” que da título al texto de Vásquez fue tomado de la obra *Más pequeños que el Guggenheim* de Ricaño.

² En la introducción a *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana*, José Ramón Alcántara y Jorge Luis Yangali listan algunos rasgos de la dramaturgia y teatralidad latinoamericana como la narraturgia, la hipertextualidad, el minimalismo, la (neo)mítica y la inter(trans)disciplinariedad. Sin duda, el más notorio en la dramaturgia mexicana será el “relato escénico” o la práctica narratúrgica.

teatro, Vásquez aterriza magistralmente los constructos conceptuales de los capítulos anteriores. En su análisis describe los extremos a los que dichos dramaturgos llevaron las estrategias como el de la rapsodia pluripersonal y la metalepsis desplegadas por Legom que obliga a ver el texto en escena y que le permite mofarse de las mismas estrategias como en *Sensacional de maricones*. Vásquez analiza el retorno del personaje del pelado con su lenguaje procaz, humor negro, consumismo periférico y comportamiento estúpido. Personaje que se construye política y socialmente desde su insignificancia.

En el último capítulo, Vásquez, da cuenta de dos estrategias más que han sido empleadas por los dramaturgos mexicanos: el rodeo para no hablar directamente de la realidad y la intermedialidad. La primera fue acuñada por Sarrazac, que en el caso de México se ejemplifica en las obras de Moncada, Chías, Viqueira y Martín Zapata e implica la recuperación de la palabra no mimética. La segunda estrategia tiene que ver con la tematización de los medios de información como la dramatización y simultaneidad de la vida contemporánea en medio de las redes sociales, estrategia que es ejemplificada en las obras de Luis Mario Moncada.

Vásquez, para concluir el libro, además de repasar sucintamente los ensayos explicita los límites de su estudio como el acercamiento menos textocéntrico que le permita incorporar el trabajo de otros creadores, entre los que resalta el colectivo Lagartijas tiradas al sol. Asimismo, ante la homogeneidad de las estrategias asumidas por los representantes de esta generación y ante la marcada diversidad mexicana, Vásquez anticipa, a modo de recomendación, una generación de dramaturgos que orienten su trabajo “hacia la inclusión de lo diverso”. No cabe duda que el acercamiento de Vásquez a la dramaturgia mexicana nos ofrece valiosas perspectivas para comprender el quehacer teatral de una generación de dramaturgos que al mismo tiempo que cerraron un milenio, inauguraron otro.

© Jorge Luis Yangali Vargas

Fuentes consultadas:

- Alcántara Mejía, José Ramón y Jorge Luis Yangali Vargas. “Introducción”. *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana*. Universidad Iberoamericana / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 15-23. 2021.
- . “Del teatro posdramático al drama postteatral. Un camino de investigación por hacerse”. *Investigación Teatral* 4 (7-8): 59-75. 2015.
- . *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana. 2010.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel. 2007.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “La representación del cuerpo performático: eros politizado de la actuación queer”, en Gabriel Yépez (coord.), *La escena teatral en México. Diálogos para el siglo 21*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Conaculta, 47-55. 2014.
- . “Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción”, *Investigación Teatral* (12): 21-33. 2007.
- Yangali Vargas, J. L. *Poesía y escena peruana contemporánea: Flor de María Ayala y María Teresa Zuñiga: o la sub-versión en tiempos de subversión*. Tesis doctoral – Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2014.