

Maricarmen Torroella Bribiesca

Universidad Nacional Autónoma de México

Vázquez Touriño, Daniel. *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca*, Madrid: Verbum, 2020, 266 p.

Recibido: 20.12.2022 / Aceptado: 01.02.2022

A principios del siglo XXI, surgió en México una nueva generación de escritores y escritoras para la escena que modificaron de manera radical la forma de escritura para el teatro en nuestro país. Una mirada crítica especializada identificó a esta generación de autores como la Sexta generación de dramaturgos mexicanos a partir de la obra de Rodolfo Usigli¹. Este colectivo de dramaturgos coincidiría con la generación posterior a la Novísima dramaturgia; así definida en el campo de los estudios académicos por el investigador Armando Partida (también identificada como la Generación del desconcierto)², y que comenzara a estrenar a principios de los años noventa. El origen de estas transformaciones es complejo y supone considerar múltiples factores, particularmente la historia tanto escénica como dramaturgica en México y en el extranjero.

El libro de Daniel Vázquez Touriño *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA* es, hasta el momento, el estudio más completo y profundo en torno al tema. Partiendo de una hipótesis propia y arriesgada –la que está implícita en el subtítulo de la obra: *El teatro de la generación FONCA*–, este investigador lleva

¹ Me refiero a la mirada y el trabajo de Fernando de Ita, uno de los críticos teatrales de mayor trayectoria y relevancia en México, quien ha seguido muy de cerca la historia y el desarrollo de la dramaturgia mexicana contemporánea del siglo XX y principios del siglo XXI. Véase De Ita (2005; 2013).

² Véase Partida (2002). Los numerosos estudios de este destacado académico e investigador mexicano son centrales para la comprensión de la dramaturgia contemporánea en nuestro país.

a cabo una revisión y análisis, primero, de los estudios críticos y académicos que han abordado el tema generacional en torno a las y los dramaturgos mexicanos, particularmente sobre los autores que comenzaran a estrenar en los años noventa y los primeros lustros del siglo XXI³. Sin rechazar del todo esta visión historicista y estética, Vázquez Touriño propone sumar un enfoque particular, proveniente de los estudios culturales y de la sociología del arte, para desentrañar el carácter, el origen y la naturaleza específica de la obra producida por este conjunto de autores del último cuarto de siglo. De esta visión y enfoque parte la hipótesis central del libro: la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en 1989, supuso un cambio radical en el sistema de producción y financiación del teatro de autor en México, y este cambio, a su vez, modificó tanto la forma como la temática de la escritura para la escena de las siguientes décadas, hasta (supone el autor) la extinción de esta figura institucional en 2015⁴. Esto se relacionaría tanto con la conformación de una comunidad muy específica en torno a este teatro de autor como con la importancia que adquiere en la misma estructuración, recepción y legitimación de las obras. Dicha relevancia del público en la co-creación del suceso ético-estético también respondería y se vincularía con el giro performativo —que, desde la segunda década del siglo XX, ha venido marcando la historia del arte occidental— y sobre todo con aquello que esta expresión artística y social combate de manera resistente y resiliente: la sociedad del espectáculo, a la que aludiera Guy Debord⁵. De manera que a este tema dedica Vázquez Touriño su segundo capítulo.

³ En este punto es conveniente hacer una aclaración: la generación que el investigador Armando Partida identifica en sus estudios como la Novísima dramaturgia (Partida 2002: 211-278), alude a la generación de escritores y escritoras que se dieron a conocer a principios de los años noventa. Dicha generación coincidiría, en la visión y los artículos del crítico Fernando de Ita, a la Quinta generación a partir de la obra de Rodolfo Usigli, y no a la Sexta, como menciona Vázquez Touriño con base en los estudios de Godoy (Vázquez Touriño 2020: 17). La Sexta generación, según este mismo crítico, es aquella que estrena y se dio a conocer a principios del siglo XXI. Por lo tanto, según ambos estudiosos, se trata de generaciones diferentes: la de los años noventa, y la del 2000. Esta visión es compartida por la mayoría de las y los protagonistas de dichos movimientos, así como por la mayoría de los estudios en torno al tema. Me parece una precisión importante, más allá de que la investigación de Vázquez Touriño propone otras coordenadas a los estudios generacionalistas convencionales. Desde mi perspectiva, dichas precisiones y distinciones ayudarían a clarificar diversos aspectos tanto del fenómeno que este investigador analiza como del interesante enfoque que propone, sobre todo en sus diferentes etapas y su devenir.

⁴ Periodo (1989-2015) que, a su vez (“¿casualmente?”, señala Vázquez Touriño), coincide con la periodización generacionalista tradicional.

⁵ O, yendo más lejos, “Civilización del espectáculo”, según el escritor Mario Vargas Llosa (2009).

Erika Fischer-Lichte, Óscar Cornago, Denis Guénoun, Jorge Dubatti, Beatriz Rizk son algunos de los teóricos que apoyan las reflexiones de Vázquez Touriño acerca del arte de la presencia, del juego, de lo procesual y de lo convivial que define la creación de las y los autores que se estudian en el volumen. Teniendo como base la crisis de la representación que sustenta al giro performativo, Vázquez Touriño centra su atención en el fenómeno y concepto de la autorreferencialidad, que a su vez enmarca muchas de las otras características de esta tendencia artística. Evidenciar la maquinaria espectacular, mostrar el “devenir-teatro” (Guénoun), se convierte en la piedra de toque, en la forma de legitimar un teatro para un público que de diversas maneras se entiende y experimenta como un co-creador de la escena, en el momento justo de su participación en el juego, en la experiencia, en el convivio; y que a su vez rechaza un teatro que entiende la representación como algo cerrado, ajeno, que lo manipula, lo espectaculariza, lo niega. Diversas serán las estrategias mediante las cuales esa performatividad, esa autorreferencialidad se manifestará sobre la escena. En este sentido, la figura del rapsoda, liminal por excelencia (entre el autor y el autor colectivo, entre la narración y el drama, entre el actor y el personaje, entre la escena y el público) asumirá un papel central⁶.

Antes de abordar uno de los capítulos más interesantes y completos del libro, aquel donde Vázquez Touriño expone y analiza las diversas estrategias de la autorreferencialidad en la escritura de la generación Fonca, el investigador considera otro paradigma que ayuda a definir y a entender las características de las obras que estudia: el paradigma sociocultural en el que esta generación se desarrolla. El tema entonces es el neoliberalismo y la globalización; la forma particular en que dicho contexto va perfilando la esencia de los personajes, las historias, pero sobre todo la postura ética de las y los dramaturgos, así como su forma singular de combatir, de resistir, de atravesar estas circunstancias a través del teatro.

⁶ En este capítulo Vázquez Touriño retoma el concepto de lo performativo siguiendo principalmente los estudios y perspectiva de Erika Fischer-Lichte, por encima del concepto de teatro posdramático de Hans Thies Lehmann. Justifica esta elección por considerarlo más práctico, contextualizado y preciso para su estudio, pese a que este concepto, desde la perspectiva de dicha investigadora, se aplique a un campo mucho más amplio que el meramente teatral, o justamente por ello (Vázquez 2020: 52-3, nota 28). Desde nuestra perspectiva, el concepto de *teatro performativo* desarrollado recientemente por Josette Féral, concilia la base de ambos planteamientos y territorios disciplinares y funciona mucho mejor para desentrañar de qué manera esta performatividad puede estarse presentando específicamente en la escritura para la escena contemporánea y puntualmente, para revisar la obra de algunos de las y los dramaturgos más relevantes de la Sexta generación. Remito, para ello, a un ensayo que, en 2018, yo misma dediqué en torno al tema (Torroella Bribiesca: 116-120).

La pobreza, que la política del neoliberalismo en México no logró disminuir sino acentuar, la desigualdad, la pérdida del empleo formal, el surgimiento de la micro empresa, la figura del trabajador pobre que para sobrevivir se vincula al crimen organizado o al “trapicheo ridículo”, la ideología individualista, la utopía marcada por la “adquisición inmediata de productos de consumo globales”, la inmovilidad y exclusión de los que menos tienen, de las culturas otras, en medio de un mundo aparentemente hiperconectado y globalizado, son algunas de las constantes que vamos a encontrar presentadas, compartidas (más que representadas) en los acontecimientos escénicos a los que estas obras convocan. Encontraremos aquí el origen de ese ser insignificante, que torpemente levanta esfuerzos aún más nimios, pero halla en el convivio, en la construcción de una pequeña comunidad, el espacio máximo de resistencia y de resiliencia ante ese estado de cosas; y en la conformación de esa comunidad, el acto político más genuino, real y al mismo tiempo simbólico. A diferencia de las generaciones anteriores, aclara Vázquez Touriño de modo significativo: “el compromiso ya no se representa en el teatro, sino que formar parte de la comunidad teatral se convierte en una realidad social de resistencia” (2020: 68).

“Estrategias autorreferenciales en la escritura dramática de la generación Fonca” me parece, como decía, uno de los mejores capítulos de este trabajo de investigación:

El núcleo central de la dramaturgia de la generación Fonca es la comunidad formada por artistas y espectadores. En esta dramaturgia, la comunidad es tanto destinatario capaz de legitimar y financiar el proyecto artístico, como sujeto que se expresa a sí mismo, pero también es mecanismo de resistencia social –y quizás lo más importante– copartícipe en la creación de la experiencia artística merced a su potencial participación en el *juego*. (2020: 73)

Con esto establecido y en mente, Vázquez Touriño se adentra en uno de los temas más relevantes de la creación artística de esta generación, y cual caja china va deconstruyendo, nivel por nivel, cada una de las estrategias autorreferenciales que convierten, cada vez más, a espectadoras/es y artistas en copartícipes de la experiencia escénica, y sobre todo en comunidad⁷. Así se despliegan temas como el teatro dentro del teatro y la dramatización del público (aplicados a obras como *La lengua de los muertos*, de David Olguín, y *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud);

⁷ Estrategias autorreferenciales que así presentadas deconstruyen también el drama, es decir, la representación, hasta llegar a lo más performativo en esa mezcla, en ese juego.

la verdad del juego (la estrategia contraria expuesta a través de la obra *Usted está aquí*, de Bárbara Colio). Se añade la corporización, que implica, como afirma Fischer-Lichte (Vázquez Touriño 2020: 81) “el realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor”, muy bien ejemplificado por el investigador a través de *Psicoembutidos* de Richard Viqueira y *De monstruos y prodigios*, de Claudio Valdés Kuri y Jorge Kuri⁸). Analiza también el juego en el drama, que pone el acento en el convivio entre espectadores y actores, en el posible cambio de roles, y abre el espacio para la inclusión de esa figura central en esta escritura: el rapsoda; estrategia ejemplificada en *Circo para bobos*, de Edgar Chías. Otro tema debatido es la dramatización de textos narrativos (para lo cual Vázquez Touriño retoma los planteamientos de Sanchis Sinisterra en torno a este tema, y los relaciona con los primeros experimentos sobre la contaminación entre la narración y el drama –más precisamente la inclusión de la subjetividad en el drama– que Luis Mario Moncada y Martín Acosta llevaron a cabo con Teatro de Arena: *James Joyce. Carta al artista adolescente*, *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, y *Hans Quehans, las opiniones de un payaso*). Por fin, se aborda la narraturgia⁹ (que ya no parte de un texto narrativo previo y lleva la inclusión de la subjetividad al límite, al romper definitivamente el molde de lo dramático con la presencia del rapsoda en escena, esta figura refuerza el pacto de legitimación entre actores y espectadores, al rechazar la espectacularidad y centrarse en la construcción de una comunidad).

⁸ En este punto, la relación entre la estética y visión de mundo del Barroco y los planteamientos de la dramaturgia mexicana contemporánea me parece un acierto importante, en la medida, como explica Vázquez Touriño, de que ambos movimientos artísticos juegan con los límites de lo real y lo ficticio, aunque de una forma al fin y al cabo diferente.

⁹ Pese a la brillante exposición que Vázquez Touriño hace en torno a este tipo de escritura para la escena en México, el término “narraturgia” sigue siendo impreciso para designar un fenómeno cuyo origen no sólo parte de la tradición dramática mexicana, sino también de la historia escénica de este mismo contexto en particular, y más allá de sus fronteras. Vázquez Touriño propone utilizar el término de narraturgia para salvar una discusión que se centra en lo formal o teórico, y no toma en cuenta las características específicas del ámbito en que este fenómeno se origina, como los cambios en la forma de producción o el contexto sociocultural mexicano del momento. Sin embargo, la naturaleza de dicho concepto tiende a excluir también la relación que este mismo investigador expone, de manera destacadísima, con la corriente de la rapsodia escénica mexicana e internacional. El término “escritura rapsódica”, en ese caso, es mucho más preciso. No por nada, el mismo Vázquez Touriño designa a los exponentes más destacados de dicha corriente como rapsodas, más que como narraturos. Estoy de acuerdo en considerar los contextos y la realidad específica a la que alude Vázquez Touriño en el caso mexicano, sin dejar por ello de considerar el origen estético al que también responde este fenómeno: efectivamente el giro performativo.

Este último apartado del capítulo cuatro, el dedicado a la narraturgia, abre, como el sujeto *clivé* del rapsoda, la otra mitad del libro: aquella dedicada a los escritores más destacados de dicho movimiento en México. En primer lugar, tenemos a Edgar Chías como el rapsoda que, siguiendo las exploraciones, los experimentos, llevados a cabo por Luis Mario Moncada y Martín Acosta en los noventa, modifica definitivamente la escritura para la escena mexicana, al proponer textos que ya no son adaptaciones más o menos dramáticas de obras literarias, sino escrituras que cuestionan significativamente la noción de “personaje dramático”. Dichos cuestionamientos proponen una entidad otra que se va acercando, en la obra de este dramaturgo, paulatinamente a la voz rapsódica identificada por Jean Pierre Sarrazac. Esta voz, como explica Vázquez Touriño, subraya la performatividad al asumir tres funciones principalmente: la función narrativa, reflexiva y, hasta cierto punto, dramática. A través del análisis de obras como *Telefonemas*, *El cielo en la piel*, *De insomnio y media noche* y *Ternura suite*, Vázquez Touriño puntualiza las rupturas llevadas a cabo por Chías, así como las obras que se comunican con las indagaciones de otros importantes rapsodas como Legom, o con otros creadores como Richard Viqueira¹⁰.

En segundo lugar, Vázquez Touriño analiza la obra de otro dramaturgo que es punta de lanza en la renovación de la escritura para la escena en México: Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, conocido como Legom. Este es uno de los temas que Vázquez Touriño conoce y domina más. El investigador le dedica un capítulo muy completo a la esencia de la escritura de este dramaturgo, sus aportaciones absolutamente originales respecto a la construcción del “personaje” y la forma en que logró combinar y hacer suyas las propuestas de la narración escénica, así como la manera en que las ha trascendido o les ha dado la vuelta. Todo está comentado aquí: desde sus obras más canónicas, construidas bajo los paradigmas del drama convencional (como *Diatriba rústica para faraones muertos*), hasta las piezas en que las acotaciones desaparecen y el personaje se construye únicamente mediante la palabra, el diálogo plenamente dialógico o hiperdramático (como *De bestias, criaturas y perras*); pasando por aquellas que combinan esta propuesta de construcción procesual del personaje en escena y los planteamientos de la rapsodia (como *Sensacional de maricones*). Están también analizadas aquellas obras que suman las propuestas de la

¹⁰ En general coincido con la mirada de Vázquez sobre el desarrollo y las búsquedas que Edgar Chías lleva a cabo en su obra. Diría que la diversidad de su escritura va más allá, al tomar en cuenta un corpus de escritura más amplio. También difiero un poco en torno a ciertas interpretaciones sobre su poética; como lo que sugieren los contrastes de tono que plantea su obra, la relevancia del tema de la fealdad en su escritura –ligado a otros aspectos: la espectacularidad o el racismo en México–, o el tratamiento y lugar de la violencia en obras como *Ternura suite*.

narración escénica a una estructura textual que a su vez juega con las marcas de la teatralización, en una suerte de homenaje y absoluta cercanía con ese proceso (como *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado. Primera parte: la lógica del poder*).

Al ir exponiendo y explicando estas búsquedas, el autor va proponiendo una conceptualización para dichas obras que es también muy original. Finalmente, expone la base de esta dramaturgia (base de la tragedia griega, más que del drama): el conflicto, la antítesis por excelencia, la contradicción, lo que Luis Enrique Gutiérrez denominaría en 2006 la máquina de Esquilo (2006: 19-23), y que Vázquez Touriño define muy acertadamente como “antagonismo binario”. Sobre este conflicto, Gutiérrez construye al personaje, no a priori, sino poco a poco, en el aquí y ahora de la escena, a través de un único recurso que desarticula la espectacularidad: la palabra. Este sistema de opuestos va revelando, asimismo, lo más profundamente humano de los “perdedores”, los “insignificantes” de la globalización y el neoliberalismo, que son también los grandes héroes del mundo contemporáneo.

En tercer y último lugar, el investigador presenta la obra de un dramaturgo que, desde su perspectiva, se nutre de todas las exploraciones, los experimentos, los desarrollos de la corriente de la narración escénica en México, que lleva a sus expresiones más logradas. Esto no sólo a nivel formal, sino también en torno a la visión de mundo (ligada a la producción, la estética y la cultura) que dicha corriente, a través de esta forma, expresa. No por nada, es la imagen de una obra paradigmática de este escritor la que ilustra la portada del libro: una escena de *Más pequeños que el Guggenheim* de Alejandro Ricaño. Como Vázquez Touriño demuestra, la escritura rapsódica de este dramaturgo subraya, más que ninguna otra, las estrategias de autorreferencialidad, que son la base del teatro de la generación Fonca; es decir, la base de la comunidad que la sostiene y genera. Tanto temática como estructuralmente, las obras de Ricaño, sobre todo la que venimos de mencionar, hablan de y para la comunidad teatral: a través de la narración escénica acentúan el pacto de legitimidad con esa comunidad, además del giro performativo que supone el latente o implícito cambio de roles entre actores y espectadores.

Dentro de este mismo apartado, surge un tema definitorio en torno a la figura del “insignificante”, que es el núcleo de la investigación de Vázquez Touriño: el pelado en el teatro de la generación Fonca. Retomando los orígenes y características de este personaje en la cultura mexicana –pasando por algunas de sus más célebres representaciones, como *Cantinflas*–, Vázquez Touriño distingue lo que hace única a esta figura en el contexto de la dramaturgia que estudia:

[E]l emprendedor precario, insignificante y en los límites de la criminalidad, sería el equivalente al proletario lumpen que era el pelado en sus orígenes

[...] Se trata, por tanto, de personajes cuyas identidades vienen determinadas por la economía globalizada, a la que se entregan con entusiasmo, pese a que este orden económico los barre y convierte en despojos. Esto explica en parte, la empatía que despiertan estos seres. La profunda humanidad que sentimos en sus fracasos proviene de la zozobra e incertidumbre compartidas y de la intuición de que, en cualquier momento, podemos ser nosotros, los que nos caigamos de la ola. (2020: 190-191)

Por lo tanto, su función desenmascaradora de esa absurda aspiración y riesgo –ya sea por medio del humor negro legomiano o el hallazgo de cierta esperanza y conciencia liberadora en las obras de Ricaño–, convierte el espacio de exclusión de estos personajes en un territorio de resistencia y de resiliencia; gracias, particularmente, al ejercicio colectivo y convivial de un teatro en el que actores y espectadores son parte de esa misma comunidad y se hablan directamente, sin los falsos discursos que supone el mundo espectacular.

En el último capítulo del libro, titulado “De rodeos e intermedialidad”, Vázquez Touriño explica cómo la estrategia del rodeo, conceptualizada por Sarrazac, apoya de diferentes maneras el rechazo de la dramaturgia mexicana contemporánea hacia la espectacularidad en el drama: “el rodeo alude, deforma y desnaturaliza, en lugar de espectacularizar la realidad” (2020: 205). El tratamiento de la tragedia como forma de estar en el mundo y como planteamiento inaugural de las obras, extendida y fragmentada, la superposición de la voz crítica sobre la voz ficcional, el diálogo que rechaza a la “rutina” y se refuerza en el *agón* clásico, la dramaturgia de la circularidad pura, de la búsqueda vana, son algunas de las estrategias del rodeo que el investigador ejemplifica en obras como *El montel de los destinos cruzados* u *Opción múltiple* de Luis Mario Moncada; *Nacido de un muslo*, de Edgar Chías, *Vencer al sensei* de Richard Viqueira, o *Ik dietrick fon*, de Martín Zapata.

Los últimos dos apartados de este capítulo, “Intermedialidad” y “El teatro y las redes”, con los que concluye el libro, vuelven, curiosamente, a la dramaturgia de aquel autor con el que iniciaron las transformaciones de la escritura para la escena en los años noventa: la dramaturgia de Luis Mario Moncada. Para referirse y analizar el tema de la intermedialidad, Vázquez Touriño analiza la estructura de obras como *Alicia detrás de la pantalla*, *Exhivisión*, y *Superhéroes de la aldea global*. Lo interesante es que la intermedialidad, en vez de dificultar el convivio, el contacto directo entre los actores y el público –es decir, la construcción de comunidad– sirve, en estos casos, para apoyar las características distintivas de la generación Fonca, como son la autorreferencialidad y la subjetividad. Este párrafo de la investigación de Vázquez Touriño es sumamente ilustrativo al respecto, y en mi opinión, un verdadero hallazgo:

Ya en aquellos años anteriores a las más fundadas reflexiones sobre el teatro posdramático o convivial de los Lehmann, Fischer-Lichte o Dubatti (el ensayo de Moncada es de 1995), anunciaba el dramaturgo una búsqueda, con ayuda de los medios de comunicación, del acontecimiento por encima de la historia (Moncada, “Percepción” 7). Gracias a las posibilidades de simultaneidad y yuxtaposición del video, opina el dramaturgo, se evita – como en el cubismo– la linealidad lógica y se subraya el acontecimiento perceptivo, especialmente en la estética del videoclip, al que considera, siguiendo a Umberto Eco, esencialmente autorreflexivo (Moncada, “Percepción” 9). (2020: 220)

La percepción temporal y espacial múltiple, la multiplicación de niveles, el énfasis en el cuerpo del actor por medio de su fragmentación, el mundo interior de los personajes, el rodeo a la realidad mexicana para hablar justamente de ella, el contexto global posnacional y posprogre anticipado por la dramaturgia visionaria de Moncada, es lo que Vázquez Touriño observa y demuestra aquí, en un apartado muy relevante.

Finalmente, en “El teatro y las redes”, el investigador comenta la dramaturgia experimental de Moncada sobre las redes sociales, específicamente Facebook y Twitter; en obras como *9 días de guerra en Facebook*, *FB. El fin de la amistad* y *Pajaritos*. De nuevo, Vázquez Touriño demuestra cómo la subjetividad, la autorreferencialidad y la construcción de una comunidad –en este caso tan virtual como real– son características fundamentales de estas piezas, verdaderamente intermedias tanto en sus estructuras como en sus efectos y técnicas. Y más allá de esto, el juego autoficcional que algunas de estas obras suponen da un tratamiento a la subjetividad que rebasa los límites de la narración escénica, y nos colocan, desde mi perspectiva, en el centro mismo de lo performativo, más cerca de la dimensión de lo Real, que incluye, a su vez, lo virtual o posthumano.

En el momento en que Vázquez Touriño concluye su estudio, el FONCA está a punto de desaparecer y el investigador se pregunta si ese diálogo entre pares que caracterizó tanto a la dramaturgia mexicana –y que él analiza de manera tan exhaustiva, puntual y profunda– no habrá generado con el tiempo un diálogo demasiado homogéneo (¡oh paradoja!) para un país tan diverso como México. Tomando esto en cuenta, considera posible que hacia 2014 (coincidiendo con el esquema de Arrom) se haya gestado una nueva generación cuyo propósito principal sea transformar el diálogo ya iniciado entre artistas y público para orientarlo a la inclusión de lo diverso.

Si la investigación que aquí hemos reseñado no fuera suficiente para demostrar la inteligencia, la capacidad de análisis, la precisión, el valor de defender el pensamiento

propio o la intuición de Vázquez Touriño, la sola mención de estos cuestionamientos en torno a la dramaturgia mexicana más reciente y su posible respuesta sería suficiente para considerar a este investigador como uno de los estudiosos más relevantes del tema. Efectivamente, una nueva generación de escritores y escritoras para la escena se ha gestado en México alrededor de esos años, en función, principalmente, del surgimiento de un público distinto que responde, a su vez, a una realidad histórica, estética y sociocultural diferente. Los vasos comunicantes entre una generación y otra existen, aunque por el momento esto no sea del todo visible o, incluso, visibilizado. Las generaciones no nacen, crecen, se reproducen y mueren, como lo supondría una mirada demasiado biológica y lineal; las generaciones son porosas como las capas de la tierra (Curiel 2001: 22). Penetrar esas capas, descubrir sus influencias, entender sus deslizamientos, la manera en que se enciman, invaden, traslapan, absorben, decaen, afloran, es contar una historia diferente, desde un lugar diferente. Con este interesantísimo estudio, Vázquez Touriño suma a esa mirada distinta, conjunta, socializa, explica, y a la vez genera conocimiento. Estamos, en suma, ante una investigación de primer nivel, que todas y todos los interesados en el tema debemos conocer.

Bibliografía

- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años (aprox.) de literatura patria*. Ciudad de México: UNAM, 2001.
- DE ITA, Fernando. “Exordio para renovarse o morir. La sexta generación”. *Muestra de dramaturgia contemporánea mexicana*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural (Serie La Carpa), 2005.
- . “La dramática mexicana del Nuevo Milenio”. *Blanco Móvil* 123 (2013): 4-13.
- GUTIÉRREZ, Luis Enrique. “La máquina de Esquilo”. *Lecciones de los alumnos*. Ciudad de México: Anónimo Drama, 2006.
- PARTIDA, Armando. *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico (Dramaturgia Mexicana de Fin de Milenio)*. Ciudad de México: CONACULTA. FONCA/ INBA-CITRU, 2002.
- TORROELLA BRIBIESCA, Maricarmen. “La escritura performativa de Edgar Chías”. *Primer acto*, 354 (I/2018): 16-20.
- VARGAS LLOSA, Mario. “La civilización del espectáculo”. *Letras libres* 122 (2009).
- VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel. *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca*. Madrid: Verbum, 2020.