

poéticas y metapoéticas de autoras hispanoamericanas contemporáneas y logra imponerse sobre el silencio del canon. Constituye además un agudo ejercicio crítico que advierte de constantes tanto en las obras poéticas como en las miradas críticas.

Adianys González Herrera  
 Universidad de Concepción  
 (REGIÓN DEL BÍO-BÍO, CHILE)  
 adgonzalez@udec.cl

---

Vázquez Touriño, Daniel

*Insignificantes en diálogo con el público: el teatro de la generación Fonca.* Madrid: Verbum, 2020. 262 pp. (ISBN: 978-84-1337-310-2)

En este volumen Daniel Vázquez Touriño ofrece un análisis del teatro mexicano que denomina “de autor”, creado en las primeras décadas del siglo XXI y escrito por la última generación de dramaturgos que ha consolidado su labor en la escena actual. Las fechas que se toman como referencia remiten a la inauguración del Fondo para la Cultura y las Artes (Fonca) en 1989, y a su disolución en 2015, que auguraría el próximo inicio de una nueva etapa. Sorprende, sin embargo, que en un libro tan preciso y elaborado con tanto rigor, no se ofrezcan las fechas de nacimiento de los dramaturgos estudiados, máxime cuando se

recurre a una noción generacional, aunque esta se adopte desde un criterio novedoso. En cualquier caso, el volumen ofrece un panorama bien documentado, teóricamente fundamentado, expuesto con claridad y abierto a las relaciones con otras dramaturgias y a otros fenómenos intelectuales, políticos y sociales. El libro está estructurado en ocho capítulos, precedidos por una introducción: “Dramaturgia mexicana (1990-2015)”, y rematados por unas conclusiones. Los cuatro primeros se destinan a la fundamentación teórica, es decir a elucidar los rasgos constitutivos de la generación. Vázquez Touriño sigue a Sánchez Pardo, deudor a su vez de las ideas de Pierre Bourdieu. Para Sánchez Prado “lo que une a una «generación», sobre todo cuando está compuesta por escritores emergentes, no es ni una experiencia histórica común ni una configuración estética común, sino un juego de posicionamientos dentro del campo de la producción cultural” (18). La inauguración del Fonca supuso la asignación prioritaria de fondos a la Compañía Nacional de Teatro y a iniciativas similares, es decir a impulsar –el fenómeno no es exclusivamente mexicano– una “cultura museística” (28). De este modo, la “programación y financiación del teatro de autor [...] pasó de estar en estar en manos del Estado a autofinanciarse” (28). El se-

ñalamiento de una causa económica, relacionada con la producción, supone uno de los hallazgos del libro. En el teatro español, Guillermo Heras ha señalado el condicionamiento que la producción ejerce sobre la creación escénica, consideración que, con demasiada frecuencia, pasa inadvertida en los estudios académicos. Las dificultades que encuentra la generación que estudia Vázquez Touriño propician una nueva relación con los espectadores, que constituye, en definitiva, el soporte ético y estético de su trabajo, y que explora la creación de la comunidad, tema que se desarrollará en el capítulo tercero. La segunda de las notas generacionales la sitúa en el célebre giro performativo de las artes escénicas, que han estudiado teóricos como Erika Fischer-Lichte u Óscar Cornago. Sin embargo, lo estético es solo un aspecto del giro performativo, que se orienta hacia formas de “respuesta (como resistencia y resiliencia) a la espectacularización de todas las facetas de la sociedad” (39), o que busca convertirse en “convivio”, la noción brillantemente acuñada por Jorge Dubatti. Y el giro performativo se caracteriza, sobre todo, por el descubrimiento y la reformulación del cuerpo del actor en escena para cuya explicación, tal vez en exceso somera, se recurre a Fischer-Lichte y a Lehmann. El capítulo segundo se cierra con el concepto de rapsoda,

tomado de Génoun y Sarrazac, sobre el que se volverá en los capítulos 4, 5, 6 y 7. El tercer capítulo afronta la globalización como paradigma social. Desde una perspectiva temática y ética, el teatro estudiado se ubica en la constatación y la denuncia del fracaso de la promesa neoliberal, mediante la mostración de las “vivencias paródicas de la nueva economía” (71) que alcanza su máximo exponente en el espectáculo más exitoso de esta generación: *Más pequeños que el Guggenheim*, de Alejandro Ricaño. El capítulo cuarto aborda las estrategias autorreferenciales, a partir de la hipertrofia de lo narrativo, conocida como “narraturgia”, según la pertinente formulación de Sanchis Sinistera, que relaciona con la narración del actor rapsoda. El capítulo analiza los espectáculos *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud; *Usted está aquí*, relectura de *Antígona* propuesta por Bárbara Colio; *De monstruos y prodigios*, de Teatro de Ciertos Habitantes, o *Circo para bobos*, de Edgar Chías, aunque se menciona también el precedente que supuso el *James Joyce. Carta al artista adolescente*, de Luis Mario Moncada, en 1994, a partir del libro del escritor irlandés. La propuesta de Sanchis, busca la traslación de lo narrativo a la escena no a partir de la fábula, sino del discurso. Como explica atinadamente Vázquez Touriño: “En la narraturgia, la rotunda

subjetividad del emisor (que siempre habla desde un aquí y ahora concretos) compensa o rebasa otra de las tendencias teatrales de las últimas décadas, aquella en la que la excesiva presencia de una voz, de un discurso dominante, acaba por eliminar al personaje dramático. En este otro tipo de teatro, el personaje acaba sometido al lenguaje, al discurso externo a él” (113-14) y cita como ejemplos los personajes de Heiner Müller o, en el teatro español, los de Angélica Liddell o Rodrigo García.

Los tres capítulos siguientes analizan, desde estas nociones, la creación de Edgar Chías (*Telefonemas, El cielo en la piel, De insomnio y medianoche, Ternura suite*), Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio –conocido como Legom, el dramaturgo que más parece interesar al autor– (*De bestias criaturas y perras; Las chicas del 3,5 Floppies; Edi y Rudy; Odio a los putos mexicanos; Sensacional de maricones; Presidio y muerte de don Guillén de Lampart; Estridentópolis; El origen de la familia*) y Alejandro Ricaño (*Más pequeños que el Guggenheim, Fractales, Idiotas contemplando la nieve, El amor de las luciérnagas*). En el capítulo 7, y a modo de balance, explora los rasgos comunes de sus personajes, con frecuencia fracasados, “estúpidos”, “irrefrenablemente lenguaraces” e “insignificantes” (182). Son “los perdedores de la globalización”, herede-

ros de la figura del “pelado” (184), que ha suscitado las interpretaciones encontradas de Claudia Gidi, quien entiende que “reta y desmiente el sistema social imperante y sus valores”, y la de Roger Bartra, quien lo considera una figura reaccionaria (188-89). Sin embargo, apostilla el autor, “el ámbito en el que se desarrollan las frustraciones de estos seres insignificantes es distinto, y por ello son distintos su actitud, su significado y su forma de representación en la escena teatral” (190). Legom los relaciona con el teatro del absurdo y con Koltès. Cabría subrayar la influencia de Beckett y la de ciertos textos breves de Sanchis Sinisterra.

El capítulo octavo aporta la noción de “rodeo” formulada por Sarrazac, a partir de una sugerencia de Italo Calvino, cuyas raíces encuentra aquel en Strindberg y en Brecht. El rodeo contribuye a situar la nueva acepción del pelado. Sarrazac entiende la tragedia actual no como estructura dramática, sino como “una forma de estar en el mundo”: “los vagabundos inmóviles” de los personajes de Beckett (206) ejemplificarían elocuentemente esta “dramaturgia de la circularidad” que Vázquez Touriño relaciona con David Olgún (*Los asesinos, Belice, Los insensatos*), Richard Viqueira (*Vencer al Sensei*) o Martín Zapata (*El insólito caso del señor Morton*). El autor menciona una última caracte-

terística, la intermedialidad, que, según José Antonio Sánchez, “permite enfrentar lo personal con social/histórico y lo privado con lo público” (217) y abunda en el conflicto entre lo local y lo global. Encuentra ejemplos de intermedialidad en *Talk show*, de Jaime Chabaud; *Edi y Rudy o Portal*, de Legom, y en *9 días de guerra en Facebook, Pajaritos* o la performance *El fin de la amistad* de Luis Mario Moncada.

El volumen se cierra con unas precisas conclusiones en las que el autor admite la exclusión, por razones metodológicas, de los espectáculos del colectivo Lagartijas tiradas al sol y de la dramaturga Conchi León.

Eduardo Pérez-Rasilla  
 Universidad Carlos III de Madrid  
 eduardop@hum.uc3m.es

---

Vela Delfa, Cristina, y Lucía Cantamutto

*Los emojis en la interacción digital escrita*.  
 Madrid: Arco Libros, 2021. 92 pp. (ISBN:  
 978-84-7133-848-8)

Si algo faltaba en la bibliografía sobre comunicación digital en lengua española era un libro totalmente dedicado a los emojis. Se han publicado varios en lengua inglesa en los últimos años, pero no en español. *Los emojis en la interacción digital escrita* es el trabajo

que estábamos esperando. El volumen está dividido en cinco capítulos, precedidos por una introducción y cerrados por una reflexión final, a la que siguen una serie de ejercicios prácticos, en la línea de los trabajos publicados en la colección a la que pertenece, *Cuadernos de lengua española*.

El primer capítulo (“La interacción digital escrita en lengua española”) empieza por una delimitación del objeto de estudio. Sin centrarse en aplicaciones concretas, cuya tipología y características se vuelven pronto obsoletas, las autoras deciden estudiar la comunicación digital escrita en contextos “no transaccionales” (14); posteriormente, describen los condicionantes de enunciación, que están determinados en cierta medida tanto por el diseño de las aplicaciones, como por las circunstancias concretas de la interacción, entre las que destacan las condiciones temporales. Reconocen así el carácter coloquial de la escritura “no transaccional” que encontramos en redes sociales y la preponderancia del elemento visual como modo semiótico en la escritura digital.

El segundo capítulo esboza la historia de los emojis. En la introducción, las autoras definen oportunamente los emojis por lo que no son: “No son un lenguaje universal. No son una forma de comunicar sin palabras –aunque a veces puedan susti-