

Book Reviews

Cavarozi, Fernando. *Manual y guía del payaso callejero*. Presentación y entrevista por Colectivo Contramar, con un estudio de Lucía Salatino y epílogo de Brunitus. Ediciones Colectivo Contramar, 2015: 164 pp.

Manual y guía del payaso callejero es la primera publicación de Fernando Cavarozi, conocido como el Payaso Chacovachi, artista excepcional y figura clave para comprender los desarrollos del teatro argentino, en particular el circo y el teatro de calle, en Latinoamérica, Europa y África. Se trata de un volumen que reúne algunos de los elementos que conforman la filosofía del payaso callejero que Chacovachi viene construyendo desde 1983 y que ha encarnado, entre otros, los espectáculos *¡Cuidado! Un payaso malo puede arruinar tu vida*, *Fritos y refritos* (con Maku Fanchulini), el más reciente *Juego de malos* (con Ricardo Streiff) y las funciones del Circo Vachi.

Realizado en conjunto con el Colectivo Contramar, el libro consta de cinco capítulos en los que se desarrollan diversos tópicos: el “método del ajedrez”; el vínculo entre artista y payaso; los distintos materiales posibles para una dramaturgia callejera; sus características singulares; y la dinámica del circuito callejero. Incluye además una presentación por parte del Colectivo Contramar, así como un apéndice con una entrevista a Chacovachi, un trabajo a cargo de la investigadora Lucía Salatino sobre “Los diez mandamientos del payaso callejero”, y una guía de lecturas y películas para continuar investigando. El volumen se cierra con un epílogo a cargo del poeta Brunitus.

Este estudio toma como punto de partida el “método del ajedrez”, elemento central del trabajo de Chacovachi, quien desarrolla su labor a partir de la prueba y el error. Chacovachi explica: “Hacer una función de payaso es como jugar al ajedrez. Todos sabemos cómo se juega. Jugás con y contra el público. Movés vos, mueve el público; según cómo mueve el público, movés vos” (13). El centro debe estar puesto siempre en el artista y su voluntad de hacer y de mejorar. Esta voluntad no se encuentra aislada, sino vinculada con lo personal del artista y su compromiso con la práctica, con sus “horas de vuelo” (35). Esto lo distancia del *clown* teatral, ya que plantea tres libertades específicas del payaso callejero: la libertad física (poder trabajar donde el

payaso decida), la libertad psíquica (no hace falta ser el mejor; con ser alcanza), y la libertad económica (el payaso gana dinero de acuerdo a su esfuerzo y capacidad).

De acuerdo con Chacovachi, “los payasos ‘somos’, y cuando actuamos ‘representamos’, nunca ‘interpretamos’. No podríamos. Somos los peores actores del mundo... No podemos dejar de ser nosotros” (43). Esto implica que el payaso es “un ser libre, exagerado y con el fin de hacer reír” (47). El payaso está íntimamente emparentado con la persona del artista, pero su material se encuentra separado y debe ser ordenado de acuerdo a un concepto básico de la dramaturgia, entendido como una “sucesión de acontecimientos” (76). Estas acciones básicas al mismo tiempo deben ser trabajadas de acuerdo a los materiales con los que se dispone y al circuito donde decide actuar, ya que “las estructuras dramáticas en parte son respuestas a las condiciones que nos pone el espacio callejero” (76). Chacovachi afirma que la dramaturgia del payaso callejero funciona como un elemento constitutivo de las funciones en la calle, pero al mismo tiempo como una herramienta de trabajo.

El libro es un manual y una guía y puede ser leído de ambas maneras. En tanto manual, está orientado a todo aquel que quiera interiorizarse en las prácticas del payaso callejero, para comprender la poética que conforma un espectáculo. Pero, al mismo tiempo, funciona como una guía, es decir, como una serie de pasos a seguir para realizar un espectáculo propio. Este carácter doble permite que el libro pueda ser aprovechado tanto por lectores especializados (artistas profesionales, investigadores, críticos), así como por lectores casuales que buscan una primera aproximación al circo o al teatro de calle. Chacovachi explicita en la entrevista: “Si el lector está abierto, se va a encontrar con un montón de cosas que va a reconocer en sí mismo. [...] Una vez el payaso Papelito (gran payaso de animación) me dijo [...] ‘si lo hace él, lo puedo hacer yo’. Es genial este pensamiento. Es el primer pensamiento del payaso” (154). En la filosofía de Chacovachi la práctica y el pensamiento son parte de una misma moneda, y es de esa manera que el manual y la guía se construyen como una filosofía de la praxis. La labor del payaso como un animal de la teatralidad, como un ser exagerado que organiza la mirada del público, permite que este volumen invite a repensar cualquier práctica atravesada por la teatralidad a partir de estas propuestas.

Como se observa en el apéndice, especialmente a partir de la enumeración de “los diez mandamientos del payaso callejero” en el estudio de Salatino, el pensamiento de Chacovachi responde no sólo a una estética sino también a una ética. Baste enunciar esos (auto)mandamientos para advertir esa articulación: “1. Sé la exageración y no la caricatura de tu persona; 2. Nunca te enojarás con el público (no conviene); 3. Cuando estés en la pista serás el centro del universo; 4. Nunca dudarás de tu material en escena; 5. Ante el fracaso usarás la frase: ‘Me chupa un huevo’; 6. Nunca usarás material de otro payaso que trabaje en el mismo lugar/plaza/ciudad; 7. Estarás convencido de que si no es hoy será la próxima vez, pero encontrarás el sentimiento que estás buscando; 8. No rechazarás ningún desafío; 9. Les estarás agradecido toda la vida a los que te han inspirado. Aunque no te caigan bien; 10.

Serás políticamente incorrecto”. Esta serie de propuestas invitan al lector a aplicarlas en su vida cotidiana, en sus actividades de cada día, para probarse el traje de payaso aunque sea por un breve momento. Como señala Brunitus en “Manifiesto”, epílogo del libro: “Si no nos adelantamos, nuestras ideas morirán en el tintero y el silencio del no aplauso nos hará envejecer rápidamente hasta morir de tristeza” (161). Allí se cierra el círculo que se proyecta desde el epígrafe del comienzo del libro: “Todos somos payasos, sólo algunos trabajamos de esto” (5).

Manual y guía del payaso callejero funciona como una caja de herramientas y como una aproximación a la actividad en tanto práctica y pensamiento, una filosofía de vida y arte. El lector es invitado a conocer y a reconocerse en la lectura. Comprender a Chacovachi, que ha generado decenas de discípulos y preside las multitudinarias reuniones anuales de la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, es acceder a las claves de uno de los movimientos artísticos más extendidos y raigales de la Argentina.

Ricardo Dubatti

Área de Investigaciones en Ciencias del Arte, CCC, Buenos Aires

Cosentino, Olga. *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Prólogo de Pablo Zunino y “Cronología” de Milagros Plaza Díaz. Corredor, 2015: 205 pp.

La labor de Juan Carlos Gené (Buenos Aires, 1928-2012) constituye uno de los capítulos excepcionales de la historia de las artes del espectáculo en Latinoamérica. Dramaturgo, actor, director teatral, guionista de televisión y de cine, docente, gestor y político cultural, teórico, militante peronista, Gené fue un exiliado que religó teatralmente el continente hispanoamericano al fundar en Venezuela el TAP (Taller Actoral Permanente, integrado en su mayoría por actores exiliados de diferentes países latinoamericanos), luego transformado en el Grupo Actoral 80. Gené desarrolló múltiples tareas, siempre con excelencia, y se dejó atravesar por los acontecimientos políticos de su tiempo, con respuestas de potente incidencia en la energía social latinoamericana.

La obra y el legado de Gené exigen un estudio pormenorizado, todavía pendiente. De allí la relevante contribución de esta “biografía a dos voces”, compuesta por la periodista e investigadora argentina Olga Cosentino, quien sostuvo con Gené una “amistad entrañable” (20). Como explica, “En 2009 se me ocurrió proponerle grabar nuestras frecuentes charlas sobre su vida y su obra con vistas a una suerte de biografía conversada, en la que el diálogo garantizase a la vez transparencia y confianza” (24). Así, el corpus principal de este volumen lo configuran diez capítulos de entrevista sobre el entorno familiar, la infancia y adolescencia de Gené; su descubrimiento del teatro y de la política del peronismo; la militancia gremial y la

gestión en la Asociación Argentina de Actores; la conexión con sus maestros y artistas compañeros de ruta; el exilio (iniciado en 1976 y que se prolongaría 16 años) y el desexilio; la relación con su compañera Verónica Oddó (actriz chilena); y sus innumerables trabajos en teatro, cine y televisión. Cosentino explica: “En la serie de encuentros durante los que se amasó la materia nodal de este libro fueron apareciendo los temas sobre los que Juan prefirió hablar, las evocaciones de experiencias íntimas a veces, vinculadas a los afectos primarios, a las búsquedas, a los desencuentros y descubrimientos, y también las referencias a su trayectoria artística, en algunos casos acompañadas por las reseñas de espectáculos que me tocó comentar en mi función de crítica teatral” (24-25).

Los diálogos son mechados con comentarios de Cosentino y documentos o textos de Gené de diversas épocas, por ejemplo, sobre su relación con el actor Pepe Soriano (123-27) o sobre la terrible situación política, social y cultural en la Argentina inmediatamente después de la crisis de 2001 y la aprobación de Gené de las políticas de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner (160-65). Hay en este libro pasajes reveladores para comprender el pensamiento y la poética de Gené, aunque en algunos casos se siente que hay acciones muy importantes de su vida a las que se les dedican unas pocas líneas. De su gestión al frente del Teatro San Martín entre 1994 y 1996, por ejemplo, Cosentino sólo escribe que “recordemos que durante su gestión, en muchos aspectos admirable, surgió la controversia que dio origen al grupo Caraja-ji” (122). ¿Qué mejor elogio a este diálogo Gené-Cosentino que decir que uno se queda con las ganas de que hubiesen conversado más y más?

El libro se completa con un epílogo, una cronología y abundante iconografía poco conocida. Cosentino comenta que “[b]ajo el título de “Epílogo” y durante una larga década, escribió Juan Carlos Gené en un documento de su computadora un balance de su vida” (167). Se trata de “una suerte de diario o bitácora que [...] responde rigurosamente al estilo personal, al pensamiento y a la visión de mundo de este hombre del teatro y de la cultura cuya huella servirá y enriquecerá a futuras generaciones” (167). También define el texto como “una voluntad testamentaria y autobiográfica que comenzó a ser escrita en junio de 2000 y tuvo su última entrada el 9 de noviembre de 2011” (167). Este epílogo contiene reflexiones reveladoras sobre múltiples dimensiones de la existencia y creación de Gené, entre ellas, la compleja experiencia del exilio y el desexilio y la subjetividad que generan: “Con la imposición del exilio, se desencadena la enfermedad: el desgarramiento, la pérdida de la identidad, la lejanía, la nostalgia, el desarraigo. Pero cuando empieza a aceptarse la realidad comienza la curación, hasta que surge un cierto tipo de arraigo, una nueva identidad, las heridas desgarrantes cicatrizan y, finalmente, sobreviene la curación, ha retornado la salud. Desexiliarse significa (habría significado en mí) buscar la curación de una enfermedad que ya no existía, y por lo tanto, contraer una nueva enfermedad” (169).

La cronología, a cargo de la discípula de Gené, Milagros Plaza Díaz, es completísima. Sorprende al lector la capacidad creativa de Gené, incluso hasta los últimos momentos de su vida. Sería imposible reproducir aquí un inventario razonado de sus labores, pero al menos mencionemos la riqueza de su dramaturgia original, sostenida a través de más de 50 años, con títulos esenciales para el teatro argentino y latinoamericano, que vuelven a representarse una y otra vez: *El herrero y el diablo* (1955), *Se acabó la diversión* (1967), *El inglés* (1974), *Golpes a mi puerta* (1984), *Memorial del cordero asesinado* (1986), *Ulf* (1988), *Ritorno a Corallina* (1992), *Memorias bajo la mesa* (1993), *El sueño y la vigilia* (2000), *Todo verde y un árbol lila* (2007) y la trilogía *Factor H. (Williams Hnos. S.A., Moscú, La mano en la ceniza)*. Resulta iluminador comprobar el cambio que se produce en la poética dramática de Gené a partir del exilio por su mayor contacto con la realidad y el teatro venezolanos y de otros países latinoamericanos, de *Golpes a mi puerta* a *Ritorno a Corallina*. Cambian sus procedimientos, sus imaginarios, su construcción de un espectador-modelo. Esa productividad de lo latinoamericano en su teatro ya no desaparecerá de su dramaturgia y se verifica en las obras escritas a partir de su nueva radicación en Buenos Aires en los 90.

Cosentino observa que buena parte del material iconográfico o informativo incluido en el libro surgió del archivo personal que Gené le propuso heredar: “Se trata de un material de incalculable valor cultural e historiográfico que tapizaba tres paredes de su estudio” (24). Dicho legado, impecablemente ordenado por el mismo Gené, ha sido depositado en el acervo del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires por decisión de los hijos del dramaturgo, y está actualmente en proceso de catalogación.

Por su rica contribución a la memoria y el estudio de Juan Carlos Gené, esta “biografía a dos voces” se transforma en un libro de consulta indispensable. Sin duda será fuente de futuros trabajos sobre Gené y sobre el teatro argentino y latinoamericano al que el artista tanto aportó.

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, Universidad de Buenos Aires

Dubatti, Jorge, coordinador. *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral: homenaje a Patricio Esteve*. Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2016: 400 pp.

El Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires presenta el volumen inaugural de la Serie Homenajes: *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral*, coordinado por Jorge Dubatti, director concursado al frente de dicha institución. La colección busca contribuir a la memoria de los docentes e investigadores del IAE, a un año de cumplir cuatro

décadas de actividad ininterrumpida en el marco de la investigación teórica y crítica de las artes escénicas. En ese sentido, a modo de introducción, la Dra. Amalia Iniesta Cámara evoca los recorridos de la figura homenajeadada por el volumen, Patricio Esteve (director del IAE en 1984), al reseñar su multifacética y vasta labor en el campo teatral, en tanto pedagogo, docente, investigador, dramaturgo y gestor cultural.

Con valiosas contribuciones de artistas e investigadores de universidades argentinas y universidades en Chile y Polonia, el libro presenta un eje temático amplio: nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral. Desde ya, estas nuevas orientaciones teóricas trabajan a la par de un renovado sistema de prácticas que inducen a la problematización de los límites de lo teatral.

En esta clave, los artículos dialogan con la concepción de liminalidad, desarrollada por la antropología social y ritual de Victor Turner y proyectada por Ileana Diéguez en *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (Buenos Aires, 2007), para pensar la productividad de las tensiones entre arte y vida en las manifestaciones políticas y estéticas de distintos países latinoamericanos. Estos ritos de pasaje —lugares de frontera, espacios de indeterminación entre un estatus social u otro, zonas de cruce entre arte y vida— son observados por Dubatti desde el interior del fenómeno teatral. En su artículo, Dubatti plantea una variable dominante en el teatro argentino de la posdictadura, que atraviesa transversalmente el libro en cuestión: el trabajo poético con la problematicidad de la entidad de lo teatral y la búsqueda de liminalidad. El teatro se presenta, desde su estatus fronterizo y múltiple, como un mirador ontológico de la percepción entre los límites de la representación y el conocimiento, entre los vínculos de cruce de diferentes artes, en las tensiones entre arte-vida, realidad-ficción, documento y poesía, verdad de la historia y verdad del arte, sumadas a otras relaciones que dan cuenta del carácter liminal inmanente a la práctica teatral.

En este sentido, Carlos Dimeo analiza prácticas sociales no normalizadas, no reguladas por la institución teatral; plantea, en efecto, la visibilización de prácticas parateatrales, contrateatrales y antiteatrales, que abren una nueva geografía deslocalizada, donde los actos cotidianos encuentran sus propias escenificaciones. En tanto indagación de los límites porosos entre las artes, el libro reúne los trabajos de Ludmila Barbero, quien se coloca *entre* el teatro y la poesía para marcar la tensión que insiste desde los orígenes de ambas prácticas y que pervive a través de manifestaciones de variado orden en la contemporaneidad; de Mariana Gardey, quien propone un acercamiento a los actos poéticos liminales entre el teatro y la música, para establecer herramientas analíticas en torno al cruce específico entre estas artes; y de Nara Mansur, quien se plantea la pregunta sobre la posibilidad de entender la moda en tanto práctica escénica, desde su carga de potencialidad liminal, entre el espacio estético y real, entre el fenómeno y su entorno social.

En el abordaje sobre los procesos de hibridación y diálogo que la escena teatral mantiene con los dispositivos tecnológicos, Eugenio Schcolnicov propone una pro-

blematización de las relaciones entre la escena y los medios audiovisuales, a partir de los conceptos de convivio, tecnovivio e intermedialidad. En diálogo, Micaela Suárez analiza la construcción, desde el lenguaje teatral, de la imagen audiovisual, focalizando su trabajo en el teatro del Grupo Teatro Libre (GTL). Por su parte, el trabajo de Anna Wendorff analiza las bases poéticas y políticas de la Fura dels Baus, desde una concepción del teatro tecnológico-digital. Finalmente, Valeria Radrigan abre como línea de estudio la posibilidad de problematizar una teatralidad cyborg para repensar las nociones de cuerpo-mediación-presencia y sus potencialidades poéticas en conjunto con la tecnología.

En su artículo, Mina Bevacqua plantea a las deformances de género como una práctica liminal donde arte y vida, performance y performatividad, se pliegan de modo indivisible. Las deformances de género son prácticas liminales que entienden el arte como una manifestación emergente de disidencia y como una estrategia política discursiva mediante la cual señalar la fuerza productiva de los procesos de subjetivación. A su vez, Paula Ansaldo analiza el concepto de liminalidad en la configuración espacial del género café concert, específicamente en *Zeide Shike* de Perla Lakse y Diego Lichtensztein. Resalta el carácter de instantaneidad del café concert, la relación poética singular que se establece con el espectador, junto con otras marcas que develan la tensión liminal que se configura en el interior del género.

En torno a las condiciones de inmanencia del teatro en vínculo con la memoria, Natacha Koss rastrea la noción clásica de ritual para actualizar estas relaciones en prácticas contemporáneas, entre las que se destaca la obra de Mauricio Kartun y el ciclo Teatro x la Identidad, que surge en Argentina a partir de la pieza fundante de Patricia Zangaro, *A propósito de la duda*. Con este objeto de análisis, María Fukelman trabaja en la búsqueda de diversas nociones teóricas en torno al drama aplicado, íntimamente relacionadas con los contextos sociales y culturales en las que se producen. Vincula de este modo las prácticas del drama aplicado con el Teatro x la Identidad. Desde estas zonas liminales entre historia y ficción, Jimena Trombetta analiza las tensiones entre representación, presentación y sensación desde el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado y el cuerpo poético en la interpretación de Nacha Guevara en *Eva, el gran musical*.

Mientras los artículos mencionados plantean nuevas conceptualizaciones para pensar las prácticas emergentes, Adriana Musitano se pregunta sobre los modos de reconstrucción metodológicos de las prácticas teatrales: ¿Cómo recuperar un pasado teatral? es la pregunta que abona su estudio, dado que el teatro se define, ontológicamente, por su carácter aurático.

El volumen cuenta además con artículos de Javier Daulte y de Rafael Spregelburd, donde los artistas parten de sus propias prácticas para generar dispositivos de formación conceptual. De este modo, reflexionan sobre la producción de sus objetos estéticos a la vez que evidencian los procesos de composición; ponen a la vista sus materiales y sus praxis.

En los artículos referidos se lee una preocupación por pensar presupuestos epistemológicos originales para investir las nuevas tendencias escénicas, pero a la vez situando a éstas dentro de una genealogía histórica, es decir, historizando las prácticas y estableciendo zonas de imantación entre los orígenes del teatro y sus continuos movimientos de renovación. “¿De qué hablamos cuando hablamos del teatro en la contemporaneidad?” (10), se pregunta Jorge Dubatti en la presentación del volumen. Este interrogante funciona como eje transversal que surca los trabajos en cuestión. Las prácticas teatrales contemporáneas y las operaciones de lectura que se llevan a cabo en torno a ellas problematizan la pregunta ontológica sobre la naturaleza de lo teatral y sobre su potencia política en la escena del presente.

Andrés Gallina

CONICET – Universidad de Buenos Aires

Moreno, Iani del Rosario. *Theatre of the Borderlands: Conflict, Violence, and Healing*. Lexington, 2015: 289 pp.

During recent decades, a group of playwrights has built theatrical careers and reputations along the northern border of Mexico, giving birth to the *Teatro del Norte*, a collective of dramatists bound together by geographic, political, historical, and economic ties to a liminal space where Mexican culture and US influences converge. Iani Moreno posits that as a result of the authors' lived experience in this fragmented and contested environment, an emergent theatrical voice has emerged, united in a shared visual and linguistic aesthetic that serves as the object of study for her monograph *Theatre of the Borderlands*.

Moreno's text is divided into six chapters, each of which explores several recent plays that address specific populations and major social themes born of the politics and social conditions faced by those who reside and work along the US-Mexico border. The author features playwrights who have received significant critical attention, such as Víctor Hugo Rascón Banda and Hugo Salcedo, along with other, lesser-known dramatists.

Chapter I, “Invisible Journeys to the Land of the Free,” discusses theatrical representations of immigrant journeys towards the United States, underscoring the historical and socioeconomic conditions that lead to transnational border crossings and the precarity of such endeavors. Chapters II and III explore tensions between borderland communities and the Church. “The Indigenous World: A Theatre of Resistance” considers plays that deal with the treatment of indigenous communities along the borderlands. The dramatists reassess and revise historical perceptions of the numerous tribes who lived along the US-Mexico border and their oftentimes fraught relationships with religious groups and colonizing entities who engaged in acts of imperialist oppression. “The Desert Voice that Clamors for Popular Saints

and Miraculous Souls” centers on contemporary theatrical performances that venerate folk saints who have been imagined as miracle workers among marginalized border populations.

Moreno turns towards contemporary political concerns in her next two chapters. “Narcoteatro: An Aesthetic of Fear” investigates play scripts that depict cartel violence and narco culture. The author focuses on visual and textual aesthetics that make the full scope of the drug war’s brutality evident to theater-going audiences. In “The Ciudad Juárez Tragedy: Maquiladora Dreams and City Demons,” she discusses theatrical works that treat the sexual violence and collective trauma inflicted on women who live in the infamous border town. Moreno writes of theatermakers who blame neoliberalist free trade policies for the ongoing femicides in addition to authors who seek to remember those who have been murdered or kidnapped.

Theatre of the Borderlands concludes with Chapter VI, “Tijuana: A Journey to Paradox,” in which the border city is imagined by theatre artists as a liminal space in which political ideologies and transient cultures collide. The plays featured in this chapter depict Tijuana’s past and present, speaking to stereotypes and contradictions that originated in the 1800s and remain in place in the early 21st century. Moreno writes for an audience seeking sociological, political, historical, and economic contexts for the emergence of *Teatro del Norte* playwrights. Although Moreno’s bibliography lacks extensive theoretical readings in migration and border studies, as well as closer analyses of the plays included in this monograph, the author mitigates these exclusions by providing valuable information about US and Mexico diplomatic relations, historical events, geography, and the financial tensions that have shaped Northern Mexico’s dramaturgy. Additionally, she provides insight into the playwriting process through interviews with several of the dramatists whom she writes about in her text. Scholars of Mexican cultural studies and history will benefit from her exploration of key plays written during the past twenty-five years. *Theatre of the Borderlands* serves as a necessary contribution to contemporary Mexican theatre studies and as an introduction to several notable playwrights of the region.

Noe Montez
Tufts University

Nielsen, Laura D., and Patricia Ybarra, editors. *Neoliberalism and Global Theatres: Performance Permutations*. Palgrave Macmillan, 2012 (Paperback 2015): 316 pp.

In the introduction to this 2015 paperback edition of the original 2012 book, the editors reiterate their original goals of incorporating a critical view of neoliberal economics and their effects on culture and the arts, in particular, the way that performance and theatre respond to a global market. Editors Laura Nielsen and Patricia

Ybarra have compiled a collection of scholarly essays that examine how the arts, specifically theatre and performance, examine and challenge increased globalization and markets. In the introduction, the editors provide a clear and concise working definition for scholars unfamiliar with neoliberal economics, explaining how it differs from globalization or globalized capitalism (ix). The collection's seventeen essays treat this topic and how it manifests itself across a multitude of cultures and countries, including New Zealand, Singapore, Vietnam, China, Peru, Mexico, Indonesia, Brazil, India, Nigeria, and the United States.

The collection is broken down into four subsections: Institutional Strategies, Modes of Transmission, Formal Economics, and Sites of Articulation, with a final essay by May Joseph titled "Aquatopia Harmattan Theater, Neoliberal Provisionality, and the Future of Water." The first of the four sections deals with how certain institutions, in particular US academia, exercise financial control when dealing with developing-world scenarios and artifacts. An example studied here is the battle between Yale University and the Peruvian government regarding artifacts found at Machu Picchu. Part II of the book regards "the transfers, conduits, and networks of neoliberal productions in visual art, theatre, and performance" (17). Patrick Anderson, for example, studies controversial installations designed to create an empathetic reaction in spectators, as in the case of *Bodies* by Gunther Van Hagen, which employs Chinese remains, and *Arm Burn* by Tina Takemoto and Angie Ellsworth. Part III examines systemic abstractions of value in regard to "gender, genre, ideology, or market transaction" (18). Here, studies vary from an examination of the bourgeois mercantile society of 18th-century England to neoliberalism in Nigeria. Finally, Part IV views urbanism as a venue for a "new market utopia" (19) as seen in city settings such as San José (California), Brasilia, Bangalore, and urban Indonesia.

Three chapters are of specific interest to Hispanists and scholars of Latino and Latin American theatre and performance studies. In Chapter 7, Patricia Ybarra expands on the ongoing work of La Casa Rosa, a collaborative project that includes Jay Winter (Yale University), Soame Citlalime, and a theatre collective of some 26 people (25 of whom are women) from Tetlanohcan, Mexico. Ybarra proposes a re-examination of the construction of Mexican identity under neoliberal development as well as an understanding of how the performance collaboration between Citlalime and Winter at once criticizes neoliberalism and works under its modes of transmission.

In Chapter 13, "Teatro Visión and the Limits of Chicano Politics in Neoliberal Space," Jon Rossini explores the meaning that space gives to Chicano theatrical productions, specifically a production by Teatro Visión at the Mexican Heritage Plaza in San José, California. He looks at how local venues such as the Mexican Heritage Plaza create new relationships between space, the history of that space and the performance that takes place in it.

Nitza Tenenblat, in "Repairing Teatro Oficina Perdiz," speaks from the point of view of a theatre practitioner, having participated in several different projects in

Brasilia, Brazil. She also considers space and its effect on theatre, particularly on alternative and experimental theatre as practiced in the oldest experimental theatre space in Brasilia, Teatro Oficina Perdiz. Tenenblat looks at how it offers theatrical space to “low-budget and experimental artists and groups” (221) and how its change in location due to economic factors potentially threatens the viability of this theatre and its contribution to the cultural landscape of the city.

Overall, this collection of essays provides multiple perspectives on the intersections of performance, theatre, the arts, and neoliberalism. It purports an approach that is comprehensible even to scholars who are not experts in neoliberalism, and indeed, the introduction explains clearly the theoretical crux behind the studies. That said, some of the articles depend heavily on economic theories. The wide variety of countries and cultures involved, along with the many different types of performance examined, provide for an interesting and rich collection and an important contribution to theatre and performance studies.

Michelle Warren

University of Nebraska at Kearney

Pacheco, Omar. *Cuando se detiene la palabra*. Prólogos de Víctor Hugo Morales y Rodolfo Braceli, entrevista de Jorge Dubatti y estudio de Ludmila Barbero. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral, 2015: 170 pp.

Cuando se detiene la palabra, el primer libro del director argentino Omar Pacheco, sintetiza su filosofía y su praxis artística. Pacheco es director de su propia sala, La Otra Orilla, y junto a su grupo Teatro Libre ha realizado los espectáculos *Memoria* (1993), *Cinco puertas* (1997), *Cautiverio* (2001), *La cuna vacía* (2006) y *Del otro lado del mar* (2005), entre otros.

El libro cuenta con prólogos de Víctor Hugo Morales y Rodolfo Braceli y se completa con una exhaustiva entrevista realizada por Jorge Dubatti entre junio y julio de 2015, titulada “Otro camino posible”, en la cual recorre los principales hitos de la trayectoria de Pacheco tanto en el teatro independiente como en el teatro comercial. La entrevista indaga en los puntos centrales de su concepción de Teatro Inestable, vinculándolos con los diferentes espectáculos realizados por el director.

Como apéndice, la edición incorpora un testimonio fotográfico de sus espectáculos e incluye también un estudio crítico realizado por la investigadora Ludmila Barbero (CONICET), denominado “Un escenario infinito”, que periodiza la producción de Pacheco en tres etapas e indaga en los procedimientos y la semántica de su modo de trabajo. Para Barbero, la poética de Pacheco guarda profundas similitudes con la poética simbolista, ya que ambos comparten una concepción de mundo “que contempla la existencia de un orden metafísico trascendente respecto de la realidad cotidiana” (139) y una concepción del arte donde su función es generar

revelaciones que otras esferas de la praxis no están en condiciones de percibir y de mostrar (139), por lo que sostiene que sus obras se presentan como un acontecimiento de religación con lo sagrado.

A lo largo de este libro, resultado de más de 34 años de investigación, Pacheco nos invita a concebir sus espectáculos como un viaje, como un rito, una ceremonia que busca llegar a los lugares más inaccesibles de la mente del espectador a partir de la apelación a sus emociones. Sus obras no se dirigen al intelecto sino a los sentidos, a ese cerebro del estómago que buscaban despertar las vanguardias históricas. Se busca de esta forma, “acomodarnos a un tiempo simbólico, a la recreación de un espacio, a otra realidad” (26). El teatro de Pacheco pretende así forzar los límites, tanto de la escena como de la mente del espectador, produciendo una renovación simultánea en la forma y en el contenido al crear “una nueva estética de construcción narrativa y de la puesta en escena” (29). Es por esto que Braceli define a Pacheco como un “habitante de la cornisa”, como un “subversivo de la imagen” (13-14), puesto que su teatro está en permanente confrontación con lo establecido.

Pacheco desarrolla los principales lineamientos y etapas del proceso de formación de sus actores, la que consiste en descontaminar al hombre de lo aprendido para lograr recuperar así el estado puro que le permita desarrollar el impulso creador. Para él, el artista creador debe escapar de todo lugar de seguridad y abrazar una “sana irreverencia” (31). Es en este sentido que define su concepción de Teatro Inestable “como la vida, donde uno debe resolver a cada paso situaciones inesperadas y no establecer lugares de seguridad aparente” (104).

Aborda también los diferentes aspectos que conforman y singularizan su estética, como la utilización de atuendos y el uso no convencional de los objetos, que a partir de su resignificación simbólica en su vínculo con el intérprete y con el resto de los elementos de la puesta multiplican y amplían sus sentidos. Asimismo, desarrolla ampliamente su concepción de la iluminación y la oscuridad, lo que es fundamental en su estética, ya que el lugar otorgado en el teatro tradicional a la palabra como rectora del drama es tomado en el teatro de Pacheco por la iluminación. En sus espectáculos es la luz que lleva el ritmo, dirige la mirada, establece los tiempos y construye así el espacio escénico y el cuerpo del actor, fragmentándolo a su gusto. Según Pacheco, esta manera de narrar por medio de la luz proviene de un concepto cinematográfico que le permite utilizar los fundidos, la repetición y el cambio de plano para descomponer el espacio.

A partir de este exhaustivo desarrollo de su pensamiento teatral, filosófico y estético, el libro de Omar Pacheco realiza la difícil tarea de mostrarnos el método y el camino por el cual, cuando se detiene la palabra, comienza a hablar el cuerpo.

Paula Ansaldo

CONICET, Universidad de Buenos Aires

Vallejo Aristizábal, Patricio. *Un relámpago sobre el lago: selección de artículos y escritos sobre teatro*. Casa de Cultura Ecuatoriana, 2015: 209 pp.

Leer las reflexiones del dramaturgo, director, investigador y pedagogo insigne Patricio Vallejo Aristizábal presentadas en la colección *Un relámpago sobre el lago* es un sumergirse en poesía y caminar por el paisaje íntimo de la mente alucinante de un creador apasionado. Vallejo Aristizábal, quien fundó en 1991 el grupo experimental Contraelviento, se presenta como artista sensible y comprometido, con la habilidad de conectar todos los aspectos de su vida, incluso los recuerdos cotidianos de su niñez, con su pasión por las múltiples dimensiones del teatro. Esta colección de ensayos es un himno al proceso artístico y un grito en nombre del teatro auténtico, arriesgado y transformativo, cada vez más importante en una época de espectáculos superficiales promocionados por los medios masivos de comunicación.

En la primera parte del libro, “El teatro y el misterio”, Vallejo Aristizábal presenta una serie de ensayos que presentan su teoría del teatro, una teoría práctica que proviene de las experiencias vividas por el autor, tanto de su vida cotidiana como de la puesta en escena de la misma. Además de exponer los afectos íntimos de los seres humanos, parte del trabajo del teatro es revelar las tensiones paradójicas de la condición humana: la confrontación entre la vida y la muerte, lo representable y lo efímero, lo visto y lo escondido. Así, Vallejo Aristizábal enfatiza que el teatro no es simplemente una reproducción de la realidad sino “una realidad en sí misma, que se sostiene en sí misma, una realidad al margen de la realidad” (27).

La segunda sección, “Un teatro en sus circunstancias,” consta de cinco ensayos —los más críticos— que llaman la atención a la excesiva mediocridad que ha definido durante varias épocas al teatro del Ecuador y que es síntoma de una sociedad de espectadores que cada vez más aprecia el divertimento “trivial y frívolo” de espectáculos deportivos, audiovisuales y circenses (112). Lo peligroso para Vallejo Aristizábal es que el teatro, que tiene que disputar la audiencia a los espectáculos cada vez más superficiales, pierde su profundidad creadora. Vallejo Aristizábal acentúa la larga historia de la tradición teatral en una suerte de elogio a sus antepasados de la antigüedad y de la historia más reciente —Artaud, Brook, Grotowski, entre otros. En el campo del teatro latinoamericano nombra “50 años de nuevo teatro, de creación colectiva, de experimentación, que nace en los Buenaventura, Del Cioppo, García, Boal, María Escudero y que se proyecta sobre el teatro de grupo y La Candelaria, el Yuyachkani, el Malayerba y el Teatro de los Andes” (116). Demuestra un respeto profundo y humilde a su arte y a sus colegas, además de un compromiso innegociable con el teatro experimental.

En su conjunto, los cuatro ensayos cortos de la tercera sección, “La patria secreta de rebelión y dignidad”, son una síntesis del pasado, el presente y el futuro del teatro experimental. Sus palabras resonarán en los oídos de los actualmente involucrados en esta labor teatral y que necesitan reafirmar su compromiso personal o colectivo

a su misión artística y asumir este arriesgado quehacer: “una puesta en vida de la precaria verdad íntima del ser” (151). Los aficionados de la inimitable María Escudero, comprometida con la liberación y justicia social a lo largo de su carrera tanto en Argentina como en Ecuador, también apreciarán el último ensayo sobre el impacto indeleble que la autora y directora argentina dejó en la vida de Vallejo Aristizábal.

En la última sección del libro, “Nuestro teatro en diálogo,” Vallejo Aristizábal presenta cuatro entrevistas realizadas entre 2004 y 2013, algunas publicadas antes. También incluye dos entrevistas inéditas, una de ellas realizada por Yaqueline Salazar, directora de la Corporación Ateneo de Medellín y del Festival Colombiano del Teatro. Esta entrevista provee observaciones prácticas sobre la dirección escénica para aquellos interesados en este aspecto del teatro. La última entrevista, realizada por José Villarroel en 2013, sirve como un breve resumen biográfico sobre Vallejo Aristizábal, exponiendo una suerte de conclusión para este volumen con una síntesis de su larga y destacada carrera todavía en pleno proceso.

A los lectores ya familiarizados con Vallejo Aristizábal, tal vez les parecerá repetitivo el libro dado que la gran mayoría de los ensayos han sido previamente publicados y hay ecos reiterativos a lo largo del volumen. Los aspectos repetitivos, sin embargo, más bien presentan una visión coherente, constante y motivante para la generación actual y las del futuro. A los aficionados del teatro y la poesía, y a los creyentes en la importancia de correr riesgos para transformar no sólo “el mundo” sino a nosotros mismos, este libro les inspirará a conocer mejor al Grupo Contrael viento Teatro y a Patricio Vallejo Aristizábal.

Tara Daly
Marquette University