

## Book Reviews

**Alcázar, Josefina. *Performance, un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014. 288 pp.**

This wide-ranging, exploratory treatise on performance and the self offers surprises and revelations along its peripatetic journey through classical philosophy and critical theory, feminist and gender theory, literature, visual arts, ethnography, and several performance genealogies. Revealing an impressive depth and breadth of expertise on performance in relation to other aesthetic media past and present, Alcázar boldly advocates for performance art (synonymized with body art, “arte no objetual,” “arte acción,” and other terms) as a form revolving around the subject, even as that subject has undergone constant change, lately dismantled by poststructuralism. Alcázar’s investigation turns on a paradox: while performance may be about the self, what does this mean if there is no “self” (in the event that we agree on that point, and not everyone does)? The larger challenge is to write cogently on performance, a multifaceted form that lacks a center and has lately come to permeate many other aesthetic and social realms (271). Alcázar tackles questions around the history and recent fate of “autoconocimiento” in light of a series of topical debates that she unfurls with aplomb.

While chronicling the turns of the subject in the histories of literary autobiography (85-96; 101-106; 238-44), self-portraiture (107-17), and an internationalized performance art ecology that is also firmly grounded in post-1960s Mexico’s rich history of “arte no objetual” (60-70), Alcázar introduces us to scores of artists working in performance, visual arts, “artes plásticas,” and multimedia, from the 1960s to the present. Rather than entering the genealogy of performance through theatre (theatre is basically absent from the book), she approaches the thorny “subject-under-erasure” through phenomenology, theories of self-reflexivity, and aesthetics. Alcázar asserts that performance has (perhaps unintentionally) inherited the techniques and concerns of autobiographical writing and self-portraiture from ancient Greece through the works of Montaigne, Rousseau, and Rembrandt, and into a modernity whose crisis

of meaning “puede ser vista como el reconocimiento de la irreconcilable escisión entre significado y significante” (110).

Joining this strand of inquiry to the questions arising from post-minimalism (covered in her comprehensive survey in Part I), Alcázar then allows these genealogies to converge with the concerns of phenomenologists, poststructuralist critical theorists, and feminist theorists, artists and activists into a subtle and multifaceted argument. After detailing performance art’s antecedents, Alcázar turns to artists’ practice-driven definitions of performance. This practice-led inquiry proves fruitful as the book moves with practitioners’ theories to generate its conclusion about performance and the self. That conclusion is: rather than describing a life or documenting the self, performance sees no preexisting self to discover; rather, that which artist and audience may (or may not) codetermine to be the self becomes as much through performance’s corporeal action: “en el performance lo importante no es tanto conocer la identidad como autoconstruirla” (269). The coordinates of this “autoconstrucción” of the self in performance are ritualized transformation; time and space; reflexivity and “vivencia;” reception (and audience participation in meaning-making), and the body as the “soporte” of the work. In the end, performance takes on the mantle of the current art form of the self *par excellence* because it does not presage a self for the documenting or seek to define a self, but rather creates the self through its own body-based medium.

How Alcázar arrives at this conclusion —that performance actively fashions the self, using the body as aesthetic material— is one of her most deft and rewarding contributions. The argument gains traction in Part III, when Alcázar locates the central debate about performance and self that she seeks to unpack. After detailing poststructuralist theorists’ views of embodiment and subjecthood, she delves into a nuanced chronicle of the feminist consciousness-raising movements that arose in the 1960s, coinciding with the rise of performance art. This is no coincidence, however, as second-wave feminism and performance share several variables in common: focus on the body; making the private public (and publicizing what was heretofore seen as individualized pathology); and narrating or framing the self through (embodied) action. Alcázar aptly builds on her discussion of feminism (132-46) to confront white male theorists, like Derrida, Barthes, de Man, and Deleuze and Guattari, who would proclaim the death of the subject, with the political demands of women, queers, and people of color who assert that there must be a subject before it can be dismantled and question why the subject ‘disappeared’ just as marginalized groups were acquiring one (242). This critique effectively puts the deconstruction of the self in its place as one among many views of subjectivity. Furthermore, many performance artists chronicled by Alcázar (la Congelada de Uva; Guillermo Gómez-Peña; Esther Ferrer; Mónica Mayer; Lorena Wolffer; Pola Weiss, to name a few) have represented marginalized groups to reclaim their subject statuses in the public sphere: “A diferencia de las personas que llevaron su diario íntimo en los siglos XVIII y XIX, que

vivían un drama solitario, encerrados en la cárcel de su cuerpo y el sentimiento de su aislamiento, hoy el performance, como una expresión del espacio autobiográfico actual, permite a los artistas compartir sus autorreflexiones, y que su cuerpo abyecto, excluido, invisibilizado, degradado y considerado una amenaza para la sociedad se convierta en un medio de resistencia, de denuncia y de comunicación” (237). Given the gravity of social marginalization, Alcázar is not ready to do away with the self, and she sometimes romanticizes performance as the site of resurgence of a particular kind of self (framed as abject and/or resistant) even while she entertains the poststructuralist heterogeneity and dismantlement of coherent selfhood in sections on the hybrid and mediatized self. While at times the discussion of performance art (opposed to the mediatized narcissism of the present; as a live experience unfolding in time and space) veers toward essentialism, Alcázar ultimately confronts these essentializing tendencies and finds a passageway through the dilemma by looking to artists themselves as active theory-makers and transformers of audiences, citizens, and bystanders: “[E]l performancero se convierte en un teórico de la percepción y envuelve al espectador en una cinta de Moebius, que hace que esté afuera y adentro de la acción, simultáneamente” (76). Alcázar proves herself a sensitive and adept observer of performance artists’ actions and words, and her active reception combines with expertise to form novel conclusions about performance and the self extrapolated from decades of her study of a decidedly heterogeneous group of artists.

*Katherine Zien*  
*McGill University*

**Tamer, Nelly Beatriz. *La danza folclórica en el teatro santiagueño*. Prólogo de Jorge Dubatti. Santiago del Estero: Editorial de la Universidad Nacional de Santiago del Estero (EDUNSE), Serie Historia del Teatro, Colección Convergencias, 2014. 174 pp.**

*La danza folclórica en el teatro santiagueño*, de Nelly Beatriz Tamer, teatóloga de la Universidad Nacional de Santiago del Estero, es el resultado de la investigación “Incorporación de la danza folclórica en el teatro santiagueño” (realizada a partir del 2003) y una demostración de la relevancia y el desarrollo que la teatrología ha alcanzado en las provincias argentinas. En dicho trabajo se analizaban los vínculos entre las danzas folclóricas y el teatro, particularmente dentro de las coordenadas de Santiago del Estero, provincia del Noroeste argentino. En este volumen (que fue distinguido con el Premio Teatro del Mundo “Trabajo Destacado” por la Universidad de Buenos Aires), Tamer reúne algunas de las conclusiones a las que llega no solo como investigadora, sino también como artista, ya que ha escrito libretos y adaptaciones y se ha desempeñado como Directora del Teatro de la Universidad Católica de Santiago del Estero (TUCSE) entre 1994 y 2011.

El libro cuenta con una serie de fotografías de diversos documentos y se completa con una extensa y variada bibliografía especializada en el teatro regional. En el prólogo, titulado “Santiago del Estero en la polifonía de Teatros Argentinos”, Dubatti señala la importancia de reconocer dentro del campo de los estudios teatrales una amplitud de propuestas en diálogo, ya que a la hora de pensar el teatro argentino desde una perspectiva cartográfica, no podemos concebirlo desde una mirada singular sino plural. Es necesario hablar de *teatros* y no de teatro. En este sentido, si el teatro es una actividad territorial, cada región debe ser considerada desde sus características particulares y únicas. En estas coordenadas se inscribe el valor de este volumen.

Desde su abordaje territorial, Tamer propone “un primer acercamiento” (154) hacia un campo habitualmente no observado con detenimiento. Para ello advierte que “realizar un estudio [. . .] requiere de tres campos culturales —el folclore, las danzas que son patrimonio del mismo, el arte dramático— y su entrecruzamiento” (27). Luego agrega: “Es nuestro propósito realizar un análisis de la función que cumplen las danzas folclóricas en teatralizaciones populares, función que, lejos de representar un mero agregado de *color* a la pieza, está ligada internamente al texto dramático y resulta indispensable para que este texto alcance su pleno significado” (27). De esta manera, los tres ejes señalados —folclore, danzas y arte dramático— se entrelazan a lo largo de tres grandes secciones dedicadas a la danza folclórica, el teatro nativista y, finalmente, un análisis de diversas poéticas que forman un recorrido posible desde el “patio criollo” hasta el teatro danza. Cada una de ellas incluye una presentación teórica y el relevamiento de un buen número de casos que evidencian una producción provincial prolífica y heterogénea.

En la primera sección, centrada en la danza folclórica, Tamer señala las raíces etimológicas de la noción de folclore y lo define como “vivo y dinámico” (32), siguiendo a Apolonio Alderete y a Bernardo Canal Feijóo. La danza funciona en este sentido como un ámbito de comunicación y por lo tanto de socialización, de interacción, un acto en el que se manifiesta la alegría pero a partir de la resolución del drama del hombre local. Tamer observa que “el canto echa afuera la tristeza. La danza recibe e incorpora la alegría” (43). Aparece así un vínculo liminal ineludible entre celebración, fiesta, encuentro, danza, teatro y ritual, que atraviesa y entrecruza los actos sociales y estéticos. Por todo esto, el fenómeno de la danza en Santiago del Estero también aparece asociado a lo religioso y a lo pagano, lo que lleva a Tamer a realizar un relevamiento y análisis de la danza dentro del marco de celebraciones de *diversión-devoción*: La Fiesta del Señor de los Milagros de Mailín, La Fiesta de la Virgen de Sumampa, La Fiesta de Sumamao, El Velorio del Angelito, La Fiesta del Tanicu, La Telesíada y el Carnaval.

La segunda sección propone una serie de definiciones fundamentales de los rasgos básicos del teatro nativista para luego colocar el énfasis en los aportes realizados por Andrés Chazarreta (1876-1960) a la difusión de las danzas folclóricas

santiagueñas y a su cruce con el arte dramático. Tamer afirma: “Sus espectáculos no solo se limitaron a exhibir nuestras danzas folclóricas con las más variadas coreografías y músicas originales, sino que incorporaron situaciones dramáticas, escenografías, elementos de utilería, que dieron origen al patio criollo, presente en las obras nativistas” (76). El “patio criollo” es uno de los aportes más singulares del teatro argentino al ámbito latinoamericano y sin duda Tamer pone en primer plano su gramática. Tamer luego da lugar a la figura de Carlos Aureliano Flores, autor fundamental del costumbrismo santiagueño, entre otros motivos, por la escritura de la obra *Patio Criollo* (1925). Para concluir, se realiza el examen de los espectáculos *Santiago del Estero canta* (1967) y *Santiago . . . Memoria de mi tierra* (1981), dos de los pocos espectáculos de los que se conservan registros moderadamente completos.

Finalmente, en la tercera parte del libro, Tamer propone un recorrido por diversas poéticas que permiten pensar un camino entre el patio criollo y el teatro danza tomando como eje fundamental su vínculo con distintos mitos y leyendas locales. En esta sección se analizan los casos de *La Leyenda del Crespín* (estrenada en 1992), de la Compañía de Arte Nativo; *La Rubia Moreno* (1982), de Cristóforo Juárez; *Los cuentos de don Andrónico* (1983), obra póstuma de Bernardo Canal Feijóo; la adaptación teatral de *Carnaval Santiagueño* (2007), escrita por Homero Manzi, célebre letrista de tango, en 1942; *La Salamanca* (estrenada en Buenos Aires en 1943 y en Santiago del Estero en 1964), escrita por Ricardo Rojas; tres versiones de espectáculos realizados a partir de la leyenda de La Telesita, realizadas por Nicandro Pereyra (1977), Clementina Rosa Quenel (estrenada en 1992, pero escrita en 1949) y Michèle Meugens y Verónica Kempf (2003), así como *Voces y sueños* (2003), escrito por la propia Tamer; y, finalmente, *El huiñaj*, adaptada por Tamer y realizada en la Plaza Libertad, en el centro de la capital santiagueña. El análisis de cada uno de estos espectáculos de diverso origen permite al lector asomarse a un recorrido a través de las diversas formas de pensar los mitos y las leyendas desde la mirada del teatro y sus múltiples vínculos posibles con la danza. *La danza folclórica en el teatro santiagueño* cumple entonces una cuádruple función: 1) proponer una primera sistematización sobre un campo hasta ahora no analizado de manera atenta; 2) visibilizar una serie de fenómenos locales y regionales del “interior” de la Argentina; 3) registrar y difundir la labor de un gran número de autores y artistas locales y regionales, algunos de gran reconocimiento a nivel nacional y otros poco conocidos, incluso dentro de la región; 4) estimular la reflexión y proponer un camino a profundizar para futuros investigadores. Por todo eso, este volumen resulta de enorme valor para reflexionar sobre el fenómeno local del teatro santiagueño y sobre el teatro argentino como gran mapa multipolar de expresiones teatrales diversas. El epígrafe que acompaña el programa de mano de *Voces y sueños*, espectáculo escrito por Tamer, afirma: “Voces del pasado surgen de las entrañas mismas de la tierra santiagueña y germinan en la callada imaginación de alguien, en

un mundo de ensueño, donde la existencia es vasta y profunda, alucinante y poblada de acción” (146). *La danza folclórica en el teatro santiagueño* bien podría sintetizarse como una invitación a buscar y vivenciar esas voces, para hacerlas sonar e insuflarles vida una vez más.

*Ricardo Dubatti*

*CONICET / Universidad de Buenos Aires*

**Lábatte, Beatriz. *Racionalidad técnica y cuerpo danzante. Devenires escénico-teatrales*. Prólogo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Saberes, Serie Instituto de Artes del Espectáculo, 2017. 323 pp.**

El libro de la artista-investigadora tucumana es una recopilación de textos reunidos por primera vez en esta publicación que da inicio a la Colección Saberes del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Surgidos a partir de actividad teórica, pero también de la experiencia en la práctica escénica y docente, en ellos podemos apreciar una mirada profunda que analiza distintos aspectos de situaciones escénicas cuyo punto en común podría ser el protagonismo del cuerpo en la vitalidad del acontecimiento teatral. Un “teatro de la alegría del cuerpo, por el cuerpo”.

El libro está dividido en dos partes. La primera de ellas compila, bajo el subtítulo “Devenires escénico-teatrales”, una serie de textos que investigan cuestiones técnico-poéticas de la escena enmarcadas y puestas en tensión en el contexto de la Modernidad o la Post-modernidad. Estos escritos desarrollan el pensamiento sobre la racionalidad teórica de la danza, la corporalidad escénica o la esencia del lenguaje teatral. Más allá que en ellos se analicen las técnicas del cuerpo o de la danza, la inteligencia del actor o la metáfora de la palabra, todos los textos se preguntan, en el fondo, por aquello que otorga vida y verdad a la interpretación en la escena.

Entre los artículos podemos encontrar un análisis centrado en la danza y el proyecto artístico de la ‘moderna’ Isadora Duncan; una indagación sobre el papel de la palabra en el lenguaje teatral ‘estallado’ a partir del pensamiento de Antonin Artaud; la puesta en relación de ciertas características de la danza moderna y el arte moderno/contemporáneo en la obra *Veronique Doisneau* del coreógrafo francés Jerome Bel; y el análisis de *Tiempo suspendido* del tucumano Marcos Acevedo enmarcado en la corriente del teatro-danza, entre otros textos. Con visión crítica y fundamentos teóricos sólidos, la investigadora puntualiza distintos aspectos de acuerdo a cada artículo valiéndose de pensamientos filosóficos o de teorías teatrales. Así podemos encontrar, por ejemplo, la pregunta sobre cómo estructuran sus propuestas los teatristas jóvenes de Tucumán en el artículo “‘Ex Antonio’ o ‘La verdadera historia de Antuán’ . Federico León en la cartelera teatral tucumana de 2008”, donde la investigadora se apoya en

algunos conceptos de Leónidas Lamborghini. Asimismo, en “Discursos escénicos. Museo Medea o la intimidad del procedimiento”, podemos observar el abordaje de materiales teóricos y del acontecimiento teatral a partir de Aristóteles o Foucault, siempre matizado por el rico análisis personal de la autora.

La segunda parte del libro contiene en sí una unidad temática que organiza todos los artículos alrededor. Agrupados bajo el subtítulo “Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas”, cada escrito desarrolla algún aspecto tensionado por esta dupla de términos. Por un lado, la necesidad de nombrar y los conflictos que surgen a partir de las creaciones de los diversos artistas que podrían enmarcarse dentro del ámbito del teatro-danza, así como las maneras de representar, de utilizar la palabra o la voz en la escena, escapando más allá de ella para preguntarse por una ‘escritura escénica’. Por otro, aterrizar en la condición de impureza que habitaría en esas propuestas que son imposibles de definir dentro de límites precisos. Cada artículo se enlaza con el siguiente a partir de esa pregunta que subyace sobre una corporalidad del actor que no se somete a la palabra. Así se propone un intérprete particular y complejo cuya existencia corporal “funda un instante privilegiado y único”, al decir de Bartís en el libro.

Finalmente, los recorridos desplegados y propuestos en cada artículo que compone este libro de investigación artística nos llevan a reflexionar sobre la escena contemporánea y la multiplicidad de sentidos en busca de un cuerpo que sostenga aquello que el presente necesita decir. En la escena y en la vida. Un material preciso y valioso para los amantes curiosos del teatro, la danza y toda propuesta escénica. A quienes el arte les resulta una motivación fundamental para vivir.

*Dulcinea Segura Rattagan*  
*Universidad de Buenos Aires*

**Lozano, Ezequiel. *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60.* Buenos Aires: Ed. Biblos. 2015. 249 pp.**

La investigación de Ezequiel Lozano (UBA-CONICET) versa sobre la representación de las sexualidades disidentes en el teatro de Buenos Aires durante la década de los 60. Sostiene que las transformaciones originadas en esos años se producen dejando atrás matrices de representación injuriosas y promoviendo discursos teatrales que visibilizan otras sexualidades posibles fuera de la (hetero)norma. Atento a la serie histórica el libro articula con precisión los modos en que ese proceso de visibilización surge desde lo teatral como reacción ineludible a los eventos políticos y a los cambios sociales del periodo. El trabajo demuestra que la exhibición teatral de la disidencia sexual constituye siempre una victoria del deseo: un deseo indoblegable de torcer la hegemonía heterosexista aun contra los autoritarismos políticos más crudos del pasado argentino.

Lozano dedica el primer capítulo a rastrear en la teatralidad social decimonónica un paradigma ligado al discurso médico-policial capaz de criminalizar toda sexualidad poco obediente con la performatividad que se le exige. Al respecto se detiene en el caso de *Los invertidos*, obra de 1914 escrita por José González Castillo, y sostiene que a pesar de los dichos de su autor ante la censura, “operó como catalizador de múltiples ideas, habilitando lecturas muy diversas a lo largo de diferentes momentos” (226). Declara también que los años siguientes fueron de injuria y persecución a la disidencia sexual. En esta línea, y para las décadas de los 40 y los 50, Lozano analiza las figuras del *asco* y la *basurización* en *La lombriz*, de 1950, o en *Ser un hombre como tú*, de 1957.

El segundo capítulo estudia la novedad aportada por ciertas puestas específicas entendidas como *contralaboratorios virtuales de producción de realidad*. Aborda así desde la llamada “neovanguardia” (con el Instituto Di Tella y las obras de Griselda Gambaro) hasta los montajes sesentistas de *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, dirigida por Alberto Ure, o *Ejecución*, de John Herbert, con dirección de Agustín Alezzo. En la tercera sección del libro se interpretan los elementos censorios y la obstaculización a la visibilidad pública de la disidencia sexual en los discursos teatrales del periodo. En ese marco queda claro que la urgencia en la necesidad de metáforas políticas habilita retrocesos simbólicos fácilmente localizables en obras como *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile, de 1970. El cuarto y último capítulo, por su parte, refiere las derivas de las conquistas previas durante los años del terrorismo de Estado, profundizando en los perfiles de Copi y Puig como nodos iridiscentes que persisten desde el exilio. Los años 80 y 90, finalmente, quedan reflejados en temas interrelacionados como la fuerza inédita de Batato Barea, las paradojas de la homonormatividad y la apropiación comercial de categorías como “estética queer”. En suma, este volumen afirma una vez más que existen libros cuya irrupción es de tal importancia que obliga a cuestionar el prolongado tiempo de la vacancia que han venido a llenar.

Mariano Saba

Universidad de Buenos Aires / CONICET

**Riley, Shannon Rose. *Performing Race and Erasure: Cuba, Haiti and US Culture 1898-1940*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. xiii, 273 pp.**

*Performing Race and Erasure: Cuba, Haiti and US Culture 1898-1940* by Shannon Rose Riley examines the strategic importance of Cuba and Haiti in performance culture in the United States and in the construction of the definition of empire during the pivotal years of 1898-1940, though the implications continue to reverberate today. The book examines performance and culture produced within the United States that used imagery or topics from Haiti and Cuba, thus underlining the importance that



these two island nations played in the construction of empire and race within the United States. Riley explains how US intervention in Haiti and Cuba facilitated their introduction into conversations on empire and race. Riley begins her study in 1898, the pivotal year when Cuba (along with Puerto Rico and the Philippines) passed from a colony of Spain to the United States, and ends with 1940, since this is when, she argues, racial categories consolidated into a dichotomy of white and black. *Performing Race and Erasure* furthers the ongoing conversations around performance studies and race, arguing for cross-conversations between Caribbean and US scholarship.

After the initial chapter that outlines the argument of the book, Riley's *Performing Race and Erasure* is divided into six chapters that look at performances in the United States on and around events from Cuba and Haiti. Each chapter focuses attention on a different set of plays and performances organized around pivotal events or movements from Cuba and Haiti, though these chapters could perhaps have been condensed to find connections. A short conclusion closes the book by examining implications of the palimpsest of race today within the United States, understanding how the past remains in the present.

*Performing Race and Erasure* is an important work that explores the roots of cultural and social constructions of race within the United States that were and are in conversation with the nations of Cuba and Haiti. As the author examines in these pages, we continue today evidence of images and cultural texts that expose the past with which we need to contend in the present and the future. Furthermore, as Riley does with *Performing Race and Erasure*, we need to acknowledge more the historical and current social and cultural connections between the United States and nations in the Caribbean and Latin America. Riley's book is an important contribution to this vital conversation, underlining the fluidity of performance culture across political and national borders. Scholars on all sides of these borders will benefit from the insights presented in Riley's *Performing Race and Erasure: Cuba, Haiti and US Culture 1898-1940*.

Katherine Ford  
East Carolina University