

Book Reviews

Albuquerque, Severino J. and Kathryn Bishop-Sanchez, eds. *Performing Brazil: Essays on Culture, Identity, and the Performing Arts*. U Wisconsin P, 2015: 305 pp.

From an academic colleague's reaction to a *roda de capoeira* in New Orleans, there came one of the main seeds of inspiration for this highly recommendable gathering of 13 essays, including the captivating and elucidating introduction penned by both editors of the volume. All verse on performances originating in or inspired by Brazil. At the 2008 meetings of the Brazilian Studies Association, one scholar dedicated to the study of Brazil claimed that the *capoeira* being performed in a Tulane University foyer had "something uncanny about it" and "made no sense outside Brazil" (15). We readers may infer that the spark caused by that colleague's personal discomfort in light of an alleged disconnect among the performers, the audience, and the setting is one of the multiple questions propelling and orienting the selected essays. Whether or not the topic of each of the essays falls perfectly into either of the book's indexed topics listed in the cataloging data (Brazilian arts, Brazilian ethnic identity, Brazilian civilization), all chapters offer their own fascinating insights with transdisciplinary academic rigor.

The contributors include senior authors, such as Bryan McCann and Lídia Santos, and younger critics, such as Cristina F. Rosa and Benjamin Legg. Cinema, dance, literature, music, painting, performance, photography, sculpture, and theater are discussed in connection with class consciousness, curatorial practices, ethnicity, gender issues, folklore, protest art, and the *zeitgeist* of several eras, but mostly from 1950 to the present day. *Performing Brazil*, explain the editors, "creates an analytical geo-performative space that links Brazil to the [African] diaspora and back, along with a mixture of urban and rural tropes, and that understands performance as a staged activity in the broadest sense of the term" (6).

Following the book's introductory essay, Bishop-Sanchez presents in "On the (Im)Possibility of Performing Brazil" an intricate panorama of the challenges one faces while investigating performative acts and subjects, in general, and those associated with *brasilidade*, or Brazilianness, in particular. She argues, firstly, that

“performing Brazilianness is a concept that is ever evolving, nationally and internationally, in relation to live events that mold the projection of Brazil to its different audiences, both at home and abroad” (20). She then adds that performance “is a means to explore, develop, and challenge conceptions of national character and the embodiment of nationness” (20). Bishop-Sanchez’s essay is laudably eye-opening in the sense that it juxtaposes groundbreaking theories on the ways by which we analyze (and thus “preserve”) live, under-documented, or thoroughly undocumented art, an effort considered by some, such as Peggy Phelan, as “indomitable” (21). Despite the ontological difficulties and academics’ widespread refusal to write about performance, Bishop-Sanchez offers an operational definition, according to which performance “is a visual medium couched in a specific time and space that facilitates discussion and constitutes a basis upon which to draw” (21). Since performance projects a message that can be construed or sensed by the spectator, actor, or performer, she adds, “it functions as a site for interpretation and meaning” (21).

Further theoretical advances in the volume come from other scholars, such as Fernando de Sousa Rocha. He stretches the notion of cultural cannibalism to its 21st-century reincarnation through socioeconomic symbolism in films like Cláudio de Assis’ *Mango Yellow*. A discussion of Belo Horizonte-based modern dance group Corpo, in turn, serves as a platform for the re-reading of body language, especially the *ginga*, as an element that not only translates a visual composition of Brazilianness but also enhances our understanding of the coexisting forces in transculturation, especially those detected through the interconnections between processes of identification and corporeality.

Another distinguished contribution in *Performing Brazil* to the young field of performance studies comes from the closing text written by Maria José Somerlate Barbosa. She examines the links between elements of theatricality, such as stage devices and dramatic language, and various attributes of prose writing in Clarice Lispector. Barbosa focuses on what she identifies as three of the “less discussed trademarks” of Lispector’s style that resonate with acting: performativity, the use of the pulpit’s point of view, and the theatrical ending of her texts (271).

Apart from the cultural manifestations discussed above, *Performing Brazil* features reflections on a plethora of other works and practices, including the *berimbau*, bossa nova, Candomblé, Carnaval, Carmen Miranda and Sônia Braga movies, *City of God*, *forró*, jazz, Mardi Gras, *maculelê*, *Macunaíma*, *Maria Maria*, the open-air social sculpture Morrinho, the public art installation *No lugar do outro*, the video art project *Nome*, the exhibition *Sem simpatia*, and the folkloric group Viva Brasil. From the literary text and the painted canvas to the electronic make-up and visual projection of soundbites and beyond, these are the subjects of profound, sharp, and wide-scoped analyses in *Performing Brazil*, a volume that places its essays and their authors in the forefront of performance studies and their multidisciplinary offshoots.

Dário Borim Jr.

University of Massachusetts – Dartmouth

Atto, Paulo. *Desmontando Shakespeare*. Terceira Margem, 2012: 323 pp.

Este es un libro signado por dos marcas nada ajenas a Shakespeare: la hibridez y la maleabilidad. Una serie de tres piezas teatrales de un acto (*La tierra de Calibán*, *La herencia de Macbeth* y *Antonio y Cleopatra: el desencuentro del mirar*) basadas en obras del dramaturgo inglés abre lecturas e interpretaciones que revitalizan el lema de un Shakespeare maleable y adaptable a todas las situaciones y a todas las épocas históricas. *Desmontando Shakespeare* es, sobre todo, la crónica de un “desmontaje” teatral que no teme, como dice el mismo Paulo Atto en su introducción, “desmitificar” y “desacralizar” textos entronizados por la academia, con tal de “intentar captar su significado, o su sentido, en un mundo desarraigado de sus valores más humanos y buscando su singularidad en nuestro momento social e histórico” (41). Existen diversos tipos de teatro (“existen ‘teatros’ y no solo Teatro”, dice Atto) y el suyo, agrega, no es “taxidermista”. Es decir, no se plantea como tarea fijar un texto, sino abrirlo en la práctica teatral a las más diversas e invitantes posibilidades. Atto quiere encontrar en Shakespeare su tiempo y no recrear el tiempo en que el dramaturgo vivió, tarea que considera imposible y vana. Para eso, dice, necesariamente hay que desmontarlo. Esta postura coincide con la mayoría de las opiniones críticas actuales sobre Shakespeare y los montajes de sus obras; de Stanley Fish a Stephen Greenblatt encontramos opiniones similares a las de Paulo Atto, que podríamos resumir de la siguiente manera: es hora de abandonar la ilusión del texto shakesperiano definitivo y asumir sus lagunas, vacíos y ambigüedades como una ventaja más que como una limitación. Solo así descubriremos un Shakespeare fresco y actual, ese mismo que según Harold Bloom ha inventado para nosotros la idea de lo humano. Así, la “lectura” más contemporánea del dramaturgo está más cerca a la noción de “obra abierta” acuñada por Umberto Eco a comienzos de la década del 60. En ese sentido, Shakespeare es más una semiótica que un texto fijo e inamovible, es decir, un signo susceptible de ser leído de diferentes maneras, dependiendo de los contextos en los que la lectura acontece. La obra es polisémica y, como señala Eco, está siempre “en movimiento”.

Desde el punto de vista estrictamente técnico, Paulo Atto describe su práctica como un trabajo con los actores más que con el texto. Con producciones y talleres que tuvieron lugar en países como Brasil, España, Colombia, Ecuador, Alemania, Suiza, México, Estados Unidos y Rusia, con “más de mil participantes en total” (48), Atto describe su trabajo como un “proceso” del que nacen “células y partituras gestuales” a las que se les insertan textos seleccionados a partir de “temas o modelos predefinidos por el director con los actores” (48-49). A partir de ahí, Atto describe su trabajo como un proceso de tres etapas. En la primera, “los actores vivenciaban los ejercicios y las dinámicas de entrenamiento”, siendo ésta “la fase de aprehensión de la sintaxis corporal”. La segunda etapa era “la de la construcción de la composición corporal a partir de temas referenciales”. Por último, la tercera etapa era la de “in-

serción/montaje del texto en estas estructuras” (49). Así fue posible extraer distintos fragmentos de las obras de Shakespeare para “establecer relaciones dialógicas para los distintos textos y reproducir puestas en escena donde estaban, lado a lado, las parejas Macbeth-Lady Macbeth y Romeo-Julietta”. Cuando era necesario, se insertaban “otros textos tanto de piezas de Shakespeare como de otros textos escritos por el director o por los actores” (49).

Así nacieron las tres obras breves que se incluyen en el libro, compuestas por citas textuales fragmentadas de las obras en cuestión y por textos producidos por los actores y el director. Acorde al espíritu que anima el trabajo de Paulo Atto, no hay jerarquías entre esas “estructuras poéticas y gestuales”, como él las llama. La relación entre la “cita” y la “glosa”, podríamos decir, es igualitaria. Como en el espacio de una reseña no es posible resumir en detalle la trama de las obras, me limitaré a mencionar brevemente su argumento y su propósito. *La tierra de Calibán*, basada en *La tempestad*, fue la base para un montaje que se aproximó al “universo místico y mágico de las tradiciones afrobahianas” de Brasil (51). Atto y sus actores quisieron releer la obra de Shakespeare con tal de representar “otras tempestades”, como las dicotomías civilización/barbarie, razón/instinto, amor/odio y sueño/realidad. *La herencia de Macbeth*, basada en la pieza homónima, se planteó como una “traición a la obra” en el mismo espíritu en que Macbeth traiciona a Duncan. La “herencia” a la que alude su título es la herencia tribal de nuestro tiempo, que despierta en los seres humanos “la sed de sangre y destrucción” (55). La novedad de este montaje es que introduce al personaje del bufón, común en otras obras de Shakespeare, pero ausente en Macbeth. Atto justifica su presencia (que podríamos considerar como la mayor “traición” al texto) diciendo que “(l)a lucidez lúdica del bufón trae un humor trágico y farsesco al montaje y, algunas veces, cierto lirismo a la decadencia moral a la que llega el matrimonio Macbeth” (55). Tanto *La tierra de Calibán* como *La herencia de Macbeth* fueron representadas en Brasil por el grupo de teatro Avatar. La tercera de estas obras, *Antonio y Cleopatra: el desencuentro del mirar*, fue (des)montada por Paulo Atto y sus actores bajo los auspicios del grupo Quasar Teatro de Gijón y estrenada en el Teatro Jovellanos de la misma ciudad. La tragedia *Antonio y Cleopatra* se adapta aquí a otras dicotomías que producen tensión: hombre/mujer, Roma/Egipto (es decir, Occidente/Oriente) e incluso los roles macho/hembra, todo resumido en la “visión” de los otros y del otro. El amor es un componente fundamental aquí, por supuesto, pero también lo es la pasión y el poder, y la pasión por el poder. El desmontaje explora estas polaridades hasta llegar a preguntarse por la naturaleza misma del deseo, que no respeta fronteras ni géneros. Paulo Atto considera (con razón) esta extraordinaria tragedia una de las más complejas de Shakespeare, y es notorio que su desmontaje le otorgó quizás el trabajo más arduo; la expectativa del trabajo colectivo era grande en Gijón, dice, porque el papel de Marco Antonio fue interpretado por la actriz española Ave Hernández (56-57).

Una de las cosas más interesantes de este libro es el hecho de que se trata de una edición bilingüe portugués-español. Para un grupo de textos y un trabajo teatral que

“traiciona” el original (o la ilusión del mismo, como hemos dicho), es importante que la traducción asuma ese riesgo también. Creo que ese propósito se logra también a cabalidad, sobre todo porque Paulo Atto considera su trabajo como un equivalente a la traducción libre, esa que está muy cercana a la interpretación.

Desde el punto de vista de su confección, este libro también ofrece méritos de valía: impreso en papel cuché, tiene la gracia de no ser un libro de lujo, sino una publicación que divulga sus resultados para el alcance del mayor número posible de lectores. Mención aparte merece el abundante material gráfico incluido (Paulo Atto lo llama “relato fotográfico”), que da una idea de las producciones de las obras, de su desmontaje, que es siempre un montaje en movimiento, abierto y cambiante, y que al reinventar/reescribir/traducir a Shakespeare nos reinventa/reescribe/traduce a nosotros mismos.

Marcelo Pellegrini
University of Wisconsin, Madison

Dubatti, Jorge. *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel, Colección Textos Básicos, 2016: 189 pp.

Teatro-Matriz, Teatro Liminal es un estudio en el que Jorge Dubatti funda y elabora nuevos conceptos a lo largo de su trayectoria como teatrólogo. En este caso plantea la problematización sobre las categorías teatro-matriz y teatro liminal. Así en primera medida realiza la pregunta ontológica sobre ¿qué entendemos por teatro?

El libro se separa en seis capítulos, de los cuales en el primero y en el tercero se desarrolla cabalmente la teoría, para en los otros cuatro aplicarla a diversos ejemplos del teatro en una variable entre espacios y tiempos. El capítulo I despliega el primer concepto clave que es el de teatro-matriz. En él, observa que para definir teatro se precisa reconocer otros dos términos que lo estructuran: teatralidad y transteatralización (9). Por teatralidad, el autor comprende aquella capacidad del hombre de producir y organizar una política de la mirada. La transteatralización es la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad a partir de una apropiación de las estrategias desarrolladas por el teatro. El concepto del teatro-matriz abarca “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación” (11). Así el concepto de teatro-matriz implica una ampliación del término teatro pensándolo como una *per-forma* que absorbe y transforma los materiales en teatro.

Mediante este término Dubatti desemboca en el concepto de teatro liminal. Previamente comprende la liminalidad como la contracara del teatro moderno. Sin embargo, Dubatti da un giro: se plantea rastrear la liminalidad incluso dentro de ese tipo de teatro moderno, del “drama absoluto”, discutiendo de ese modo con autores como

el filósofo Hegel, Wolfgang Kaiser, Peter Szondi y Emil Staiger. Asimismo define la liminalidad como la tensión de campos ontológicos diversos en todo acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no ficción; cuerpo natural/cuerpo poético; [...] dramático/no-dramático (16). Esta característica ontológica del teatro se puede observar, sostiene Dubatti, tanto en el drama absoluto como en las vanguardias propulsadas por Alfred Jarry, Antonin Artaud y los continuadores de la posvanguardia, entre otros.

Por otro lado define los niveles más destacables del concepto de liminalidad dentro del teatro-matriz. Menciona y explica las tensiones entre representación, presentación, sensación; la liminalidad en los tres cuerpos del actor; la presencia convivial del espectador; la tensión entre la teatralidad de las prácticas sociales y el uso poético de la teatralidad en el teatro; y la tensión entre presencia y ausencia. Así, en el teatro antiguo grecolatino también se pueden encontrar espacios fronterizos, por ejemplo, en la épica y la lírica, o incluso en la labor de los mimos, los histriones, la estructura de la tragedia, de la comedia y del drama satírico.

Mediante la teoría propuesta, y el hallazgo en los teatros previos, recorre y estudia las prácticas liminales en el teatro medieval a lo largo del capítulo II. Allí se pregunta si es pertinente utilizar el término teatro para referirse a las prácticas escénicas del período medieval. En el capítulo III, "Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento teatral cartografiado", Dubatti avanza sobre la relevancia de comprender al teatro como un objeto de estudio. De allí surgen las Ciencias del Teatro que se nutren de una manera interdisciplinaria y que encuentran una serie de singularidades sobre el teatro-matriz: que es un acontecimiento de cultura viviente; que está sometido a pérdida y a duelo; que siempre requiere cuerpo viviente; que no se puede desterritorializar; que su nivel poético es inmanente; que aquello se relaciona con la historia social, interna y externa; que posee formas de producción específicas; y que se relaciona con y se diferencia de las otras artes. A su vez plantea que el saber teatral parte desde los propios artistas y su praxis. Así desarrolla las cuatro categorías que contemplan diversas posiciones como investigador-artista, artista-investigador, investigador participativo e investigador asociado a un artista o equipo de artistas. Estas modalidades propician una actitud "radicante" frente al teatro; ponen el acento en pensar lo territorial.

El libro se introduce en el capítulo IV en el mundo de Ricardo Bartís, para observar como mediante su "teatro de estados" se genera una tensión entre la teatralidad, el teatro y la transteatralización. Bartís da cuenta del artificio teatral mediante su poética. Este autor se enfrenta a la manipulación política, que para armar su simulacro se sirve de las técnicas de actuación. Bartís lo combate resaltando el artificio político y reclamando en su poética una mirada ironizante (85). Con la misma intención de dar cuenta de las mecánicas y las tensiones que se producen dentro del teatro-matriz y la liminalidad, en el capítulo V Dubatti desarrolla el concepto del teatro como observatorio ontológico y realiza un recorrido por una serie de producciones recientes propias del teatro de la posdictadura en las que se puede observar

la riqueza y la multiplicidad de poéticas. Así analiza catorce obras fundantes del teatro actual.

En el último capítulo estudia específicamente la poética de Alejandro Finzi, investigador-artista que nutre su poética desde las vanguardias históricas, que discutían el teatro burgués, que recuperaban cuestiones del teatro premoderno e implementaban una serie de procedimientos. Pero Finzi, como posvanguardista, retoma estas cuestiones para realizar una crítica a las políticas neoliberales, proponiendo metáforas que lo ubican en el lugar de la resistencia (165).

Sin más, el libro de Jorge Dubatti formula desde la propuesta teórica un recorrido histórico que propone desde diversas cartografías la implementación de los términos de teatro-matriz y teatro liminal, para dar cuenta de la multiplicidad de poéticas y de las tensiones que muchas de ellas promueven.

Jimena Cecilia Trombetta
CONICET, Universidad de Buenos Aires

García Barrientos, José-Luis, dir. *Análisis de la dramaturgia argentina actual. Antígona*, 2016: 392 pp.

Argentina holds a prominent position in the theatre written and staged in the Spanish-speaking world. Deeply determined by traumatic events like the Proceso de Reorganización Nacional or the economic crisis known as the *corralito*, Argentina's theatrical life has never ceased to attract the interest of academics worldwide. This book provides an overview of the current situation and forms part of a larger project led by theatre specialist José-Luis García Barrientos aimed at mapping the theatrical activity taking place nowadays in the Hispanic world.

Coordinated by Luis Emilio Abraham, the volume begins with a historical introduction by Beatriz Trastoy. Oversimplifying her words, it may be said that most Argentinian dramatists share a critical interest in the recent history of their country. This commitment does not prevent them, though, from questioning the limits of theatrical representation or incorporating formal innovations. The works and playwrights analyzed give evidence of this conciliation. Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Patricia Suárez, Rafael Spregelburd, Martín Giner, and Federico León are the playwrights chosen. Seven names might not seem enough to cover the dramatic production of a country like Argentina, yet the selection is highly pertinent and gives the opportunity to approach the object of study without feeling overwhelmed by it.

The structure is simple but effective; every author is approached from a micro and a macroscopic perspective. Each essay focuses on a play representative of the dramatist's work and then moves to a synthetic view of his/her whole dramaturgy. This approach provides an insightful account of each dramatist's views on theatre and at the same time proves the soundness of García Barrientos's analytical method,

which he terms *dramatología*. Fully established in *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001), this theoretical framework, indebted to Genette's narratology, has been gaining academic respect as its consistency and applicability become more evident. All the analyses start from its principles, some applying them strictly, others adapting the categories. The general objective is, in any case, the same: to study the plays from a rigorously specific instance, that is, as texts meant to be staged and, as such, determined by the exigencies of theatrical representation.

Ignacio Gutiérrez tackles Bartís, whose position in the book points both to his age (a little higher than that of the other authors) and his influence on the younger generation. His discussion of the play *La pesca* is eloquent in its treatment of historical and formal concerns as well as of Bartís's debts to postmodern poetics. Veronese's *Mujeres soñaron caballos*, analyzed by Daniel Israel, can also be connected to this search for new ways of expressing the Argentine identity. Full of psychoanalytical resonances, dream-like sequences, and absurd dialogues, Veronese's take on personal and national issues, as García Barrientos's method shows, does not neglect formal experimentation; quite the opposite.

Less aggressive, but perhaps more imaginative, is Daulte's play *¿Estás ahí?*, brilliantly studied by García Barrientos. This is a supernatural comedy that, even if less concerned with sociopolitical matters, exemplifies Daulte's skills in his manipulation of the theatrical language. As for Patricia Suárez, it is her collection of short pieces *La Germania* that draws the attention of Paulo A. Olivares. All these plays deal with one of the ugliest episodes of the Argentinian past: the arrival of Nazi refugees under Perón's rule. In the second part of his analysis, Olivares links Suárez's interest in history with her rewriting of social, political, and cultural narratives.

Abraham's study focuses on Spregelburd's *Heptalogía de Hieronymous Bosch*, which is based on the Dutch painter's *Mesa de los pecados capitales*, a fresco in which nothing makes sense. *La estupidez*, chosen as representative of this absurdist approach, is a challenging piece that, despite its nonsensical nature, proves decipherable in the context of the dramatological categories. The remaining playwrights, Martín Giner and Federico León, tend to avoid seriousness in their tone and the building of fictional worlds. Thus, Mauricio Tossi praises the recovery of the *farsa* in Giner's *Freak Show*, while Laura Raso, studying León's *Cachetazo de campo* and its opposition to codified meanings, interprets it as a powerful satire of Argentinian clichés.

Much more, indeed, could be said about *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, one of the most important titles on Hispanic theatre of the present decade. It achieves more than satisfactorily both goals that guide not only the book but the whole project by giving a fair idea of the theatre composed and performed in a determined area of the Hispanic world and by confirming the maturity of *dramatología* as a valid theoretical approach to theatrical imitation.

Miguel Carrera Garrido

Marie Curie-Skłodowska University of Lublin (Poland)

Rozik, Eli. *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Prólogo de Jorge Dubatti. Trad. Nora Lía Sormani y Ricardo Dubatti. Editorial Colihue, 2014: 379 pp.

Eli Rozik es uno de los teatrólogos más reconocidos del mundo. Desde la Universidad de Buenos Aires se trabaja actualmente en la difusión de su obra en toda Latinoamérica, continente con el que Rozik no ha perdido sus vínculos. Nacido en la Argentina en 1932, emigró a Israel en 1953 y es actualmente profesor emérito de estudios de teatro de la Facultad de las Artes de la Universidad de Tel Aviv. Se desempeñó, además, como jefe del Departamento de Estudios de Teatro y Decano de la misma universidad. Especializado en teoría teatral, su trabajo se ha centrado principalmente en los aspectos no verbales de este arte. Como parte de dichos estudios, se encuentra el cuestionamiento de los orígenes del teatro, tema desarrollado en el volumen que aquí comentamos.

En este trabajo, Eli Rozik parte de una doble tesis: que el origen del teatro no está ni en el rito ni en la performance, y que sí está en una competencia cognitiva del ser humano. Para ello, organiza la estructura del libro en tres partes. En la primera, analiza las teorías de los orígenes rituales. La premisa de que el teatro no pudo haberse originado en el ritual se basa principalmente en el hecho de que el ritual y el teatro son entidades culturales en dos niveles ontológicos distintos. Mientras que el ritual es definido como un tipo de macro-acto/acción, con intenciones específicas y efectos esperados en el mundo divino o en el terrenal, el teatro es considerado como un medio cultural de representación y comunicación que puede producir descripciones de actos y, por acumulación, de mundos. Por lo tanto, el ritual puede optar o no por usar el medio teatral. Asimismo, afirma que mientras que los rituales son históricos, el teatro es ahistórico y forma parte de la propia naturaleza del hombre.

Para sostener esta tesis, Rozik se encarga primero de refutar las visiones más clásicas sobre el origen del teatro, partiendo de la Escuela de Cambridge en general y Henry Murray en particular. Para ello, se vale de las primeras objeciones que se le han hecho, es decir, las de Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge en la década de 1920. La principal impugnación estriba en que la postulación del ditirambo como origen del teatro no se ocupa del teatro como medio. ¿Cómo entra el mito heroico en el ritual dionisiaco? No hay una respuesta satisfactoria. Y si el teatro nace del ritual ¿por qué no sostener que la narración se originó también allí, como sí lo hacen con respecto a la tragedia? Además, si la tragedia forma parte del ritual dionisiaco aún en el siglo V a.C. por desarrollarse durante las Grandes Dionisiacas, las obras formarían parte de un ritual que critica sus propias creencias.

La segunda parte del libro se centra en las teorías de la *performance*, incluyendo al carnaval y al juego. Enlazando con la crítica a los estudios rituales, cuestiona la distinción entre chamán y actor que realiza Michael Kirby, ya que mientras la expectación del ritual es fundamentalmente un tipo de acción, la expectación en teatro

es fundamentalmente un tipo de pensamiento (al tratar la tercera parte del libro, volveremos sobre este término). Por ese motivo, si bien en tiempos posteriores el cristianismo y el judaísmo recurrieron al teatro, rito y teatro tensaron las fronteras pero no se anularon mutuamente. Caso similar es el del carnaval, en tanto inversión de los fundamentos del *statu quo*. Hermanadas a las teorías del ritual, están las de Richard Schechner con respecto a la performance. Justamente las críticas de Rozik aquí tienen que ver con la imposibilidad que el mismo Schechner encuentra para definir la noción de *performance*. Alega asimismo que una falacia generalizada reside en la presunción de que tragedia y teatro nacen al mismo tiempo. Por ello recurre a las bases de juego, cultura, ritual y teatro de Johan Huizinga y de Roger Caillois, como una aproximación a las teorías de las raíces, ya que no buscan los orígenes históricos del teatro, sino aquellos elementos que lo puedan generar.

Finalmente, en la tercera parte del volumen expone las bases de la tesis de las raíces del teatro: se trata de una facultad mental vital y elemental, una capacidad innata del cerebro humano de crear espontáneamente imágenes y pensar a través de ellas. Siguiendo a Ernst Cassirer y a Susanne Langer, afirma que el lenguaje verbal no es nuestra única forma de simbolización; también lo son las imágenes. Apoyado en la neurobiología de Stephen Kosslyn, la premisa de Rozik es que las imágenes se constituyen como unidades de pensamiento. De esa manera, el juego imaginativo o simbólico es también una forma de pensamiento, tal como lo afirma Jean Piaget.

En esa misma línea, sostiene que los estudios de la representación mítica sirven igual que el juego, porque el mito es un producto del método imaginístico de pensamiento, por el que la psique espontáneamente formula pensamientos en forma de mundos poéticos. El mito y el teatro tienen entonces sus raíces en el mismo método de representación: reflejan la creatividad espontánea imaginística de la psique. Y como el mito requiere de un medio para su comunicación, no es extraño que el teatro se lo provea. De ahí la fascinación de los teatristas por las fábulas míticas.

Para sustentar su teoría de las raíces, Rozik analiza la boda simbólica en Eleusis, los llamados dramas egipcios, las danzas miméticas prehistóricas, las pinturas y grabados rupestres en Tassili, el Sahara Central y Europa. Lo que busca no es un origen, sino revelar las condiciones psicoculturales necesarias para que el medio teatral pueda llegar a existir.

Como se evidencia, se trata de un libro sólidamente fundamentado, aunque no por ello menos controversial. Cuestionar los orígenes del teatro occidental en el ditirambo supone cuestionar 2000 años de teorías teatrales. Asimismo, la apelación a las neurociencias como impugnación a la psicología para discutir las nociones de pensamiento, símbolo y lenguaje supone también una controversia en el campo.

Tal vez lo más cuestionable sea su definición de teatro como medio, lo que demuestra su deuda con las teorías semiológicas y comunicacionales. Eso lleva a que diferencias como teatralidad y teatro, por ejemplo, sean pasadas por alto. Pese a esto, el volumen que aquí reseñamos es de una gran solidez científica, fruto de muchos

años de trabajo e indispensable para la discusión contemporánea de la teatrología. El lector podrá estar de acuerdo o no con la tesis de las raíces, pero ciertamente no puede desconocerla.

María Natacha Koss

Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires

Taylor, Diana. *Performance*. Duke UP, 2016: 221 pp.

“How would our disciplines and methodologies change if we took seriously the idea that bodies (and not only books and documents) produce, store and transfer knowledge?” (199). This question propels Diana Taylor’s *Performance*, an inter-media object-text compiled of images, script phrases, and meditations on the role of bodies in social and political contexts. “Performance” is a word with varying meanings in English, but no translation in Spanish, French, or Portuguese. This presents an intriguing problem for scholars like Taylor who collaborate across the culturally and linguistically diverse Americas, and thus the impetus for a succinct text on the topic. Adding to Taylor’s robust opus of writing on performance, here she offers a condensed synthesis of her own recent contributions to performance studies, as well as those of artists, activists, and scholars. The text is informed by her leadership in the Hemispheric Institute of Performance and Politics, a pioneering think-tank on performance for the last 19 years. Nine short chapters constitute *Performance*, making it a practical and valuable primer on what bodies can do and have done under diverse circumstances. Taylor stages an interactive engagement for the reader, even a performative event in the act of reading, by inserting snapshots of performances by provocateurs like Split Britches, Regina José Galindo, and 2boys.tv alongside key academic and activist interventions.

The book’s first half considers histories of performance art, the role of audiences and technology in performance, and the neoliberal uptake of performance within corporate spaces to signify evaluation. First, Taylor frames performance through Elin Diamond’s definition as a thing that one is doing and a thing that is done. She locates the genesis of performance art in the 60s and 70s with Fluxus, Carolee Schneeman, and Allen Kaprow’s happenings. At the same time, she troubles this narrative by acknowledging that indigenous and immigrant communities across the Americas hold diverse genealogies of performance, such as the legacies of human exhibition and display. These practices stretch performance art history further back than the mid-twentieth century, the period in which the field generally narrates its beginnings. Next, Taylor investigates how audience reception and spectatorship influence performance, as actors (including politicians) can shape the terms of engagement between bodies. She reintroduces the term “percepticide” to describe how the biopolitical aim of military dictatorships seeks to “render us deaf, dumb and blind.” (75). Readers of

visual culture and theory will value the juxtaposition of analysis and examples, such as Lorie Novak's *Look/Not/Look*, an image of the photographer holding her head overlaid with images of war and devastation. Connecting Latin American legacies of authoritarianism with European fascism, Taylor engages key scholars like Brecht and Artaud, whose influential works on national spectatorship sought to make the "familiar strange" and thus mobilize a public to question authority. These strategies give audiences fresh eyes to contest the messages enforced in their social sphere (81). Culling diverse examples from digital platforms that create a second life for the circulation and appropriation, such as the images of Abu Ghraib, Taylor uses her intellectual dexterity to demonstrate how seeing is a way of knowing—both in content and in the form of the book.

The second half of the text discusses *how* performance interventions emerge to interrupt systems of power. Taylor introduces two new concepts: "animatives" and the argument that performance studies is "postdisciplinary." Building on Austin's "performatives" (linguistic utterances that create action) and Butler's theory of performativity (reiterative citational acts produced through discourse), Taylor adds the term "animative," which she defines as an "inappropriate response to a performative utterance" (127). She uses the term to capture the act of breathing life into an action, a space, or a gesture. The Occupy movement's refusal to leave Zuccotti square, for example, illustrates the "inappropriate" response to Mayor Bloomberg's performative edicts and "official utterances" to vacate. Animatives are "affect in motion," such as the energy, behaviors, and events that surround a performative event; they capture that which is beyond language. Finally, in her conclusion, Taylor argues that the field of performance studies is "postdisciplinary," rather than inter- or intra-, because it resists "definable limits; it is (forever) an 'emergent' field" (200). We arrive at the liveness of the discipline itself: it refuses canonization and the formality of singular methods.

A resource for artists, activists, and scholars alike, *Performance* invites us to witness the transformation of bodies across simulation labs, city streets, plazas, and the stage. Readers of Latin American studies will find Taylor's plethora of examples pragmatic when considering how creative responses to authoritarian regimes launch cultural and political critique. The text seeks to reach many audiences at the same time, and thus what we gain in the brevity and accessibility of form, we lose in the depth of engagement with new terms, like animatives, which holds the potential for productive intersections with affect theory and new materialism. Taylor's legacy and impact on the field has profoundly transformed the ways we understand how bodies are shaped and structured through "colonialism, dictatorships, patriarchies, torture, capitalism, religions, globalism, and so on" (96). She continues this work in *Performance*, summarizing multiple meanings of the untranslatable word: its capacity to interrupt systems of power, and at the same time, to re-enforce them. Performance's ambivalence, its capacity to harm through stylized authoritarian politics or to liberate

through creative and inventive interruptions, is part of its power, as it continues to shape and often make the worlds we (want to) live in.

Lilian G. Mengesha
Brown University

Villa, Mónica. *José González Castillo. Militante de lo popular. Corregidor, 2015: 219 pp.*

Este libro recupera y evidencia el aporte múltiple de José González Castillo (1885-1937) como dramaturgo, letrista de tango, guionista de cine, escritor de radioteatro, defensor de los derechos de los artistas y educador; es decir, su conexión con el teatro, las artes y la cultura popular del Buenos Aires de los primeros cuarenta años del siglo XX puesto que “su producción teatral y su participación como hombre de la cultura de Buenos Aires han sido olvidadas” (13). Para conseguir este objetivo, Villa analiza los posicionamientos políticos del artista y su relación con la ideología anarquista. La autora, con razón, asevera que el proyecto creador de González Castillo fue totalizador, puesto que excedió los límites de la actividad escénica y se diversificó en numerosos aspectos de la cultura popular. En su obra, además, manifestó una fuerte denuncia social, defendió a los sectores más desprotegidos y denunció las injusticias de la época. El texto de Villa contiene apreciaciones bien sustentadas que arrojan luz sobre determinadas decisiones estéticas, políticas y sociales de González Castillo que se pueden encontrar en toda su obra independiente del medio que utilizara: “El hilo conductor presente en toda la obra, literaria o no, fue su indomable espíritu combativo que lo llevó a abordar todos los géneros populares que tuvo a su alcance en un intento de modificar las estructuras sociales a las cuales se oponía, usándolos como vectores de su disconformidad” (173).

El volumen reúne y clasifica cuarenta y siete textos, obras difíciles de encontrar porque, salvo contadas excepciones, no volvieron a ser editadas, y por no existir una entidad depositaria de su obra completa. La monografía abarca el periodo creativo de González Castillo, 1900-1940, y se estructura en una introducción, cinco capítulos dedicados a la cronología artístico-social del autor, anexos y bibliografía.

González Castillo veía en el sainete un auténtico medio de expresión teatral que no solo expresaba sus ideales de justicia social sino que también era un género exitoso que le permitía conectarse con un público masivo. Así, su producción teatral mayoritariamente saineteril es el objeto de estudio de los primeros tres apartados. Cada capítulo comienza con una exposición detallada del contexto político, social y artístico de la época, seguido del análisis de dos obras de cada etapa del teatro de González Castillo, para compararlas con un texto teatral canónico de acuerdo al modelo de periodización del teatro argentino desarrollado por Osvaldo Pellettieri. El primer capítulo analiza *El retrato del pibe* y *Entre bueyes no hay cornadas*, com-

parándolos con *El debut de la piba* de Roberto Cayol, texto canónico del sainete como pura fiesta. En el capítulo siguiente, *Luigi y La serenata* se comparan con *Los disfrazados*, un sainete tragicómico de Carlos Mauricio Pacheco. El tercer capítulo, sobre la comedia asainetada (1912-1940), examina *Los dientes del perro* y *Chirimoya*, que se contrastan con *Conservatorio La Armonía* de Armando Discépolo. Al mismo tiempo, se profundiza en la influencia del cabaret y del tango en el sainete. Una contribución importante de este volumen está en la publicación del discurso crítico periodístico sobre la obra de González Castillo.

La cuarta parte profundiza en la etapa poética de González Castillo (1921-1930) y desarrolla la evolución del tango para mostrar el lugar del tipo de tango que González Castillo escribió. El último capítulo se refiere a la labor educativa del artista, quien entre los años 1928 y 1937 gestó, ideó y creó la Universidad Popular de Boedo y la Peña Pacha Camac, instituciones organizadas de acuerdo a orientaciones modernas de enseñanza y a las necesidades de la gente del barrio. Este apartado incluye también sus radioteatros, canal expresivo diferente en el que también plasmó su tesis social. Estos dos últimos capítulos son particularmente valiosos puesto que evidencian el importante papel que González Castillo tuvo en la música y en la educación. Dos anexos que presentan información desconocida complementan y cierran la monografía. El primero presenta una lista cronológica de los tangos del artista, con los detalles de producción realizado por Horacio Loriente, además de las letras de algunos de ellos. El segundo recupera materiales que se creían perdidos: el segundo cuadro de la obra *La serenata* y el sainete *Mochuelo*.

El libro corresponde a una visión demasiado literaria y muy estructuralista de entender el teatro, con un análisis retórico un poco forzado. Reproduce además algunas problemáticas que hoy parecen superadas; por ejemplo, la clasificación del diálogo como texto principal y de las acotaciones como texto secundario, introducida por Roman Ingarden a comienzos de los años 70. Ya en los años 90 la semiología teatral había reivindicado el papel de las acotaciones al reconocerle igual importancia que al diálogo. El esquema escogido para el desarrollo temporal de los capítulos invita a la repetición y genera confusión, por ejemplo, con repeticiones del mismo párrafo en páginas diferentes. Estos errores podrían haberse evitado con una mejor corrección de pruebas.

Con todo, Mónica Villa presenta un estudio valioso y necesario del teatro argentino que rescata la figura de González Castillo, mostrando la evolución de su labor artística en el campo intelectual nacional.

María Teresa Sanhueza
Wake Forest University