

Formas de la teatralidad y performances poéticas en Argentina durante la transición democrática.

Irina Garbatzky.

Cita:

Irina Garbatzky (2011). *Formas de la teatralidad y performances poéticas en Argentina durante la transición democrática. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/253>

Título: Formas de la teatralidad y performances poéticas en Argentina durante la transición democrática. El clown-travesti-literario Batato Barea.

Irina Garbatzky (CONICET – UNR)

Palabras clave: teatralidad – performances poéticas – contracultura – Batato Barea – transición democrática

Resumen: El retorno a la democracia en Argentina estuvo signado por varios acontecimientos artístico-políticos que colocaron al cuerpo y a las relaciones interpersonales en primer plano, inscribiendo una nueva temporalidad en lo concerniente a las prácticas culturales. Esta tendencia que involucraba al cuerpo en escena y a la obra como acontecimiento, se multiplicó en diversas experiencias (teatro, rock, artes visuales) y alcanzó a la poesía, sobre todo en su involucramiento con el teatro y la performance. Los alcances de las formas de la teatralidad sobre la literatura, específicamente las performances poéticas, formularon una forma de acción singular, en la cual la obra se anexó a formas de vida, búsquedas colectivas e interdisciplinarias. El espacio en el que tuvieron lugar formó parte de un recorte sobre el territorio: en discotecas o centros culturales, estas performances actuaron en una esfera paralela, disociada y renovadora de las instituciones culturales, inscripta, al menos temporariamente, como una paracultura o una contracultura. En esta ocasión, abordaré la producción que giró en torno a las performances poético-teatrales de Batato Barea, específicamente su vínculo marginal con el campo literario, y la formación de un circuito alternativo de poesía que denominaré, con los términos de Fernando Noy, como “la consagración de lo obvio”.

I. Formas de la teatralidad

Para algunos el fin de la dictadura fue cuando se llamó a elecciones democráticas, para otros cuando Alfonsín recibió la banda presidencial. Pero para ‘nosotros’ fue cuando Néstor Perlongher leyó en el hall del teatro General San Martín su poema *Cadáveres*. Éramos un grupo de civiles que aun en los años de plomo pensábamos que las fuerzas históricas no eran las únicas responsables de nuestras percepciones, que era necesario crear relaciones alternativas con el propio cuerpo y el de los otros, conectar política y subjetividad, para que el socialismo fuera –lo decíamos sin ironía– *vida interior*.

Este pasaje de María Moreno (2002:234) inscribe una temporalidad particular de los procesos dictatoriales y el comienzo de la democracia, en tanto desplaza la represión de las fuerzas armadas hacia el centro de la disciplina corporal de los argentinos. La insistencia de Perlongher en estos deslizamientos venía a señalar las posibilidades que brindaba la idea de una subjetividad configurada a través de procesos de singularización, y como oposición a su producción serializada –tal

como lo teorizaban por aquella época Félix Guattari y Suely Rolnik (1986) en su *Micropolítica. Cartografías de deseo*: el fin del período militar debería implicar una reformulación política del cuerpo.

Por lo tanto el cuerpo como soporte de acciones artístico-políticas establecía los alrededores de este corte. La lectura de Perlongher formaba parte de esta serie.

Poner el cuerpo no sólo fue la forma que asumieron tanto las Madres de Plaza de Mayo desde su primera ronda en el '77, o "El siluetazo", en su composición del cuerpo como una materia compartida entre la obra, la comunidad y el referente. El llamado a una reformulación del cuerpo supuso no sólo estas acciones de politicidad explícita, sino además otras cuya dimensión política se configuraba en relación con la emergencia de nuevas subjetividades y la reconstrucción de lazos. En este sentido proliferaron las *formas de la teatralidad* desplegadas en el arte bajo la impronta de lo efímero, como los gestos disruptivos en las fiestas de los Redondos de Ricota, los cuerpos exacerbados de las Bay Biscuits, las performances de Liliana Maresca, los museos bailables organizados por Coco Bedoya y las obras de títeres que acompañaban las exposiciones de Marcia Schwarz. Se trató de una multiplicación de obras que tendió a proponer como materia lábil, evanescente, la presencia corporal, la acción, los vínculos sociales y la teatralidad.¹

Las formas de la teatralidad ofrecieron sus herramientas a las performances poéticas a través de los particulares modos de despliegue de los cuerpos. En este trabajo desarrollaré cómo fue su relación con la poesía, no en un sentido textual, sino como práctica cultural² y como interferencia de lo teatral en la literatura.

Por teatralidad debe entenderse, antes que las cualidades de una pieza teatral delimitada y representativa, un *proceso* que se basa en una activación de la

¹ La renovación del teatro es un dato importante dentro del campo cultural que estamos delimitando. Jorge Dubatti (1993, 2003, 2007) se centró en relaciones propias de la afectividad para desarrollar su investigación respecto de la renovación del teatro porteño en la democracia. La noción que enfatiza es la de "convivio": "la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa- en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente- un texto, el receptor que lo escucha con atención" (2007: 47) En su definición, Dubatti implica relaciones entre artistas, espectadores y técnicos, que, por tratarse de una experiencia irreductible e intransferible, pertenecen al "imperio de lo aurático y lo efímero" (48). Los encuentros de Teatro Abierto (1982-1984) y la conformación del circuito Off-Corrientes serían elocuentes en este sentido. En cuanto a los vínculos afectivos entre poetas y pintores, es destacable el trabajo de Viviana Usubiaga (2006) sobre las producciones colectivas entre Arturo Carrera y una serie de artistas plásticos.

² Tomo la noción de práctica cultural del trabajo de Gonzalo Aguilar: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2003. Allí el autor sitúa la investigación sobre las vanguardias brasileñas abandonando la perspectiva exclusivamente textualista para desplazarse hacia las prácticas culturales. El motivo es, según Aguilar, que las vanguardias "creaban una poderosa zona de sentido que no tenía que ver exclusivamente con la escritura sino con los procesos de recepción, negociación, manipulación y exhibición" (12).

mirada sobre el espacio, el cual implícita o explícitamente formula su divergencia con el cotidiano. Retomando de Roland Barthes (1964) la noción de teatralidad como intensificación de los signos sobre sí,³ Josette Féral busca ampliar los estudios teatrales hacia todo lo que involucra la puesta en escena, entendiendo a la teatralidad como un vector de fuerza: “una producción que primero se refiere a la mirada, que postula y crea un espacio otro” (2004:92). La teatralidad surge a través del abandono de los performers a la decodificación del público que los objetiva como alteración, y por tanto, se encuentra supeditada a la capacidad de efectuación de un quiebre acontecimental sobre lo cotidiano. La propia construcción del cuerpo está destinada a autorreferir y ser soporte de ese proceso. La semblanza de Perlongher recitando “Cadáveres” permanecerá en nuestro horizonte como acontecimiento que visibiliza esta articulación entre teatro, poesía y política. Si como proponía María Moreno, el acontecimiento-Perlongher exponía un elemento impensado hasta entonces (la conexión entre cuerpo y arte, entre cuerpo y política), me gustaría dejar abierta la imagen de esa brecha, como proceso de construcción de una verdad, de la cual los cuerpos de algunos performers, en este caso, el clown-travesti-literario Batato Barea, se volvieron su soporte.⁴

II. La consagración de lo obvio

Diario de poesía, cada vez mejor y mejor. Los felicito de alma. Me parece que un trabajo sobre Alejandra Pizarnik falta, y poemas de Fernando Noy y Marosa di Giorgio. Si de eso necesitan algo, les mando mi teléfono. Gracias. Batato.

(*Diario de poesía*, Primavera de 1989, p. 30 sección “El correo”)

Si provoca ternura el ofrecimiento de Batato a los directores del *Diario* para conseguir los libros de Pizarnik, queda más o menos claro que posiblemente el destinatario de esa nota sea otro, más allá de la instancia de la revista. No se trata de tergiversar la intención del mensaje sino de entrever en ese ofrecimiento una forma particular de circulación de la literatura, en la cual la fotocopia de *Clavel y tenebrario* de Marosa Di Giorgio pasaba de mano en mano, o en la que una salida nocturna podía incluir un recital de poesía. Como si en aquella nota hubiera escrito: “Para quien le interese lo que aquí falta, le doy mi teléfono, venga al Rojas”, siguiendo una de las tantas estrategias de difusión del trío de *Las coperas*. “Klaudia con K dice a María Elena Walsh, Lizzie dice a Enrique Chame, todos dicen a Néstor Perlongher, Marguerite Yourcenar”, aparece escrito, de manera

³ “[...] un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”(Barthes 2003:53-61)

⁴ Digo “soporte” en el sentido que le otorga Alain Badiou (2008) al cuerpo, como soporte del proceso subjetivador que abre una verdad cuando un acontecimiento irrumpe en el mundo. Un cuerpo, no necesariamente “físico” o individual, se conforma en torno al hecho de poder ser eficaz en la resolución de los puntos que debe ir atravesando ese proceso.

dispersa, en el programa de mano de *La desesperación de Sandra Opaco*, un “espectacular recital en base a textos de: Pizarnik, Perlongher, Laiseca, Gumier Maier, Walsh, Rimbaud, Chamenoy, Thenon, Bache, Andrés, Ritzos, Marichiko y Yourcenar”, tal cual detallaba el afiche del Rojas.⁵

Para Jorge Dubatti (1995), las puestas escénicas de Batato se inscribían en una renovación del teatro argentino, y formalmente se alejaban tanto de la vanguardia como del teatro de corte realista, abocado a la memoria y a los problemas sociales. El tipo de interrelación generada en el teatro posdictatorial era el de la multiplicidad, la atomización y la coexistencia de microelementos diversos, dentro de las mismas poéticas y entre sí. El concepto que el crítico utiliza es el de “pastiche”, en el sentido al que se refiere Linda Hutcheon al recuperar los aportes de Frederic Jameson sobre lo posmoderno. Lejos de oponerme a los aportes de Dubatti, centrales para pensar el teatro argentino posdictatorial, me gustaría llevar el enfoque sobre Batato Barea hacia la pregunta por el tipo de espacio y de subjetividades que señalaban sus repertorios poéticos.

En una entrevista realizada a Fernando Noy, frente a la pregunta sobre si era innovador leer poesías en discotecas, advirtió:

Era una innovación previsible. Es el fin no de la utopía pero sí del obvio sueño, porque los poetas institucionalizados por grupejos, ya ellos pagaban sus ediciones, todo bien, no necesitaban hacer nada más que seguir creyéndoselas. Pero nosotros necesitábamos *difundir* no sólo nuestra poesía sino a Alejandra [Pizarnik], que estaba olvidada en ese momento, y había muerto, la llegada de Marosa [Di Giorgio], de Adelia Prado y bueno ¿qué otro mecanismo hay? Nosotros hicimos la *consagración de lo obvio*. Porque al fin y al cabo es eso. Éramos jóvenes, teníamos energía, podíamos robar queso, hacíamos una fiesta y de cien libros vendíamos 90. Pagábamos la edición. *Es el espíritu del anti-marketing*, pero también de *una obviedad*, al fin y al cabo, no hicimos algo tan excepcional. Hicimos lo que los demás hacen pagando. Nosotros encarnamos una desobediencia hermosa que fue *no sentirnos marginados por el sistema* armando nuestro propio sol, nuestra propia estrella, nuestro propio universo.⁶
(El énfasis es mío)

Sin la voluntad de transportar al plano de la teoría un testimonio personal, esta caracterización del mentado *underground* porteño en términos de una “consagración de lo obvio”, resulta merecedora de interés. En primera instancia porque lo obvio, según se dice, es la producción y difusión de la literatura dentro de un mercado paralelo (“hicimos lo que los demás hacen pagando”, se trató de una “desobediencia hermosa” al sistema). El punto de partida, entonces, no fue ni una búsqueda afectiva, ni conceptual, ni revolucionaria, sino una búsqueda comercial: generar una forma de circulación de producciones que no ingresaban

⁵ Programa de mano de *La desesperación de Sandra Opaco*. Publicado en Dubatti (1995:102).

⁶ Entrevista realizada en Buenos Aires, Octubre de 2009.

en las revistas de literatura, ni en los movimientos poéticos emergentes, ni en las revistas sobre crítica cultural.⁷

Descartar la peripecia que podría imaginarse a la distancia respecto de la innovación de leer poesía en discotecas supone además una intervención del entrevistado respecto de las reducciones culturales, comerciales e históricas que se produjeron para pensar “el under”. Debido a esto, la “consagración de lo obvio” tiene más connotaciones, si se tiene en cuenta que la inversión que supone consagrar lo profano (lo guarango, lo ordinario, lo banal y lo abyecto) también estuvo presente en las performances poéticas de Batato. Y en este sentido, su tarea no se relacionó solamente con el objetivo de difundir o popularizar a poetas que ya no se leían o que no eran conocidos. Los recitales de Batato elaboraron una agrupación de textos poéticos que proponían una determinada experiencia de la sexualidad y sobre todo de la autoridad. Lo llamativo es que si bien aparecen en su lista varios poetas contemporáneos (especialmente compañeros del teatro, como Noy o Alejandro Urdapilleta), las performances poéticas de Batato realizaron una operación de lectura de poetas femeninas del modernismo, como Juana de Ibarborou, Alfonsina Storni, y más cercanas, como Marosa di Giorgio o Alejandra Pizarnik, y esta lectura, de manera general, se formuló dentro de un concepto amplio tanto de lo *camp* como de lo kitsch.

En el relato de Noy, la otra connotación del sintagma “la consagración de lo obvio” es la idea de que los modos de vinculación del “under” tampoco habían comenzado en los años ochenta, sino mucho antes, en un período anterior a la dictadura militar. Batato, Urdapilleta, Noy, y el circuito de producciones “paraculturales” habrían podido trabajar a partir de las esquirlas del hipismo de fines de los sesenta y los setenta. Una generación que quedó ausente de la historia literaria y de la historia política; descartada de la alta cultura, y efímera, sostenida en torno a experiencias corporales, sexuales y lisérgicas.

Sigue Noy:

Entonces Omar [Serra] tiene un libro que se llama *Generación descartable*, que no lo editó. Y con él tenemos la vivencia de esos 10 años, y luego yo en Brasil, pasamos un tiempo totalmente soslayado por la historia. Tiempo en el que la anfetamina, el permitín, el metedrín, todas las drogas hoy fuertes, se compraban sin receta en la farmacia y a dos pesos. Éramos como 50. Una pléyade. En ese tiempo yo escribí un libro que se perdió y que se llamaba *Peregrinación a los dioses sin templo*. Y en ese libro yo ya había tenido la noción de la verdadera santidad, que no está en los templos, especialmente los católicos. Sino que está en la vida. Está en las putas, en los taxi-boy.

⁷ Una notable excepción, por supuesto, es la revista *El Porteño* (1982-1985), que se dedicó a cubrir e indagar aquellas experiencias que parecían quedar fuera de las discusiones en torno a la política y la cultura, como las cuestiones de género, feminismo, homosexualidad, SIDA, rock, recorridos urbanos, etcétera.

Lo colectivo, de este modo, alternaba entre la bohemia, como período de fraternidad en la miseria y la marginación, y la contracultura, como momento positivo de experimentación e intervención.⁸ En el relato de Noy, el imaginario modernista, –la “pléyade” de poetas, “anarquistas, aristócratas del alma”, o “los dioses sin templo” de la noche– se mezcla con las figuraciones de la ciudad posmoderna (la “macdonaleada”, “el engrudo”, “la mǐdia”).

Los viajes, los exilios, el descubrimiento de la homosexualidad, el deambular evadiendo la represión, habrían formado parte de una experiencia histórica anterior, una comunidad distinta y perdida en la memoria. Sería en esta hermandad “descartada”, donde se inscribiría el imaginario del underground traducido por el propio Noy como “engrudo”: el rechazo al mercado, a la profesionalización, a los modos de masivización artísticos.⁹

Ahora bien, esta “obviedad” en cuanto a la necesidad de conformar un mercado alternativo de poesía y en lo concerniente a la explosión de vínculos de una época pre-dictatorial, realizó modulaciones, que en sí mismas se enmarcaron dentro de de las discotecas o los “desentierros” de tradiciones alternativas. Sólo que, nuevamente, no se trata de una revisión sistemática o exhaustiva. Batato elegía los poemas que recitaba tanto por los amigos que le pasan textos propios o libros, como por un “repertorio” (en el sentido preciso de Diana Taylor 2003, un acervo de performances que se encuentra en la memoria colectiva como “resto” del archivo escrito) que recuerda (y parodia) las declamaciones escolares.

Desde la “consagración de lo obvio” como criterio poético y comercial, entonces, sólo eventual y fragmentariamente aparecía la poesía actual (por ejemplo Perlongher, Sergio Bizzio o Alberto Laiseca) y en mayor medida insistía el modernismo y sus usos estereotipados, afectados, solemnes; los maquillajes, los jardines, las flores, los animales, los rostros, los espejos. Una ubicación kitsch y camp que desde un doblez interpretativo, yuxtaponía a un significado dado el simulacro de lo frívolo. Si la emergencia del camp se ligaba a las batallas libradas por los grupos de minorías de la década del sesenta en Estados Unidos, –José Amícola señala que se trataba de una estrategia de producción y recepción que reutilizó y transformó la cultura de masas en una crítica a la cultura dominante, para cuestionarla en los mismos términos de dicha cultura (2000:52)–, la “consagración de lo obvio” también era la inversión de la alta cultura, la entronización de lo ordinario y la escucha de lo combativo de las mujeres que escribían poemas, el feminismo de Storni, la violencia de Pizarnik, el erotismo de Di Giorgio. Estas mujeres se elevan a ejemplos –aunque siempre parodiados, porque los movimientos de elevación y rebajamiento en Batato deben leerse en

⁸ Pienso en la definición de Mónica Bernabé sobre la bohemia peruana del siglo XIX y me resulta coherente para trasladarla a esta figuración que propone Noy. Dice Bernabé: “bohemia como agrupación de escritores sin obra o con finales trágicos y cuyos nombres persisten gracias al anecdotario de los testigos de la época. En este sentido y contra la imagen de escritor profesional, el bohemio es sinónimo de las misteriosas dolencias de la voluntad, visualizadas como avatares demoníacos que irían a formar parte de la mitología popular y folletinesca del artista fracasado” (2006:46-47).

⁹ Fernando Noy transliteraba “underground” por “engrudo” en la columna del fanzine Speed editado por B.Ode Lezcano.

sus conjunciones insólitas, sus figuras ambiguas de lo alto y lo bajo—, de una resolución poética que enfrentó al autoritarismo en términos de género.

Un ejemplo. Al mismo tiempo que el público se desternillaba de la risa con el doble sentido sexual de los versos “Hombre pequeñito, hombre pequeñito / suelta tu canario” de Storni, Batato, al leerlo, reponía un texto de denuncia feminista. “Yo soy el canario”, dice el poema,¹⁰ y en la performance el clown lo leía a la par de un texto que funcionaba como una arenga en contra del machismo.¹¹ O bien en la performance del poema “Lacería” de Juana de Ibarborou, entabla un diálogo con un muñeco de goma en el hombro, a quien le explica, erróneamente, que “lacería” significa un hombre, un ser miserable.¹²

No se trata de una “denuncia” o de una “intervención política” con la conciencia y el didactismo que implican estos términos. El pasaje apunta a los propios cuerpos de los espectadores y a su emotividad, en absoluto a una iluminación revolucionaria. Cuando el clown-travesti recita poemas que hacen referencia a las madres, a los padres, los maridos, los oficiales o los curas, toca lo opresivo que hay en estas figuras, en tanto autoridades de instituciones. El modo de tocar es inapresable: un gesto, una entonación, una pausa en la lectura, una repetición de una palabra.

II. El clown literario

Especificando la función escénica que puede otorgársele a la poesía en teatro, Patrice Pavis advierte que en la puesta teatral de un poema existe un nivel de

¹⁰ Hombre pequeñito, hombre pequeñito./ Suelta tu canario que quiere volar.../ Yo soy el canario, hombre pequeñito,/ Déjame saltar. // Estuve en tu jaula, /hombre pequeñito,/ Hombre pequeñito que jaula me das./ Digo pequeñito porque no me entiendes,/ Ni me entenderás.// Tampoco te entiendo, pero mientras tanto/Ábreme la jaula que quiero escapar;/Hombre pequeñito, te amé media hora,/No me pidas más. (del libro *Irremediablemente*, 1919).

¹¹ “El hombre es un ser inferior. Ustedes se preguntarán con respecto a quién. [...] . Son brutos, insensibles, estúpidos, infantiles y ante todo tienen la mente corta. Ante un par de piernas, un culo gordito, se pierde como en el bosque de la china. Es verdad yo lo confieso, tengo un cool magnetism, pero eso no me amedrentará [...] hay que tenerlos un ratito en la cama y después que se levantan a la concha de su madre. Es lo único que buscan: la madre que les haga un churrasquito o un caldito cuando tienen dos líneas de fiebre. [...] así que les voy a leer un testimonio de Alfonsina Storni”. El texto, posiblemente de Urdapilleta no se encuentra publicado en *Vagones transportan humo* (2008). Transcribo el texto directamente del video. Todos los videos a los que hago mención son fragmentos del documental *12 pavos reales* de Peter Punk y fragmentos de apariciones de Batato en la TV. Las copias nos han sido cedidas por la gentileza de Gastón Ezcurra.

¹² “No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza/y es un hueco sonido de campanas mi risa.// No me oprimas las manos. Son de polvo mis manos,/y al estrecharlas tocas comida de gusanos.// No trences mis cabellos. Mis cabellos son tierra/ con la que han de nutrirse las plantas de la sierra.// No acaricies mis senos. Son de greda los senos/que te empeñas en ver como lirios morenos.//¿Y aún me quieres, amado? ¿Y aún mi cuerpo pretendes/y, largas de deseo, las manos a mí tiendes?//¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?//Bien, tómame. ¡Oh laceria! ¡Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria!” (de *Las lenguas de diamante*, 1919).

distanciamiento, vinculado a la autonomía del texto poético que resiste a subsumirse a la objetividad de un drama. La voz que recita ingresa en la ambivalencia de pertenecer tanto a un personaje como a la figura del poeta que se encarna en el actor, hablando directamente. En esa ambigüedad quien sale ganando es el poema, que se figura para los espectadores como “un espacio mental que se abre en el lector o el auditor y hace resonar el texto sin necesidad de ilustración y de representación de una situación o de una acción” (2008:344). Batato llevó al límite este extrañamiento en el cual el vacío producido por la irrepresentabilidad de los poemas se intensificaba a través de las técnicas de clown. La confrontación entre la palabra poética y la acción teatral se correspondía con la corporalidad clownesca, sus abismos entre el rostro inefable y el cuerpo hiperbólico y torpe.¹³ La “máscara neutra” traspasada al tratamiento de los textos poéticos, operaba en ellos una *literalización* general que redundaba en la caída de su solemnidad, de su rebajamiento.

Vale la pena transcribir la cita completa de un fragmento del guión de *El puré de Alejandra* (1987) para verlo:

Tomo muñequita de papel y me tiro al suelo.

Casette: recitado grabado por mí mismo. “Muñequita de papel...” Con música, entra Lizzie. Antes de irse: “¡¡Restos!! Restos. Restos restos restos restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor hay:

cenizas y manchas de sangre (Muestro dibujo)

pedacitos de uñas y rizos púbicos (Muestro)

y una vela doblegada que usaron para fines oscuros (Quemo dibujo con vela prendida)

y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo (Muestro)

y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor (Papeles reales) y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos (Muestro cartel con definición de asfódelos: planta de color lila de hermosas flores)

y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y polleras en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del Mar muerto. Y un corazón que late para engañar (Muestro)

Y una rosa que se abre para traicionar (Muestro)

¹³ La máscara que Lecoq hacía utilizar a sus alumnos buscaba una expresión desde el interior, similarmente al modo en que la mímica silenciosa de Marcel Marceau extraía su expresión profunda de los movimientos de la columna vertebral. La neutralidad o la fijeza del rostro hacían que el cuerpo debiera ponerse de relieve y en movimiento, para compensarlas de manera amplificadas. Ver Pavis (2008:281-282), Lecoq (2001:52).

Y un niño llorando frente a un cuervo que grazna y la inspiradora se
enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia
que calma mi mal. Nadie nos oye por eso emitimos ruegos
Pero mira mira el gitano más joven está decapitando con sus ojos de
serrucho a la niña de la paloma.
Tiro papel picado.
Apagón.
Rosario lee Janis Joplin.

Se trata del segundo párrafo del fragmento II de “Los poseídos entre lilas”, pieza “teatral” de Pizarnik, publicada en *El infierno musical* (1971) y escrita en 1968. Cristina Piña entrecomilla esta definición de teatral debido a la transgresión genérica que opera en lo poético: “las acotaciones, en lugar de funcionar como tales, atentan contra la representabilidad del texto, el discurso, por momentos, es de una densidad y materialidad tales, que parece negarse a ser pronunciado por actores sobre un escenario” (1999:15).

Sin embargo el problema de lo no representable de la palabra poética fue llevado por Batato justamente en relación a su representación *literal*, con lo cual, lo que se deparaba era que, caídas las metáforas de la proliferación del resto y el vacío, el poema de Pizarnik quedase en el absurdo choque de objetos cotidianos y residuales. El método de lectura del clown literario navegaba por los poemas con el mismo ojo inocente y avizor con el cual intentaba hacer aparecer lo risible sobre sí. El hallazgo literario se basaba en el encuentro con la genuina ridiculez humana que atravesaba a los poemas, un ademán teatral perdido, que la performance desfiguraba. El clown encontraba el momento de enmarque autfigurativo y definitivo del poeta y lo amplificaba para exhibirlo.

De manera que Batato se encontraba con Pizarnik en ese pasaje entre la inocencia y el non-sense que corroía su poética para destruir, mediante el humor, la saturación de sentido. “Pinchar la saturación del sentido con una risotada de repeticiones”, marca Tamara Kamenszain, “no supone tanto hacer reír como reírse” (2007:90). Y si bien este non-sense aparece recién en los últimos textos de Pizarnik (editados fragmentariamente por esos años), la operación humorística es igualmente posible a través de la inocencia, esa cualidad que compartían ambos como factor corrosivo. “Creo que si de algo estoy dotada”, escribió Pizarnik en una entrada a su *Diario* de 1961, “es de un extraño poder de metamorfosear en materia risible todo lo que miro y toco” (en Kamenszain 2007:99). Una manera similar de ver el mundo desde una perspectiva de la risa había sido adoptada muy tempranamente por Batato.¹⁴ Una búsqueda que no centraba como objetivo la representación de un personaje sino el transparentar la propia rareza y llevar a la

¹⁴ Guillermo Angelelli –su compañero del Clú del Claun– recordó en una entrevista lo difícil que se había vuelto para ellos (para Batato especialmente) ir a ver teatro convencional, porque cualquier detalle los llevaba a reírse. La mirada se había subsumido a la mirada del clown: “se nos había corrido la óptica, el registro. Tomamos otra perspectiva, otra mirada que era esa mirada del clown y [...] no podíamos entender cuándo teníamos que ponernos algún límite” (Grandoni 2006:162).

escena, sin demasiada previsión, algo del orden de la sinceridad y el interior silencioso.

Lo ridículamente conmovedor del poeta leído a través de la mirada del clown se ve, a su vez, en el contraste que aparece en otro fragmento de *Los poseídos entre lilas*, llevado a escena en *Tres mujeres descontroladas* (Parakultural, 1990). El “numerito” se compone de Batato vestido como una mujer joven, con minifalda, de pie al lado de una radio. Abre un abanico japonés y empieza a abanicarse con vigor. Recita el fragmento de Pizarnik y cuando dice “viento” el público estalla en risas:

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.

Batato llevaba la operación al límite, terminando de recitar el texto mientras se abanicaba el rostro y luego el pubis. Después, al escucharse de fondo el tema “Puerto Montt”, baila con los espectadores, sosteniendo el rostro en calma.

El humorismo entre la distancia histórica, los textos trágicos de Pizarnik y las carcajadas del público, como afecto que se distingue de lo cómico, de la ironía y de la sátira, y que se funda en lo doloroso, la risa de sí mismo y las preguntas sobre los misterios, también se relacionaba con el travestismo. Además de las alusiones sexuales, las referencias escatológicas o rebajadoras, la risa muestra una conmoción muy profunda en los recitales poéticos del clown. El autoritarismo y la violencia de género, la soledad y el suicidio, la explotación sexual y el barroquismo de la vida como teatro, hablaban de la demolición de la vida (acorde con la esperanza perdida del amor libre y la aparición del SIDA). En el simulacro se dejaba entrever, sin desaparecer, el costado de falsedad, (lo “goyesco”), una resquebrajadura del artificio.

En “Texto para que diga mi amigo Batato” (de Urdapilleta, 1987) llevado a escena en diversos espectáculos como *Las locas que bailan y bailan* (1991), el humorismo recuerda el sentido de Sarduy, en donde destella la baratija. En él, las locas que ironizan sobre el sistema abren paso a una pregunta que justamente pone en entredicho al artificio y al mismo tiempo lo afirma:

Me pregunto si este vivir el momento y nada más, si esta existencia alocada y alucinante, si este vértigo y este maremágnum de cosas, este ganarle a la vida y absorberla y sorberla y sobarla y mamarla será en definitiva una buena razón para seguir adelante, para dejarme estar por ejemplo en la carcajada, para de repente ir al almacén dignamente, para que me traten como a una señora, para que me den el asiento en el colectivo, y para no parir nunca,
Porque adentro de mi corazón hay sangre, y adentro de mi sangre hay cosméticos.

Y a veces me pregunto, cuando tengo las patas en la palangana, llenas de llagas de tanto taconeear por murgas y baños públicos, me pregunto a veces si alguna vez tu sonrisa... tu sonrisa de chongo de cloaca... tu sonrisa como una flor alada y rosa... tu sonrisa redonda y pequeña...

(Urdapilleta 2008:81-82)

Estas preguntas –“¿será la intrascendencia de la vida una buena razón?”, parafraseo– se elaboran en la vía de una autofiguración camp, que Batato, en su performance, enfatiza, subiendo el tono de una señora de barrio que se sienta en el “living room” a decir que “son verdades” las de Canela, o que exacerba la seriedad que le provoca la “gimnasia protoneomolecular”. Sin embargo, además del tono irónico del texto, Batato abre un espacio ambiguo entre la risa, la tristeza y sus contrastes: el silencio entre frases y la serenidad del rostro, el catsuit rosa, los aros colgantes, las pulseras, el collar-resorte de plástico, la vincha con pañuelos de colores, el baile y las piruetas impulsados por un bolero de fondo. Tocado por el clown, el texto pasa de la ironía al humor, de la pregunta por el sentido a la caída absoluta del sentido.

III. El clown-travesti

Walter Barea supo tempranamente de las posibilidades que otorgaba el procedimiento del re-nombrarse. Aunque surgido como el nombre de “su” clown, en un momento específico del aprendizaje de la técnica de Jacques Lecoq, “Batato” fue el apodo performativo tanto de la *loca* como del payaso.¹⁵ “Clown-travesti es como me defino, si es que hay que dar idea de algo” mencionaba hacia 1989 en las gacetillas de prensa (Dubatti, 1995:100).

De hecho, en su biografía, el fracaso es recursivamente estructurante. El fracaso del alumno (Walter dejó la secundaria cuando le faltaba una materia), del reclutado al servicio militar y el fracaso como actor (en tanto no era un gran intérprete de personajes de ficción), le posibilitó la concreción de su estilo como libre de sujeciones normativas, y resultó una vía que permitió el despliegue del cuerpo en términos paródicos.

Esta resolución por medio del fracaso podría ser pensada, de acuerdo con Judith Butler, como uno de esos casos en los que el travestismo como imitación del género en lugar de alivianar la norma heterosexual, la pone en tensión, develando los propios mecanismos imitativos. Dado que, según Butler, el fracaso forma parte del proceso performativo de la constitución como sujeto viable (que debe citar la norma y reiterarla, aun cuando nunca se asemeje completamente a ella), la inversión de Batato al entronizar el fracaso como posibilidad, convocaba una apropiación que exhibía el mecanismo teatral de los géneros en su totalidad.

No obstante, su efecto irreverente sería imposible de pensar sin la poética del clown. Según Lecoq el cuerpo del clown opera de forma escindida; a la neutralidad del rostro se contrapone un cuerpo desequilibrado y detallado, cuyo trabajo descubre y enfatiza lo cotidiano como inusual.

Partiendo de esta premisa, el hallazgo de Batato se centró en la correlación de dos corporalidades separadas. Junto a la “máscara neutra” yuxtaponía un cuerpo barroco, centrado en la esencialidad de lo accesorio y la ambigüedad. La corporalidad lograda a través de la simulación se equiparaba con el objetivo clownesco de ocultar el artificio de la máscara, hasta retirarla y convertirla en la

¹⁵ Una serie de seudónimos prolifera antes de llegar a “Batato”. “Billy Boedo”, el apodo que llevaba en el grupo teatral “Los peinados Yoli” o “Sandra Opaco”. Ver Noy (op. cit.).

pura distención del rostro. Antes de estar volcadas exclusivamente hacia el teatro o el travestismo, sus performances supusieron dicho espacio ambiguo de cita, confrontación y parodia entre las palabras, neutralizadas por la máscara y la gestualidad desorbitada.

A tal punto la máscara de Lecoq se imprimió sobre Batato, que después de su aprendizaje el modelo teatral convencional no se podría sostener en su obra. Convocó a travestis de murga, no-actores, bailarines frustrados. Nada de lo perdurable del teatro le interesaba. Decía preferir a la “*gente que hace en el momento lo que hace, y ahí muere*” (Alvarez, 1991:5), y por ello sus performances buscaban lo vital, pero no en el sentido de un “biodrama”, sino en la comprensión de la vida como diversión, efimeridad y marginalidad, opuesta a la tristeza inmóvil: “El público que salía me decía que lo incentivaba a hacer otras cosas, no salir apesadumbrados [...] la vida en el sentido de lo vital, como las murgas o los cursos de danza clásica [...] cosas que me diviertan, no meterme en el cuadrado del teatro” (Álvarez, 1991:5).

Suprimir el teatro equivalía trasladarlo a la vida, de modo que el clown se incorpora, camufla, oculta y desmaterializa a Walter Barea. La vida, en este sentido, se vuelve payasada, una falta de importancia, inoportuna, ridícula. Entrar a un local vacío de la mano de su madre sólo para ver cómo se llena y luego irse, dejar preparado el vestuario con el que quería que lo entierren o sortear una redada policial súbitamente disfrazado de mozo.¹⁶ La distancia entre la realidad y la metáfora, podía ser saldada en cualquier ocasión: “Batato era una persona que si vos ibas y le contabas que estabas deprimida te abría la ventana y te decía, dale, si estás deprimida, tiráte”, narra Cristina Martí, una de sus compañeras del Clú del Claun.¹⁷

Pero además, la lógica del clown formaba parte de una economía de los objetos en escena. El performer utilizaba muñecos sostenidos con collares, anillos, sombreros con formas de animales, carteras que se transforman, juguetes comerciales, como un “resorte-que-baja-escaleras” fluorescente o un vaso de plástico retráctil, la mayor parte, como el vestuario, encontrados en la calle, desechos.¹⁸ El reciclaje metaforizaba el truco mágico donde una cosa se transforma rápidamente en otra; una economía de reutilizamiento y condensación basada en una neutralidad *sustancial*.

Sin embargo, sobre el transformismo de Batato y su payasada se filtraba, como una potente irradiación trágica, la precariedad y el estigma. La operación de los pechos, por ejemplo, se convirtió en un paradigma de esta distorsión. Lejos de tratarse de una recorporalización glamorosa, la intervención se hacía con silicona industrial, un procedimiento común para las travestis callejeras.¹⁹ Los amigos que

¹⁶ Estas anécdotas pueden leerse en Amichetti (1995) y Noy (op. cit.).

¹⁷ Extraído de la serie documental para TV *Historias del Under*, emitida por el Canal 4 (Argentina) durante el año 2004. Capítulo IV: “Batato Barea”.

¹⁸ Esta es una observación que asimismo realiza Dubatti (op. cit.), respecto del vestuario de Batato, también encontrado en la calle o abandonado, el cual se vuelve, según el crítico, la total escenografía del clown.

¹⁹ Desde la infancia de Walter, la inestabilidad económica signa los Barea. El padre, de trabajador ferroviario pasa a ser un vendedor itinerante. La madre hereda un campo que a

fueron a su departamento en el barrio del Abasto a verlo, lo encontraron desenrollando telas que los sostenían, uno de ellos chorreaba, él lo pegó con *poxyran*. Como en el teatro, en el cuerpo del clown se jerarquizaba lo casero y lo residual.

De forma que la gestualidad posiblemente frívola y edulcorada del payaso recubría un cuerpo astillado por los residuos del capitalismo industrial, el SIDA, la explotación sexual. “Cualquier cosa, menos light”, decía Fernando Noy, en una entrevista retrospectiva (Frieria 2006), reivindicando el valor de libertad que Batato enarbó casi por primera vez después de la represión militar. ¿Hasta qué punto el “destape” posdictatorial ocultó otras sumisiones? ¿Imaginaremos al travesti Batato en la piel de Michael Jackson, el mutante andrógino del *star system*?

En este punto la determinación de la máscara clownesca y del travesti lumpen se unificaron. El rostro impasible y el cuerpo atravesado por escombros hacían aparecer en la payasada su intimidación aterradora: “Esa sonrisa con la que reaccionamos involuntariamente ante una situación que no ofrece otra posibilidad de relajamiento”, tal como Wolfgang Kayser (1964:227) describe la mueca del grotesco. Un fondo que además del SIDA exhibía el final de una sociedad aniquilada durante los años de la posdictadura, y la cultura juvenil del destape consumida rápidamente.

Todas sus presentaciones televisivas de comienzos de los noventa podrían leerse como la explicitación de ese colapso. En el diálogo con conductores televisivos como Moria Casán o Nicolás Repetto, íconos del modelo neoliberal, la inocencia y la literalidad se desvanecen y sustentan la figura del travesti como transgresión, antes que como tensión ambigua.

Por tanto, para abordar los despliegues de su visión risible sobre el mundo, resulta pertinente perforar la propia autfiguración que Batato arrojó sobre sí (y que la mitificación popular intensificó más tarde) de “beatificación”, en la que se acumulaban los imaginarios del payaso y la muerte joven. Sería más acorde leer el tiempo de Batato a contrapelo de sus declaraciones: no como el presente instantáneo sino como el del pasado irrepetible. El cuerpo frente al mundo distanciado, inestable y desorientado, inmerso en una multiplicación de formas (mezclas de espacios, pérdida de la identidad, deformidades) contrasta con la conciencia del tiempo que desaparece. Lo grotesco, en tanto atmósfera risible que se lleva hasta la angustia, se inscribe en el clown desde el comienzo, al igual que la muerte se oculta en la fijeza del simulacro.

A modo de conclusión

Ubicar a Batato Barea en relación a la literatura resulta problemático, y sin embargo la utilización de la poesía para sus performances definió un modo de lectura y de recuperación de las prácticas declamatorias de poesía que se remontaban a fines del siglo XIX y comienzos del XX, específicamente en el ámbito de las leyes de educación y los proyectos de homogeneización inmigratoria

los años debe ser vendido para saldar deudas, y los dos se dedican al comercio en diferentes variantes, mudándose de Junín a San Miguel, y posteriormente a Buenos Aires. El propio Walter, durante sus primeros años en Buenos Aires, cuando se apodaba Billy Boedo “Era un conocido taxi boy que trotaba por Lavalle y Santa Fe llegando a posar para una propaganda de pantalones Oxford hechos en corderoy” (Noy 2006:27)

en Argentina. Batato recuperó estas prácticas y estas voces para invertir su acento jerárquico, propio de una poética representativa, y hacer escuchar en la poesía declamatoria escolar los tonos femeninos antiautoritarios. Por otra parte, la técnica del clown permitió exagerar la teatralidad y el humorismo presentes en cierta poesía habitualmente considerada “trágica” o “irrepresentable”, como es el caso de Alejandra Pizarnik. Finalmente, Batato presentó una idea de la vida como teatro que sería indisociable de la poética del clown y del travestismo. Esta mitificación de la payasada, lejos de connotarse con la inocencia, se hallaba atravesada por experiencias corporales de dolor y resistencia, tal como la historia de la teatralidad travesti de los homosexuales durante la dictadura, el SIDA, la explotación sexual, etc.

El aporte de Batato, si bien no fue literario estrictamente, se desarrolló en una zona híbrida de circulación de la poesía y el teatro, que marcó profundamente un sector no hegemónico de la vida cultural porteña durante la transición argentina. Saber si su gestualidad y parodias modernistas han sido reapropiadas por los poetas performers de mediados de los noventa en adelante es una cuestión interesante para resolver o contrastar.

Bibliografía

Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Álvarez, J. (Diciembre de 1991). Entrevista a Batato Barea. El teatro no me interesa para nada. . *Boletín/Revista teatral. Información sobre los lenguajes corporales*. , 1-5.

Amichetti, M. E. (1995). *Batato. Un pacto impostergable*. Buenos Aires: Ed. de autor.

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Badiou, A. (2008). ¿Qué es un cuerpo? En A. Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires: Manantial.

Barea, B. (1989). Sección El correo. *Diario de poesía* , 30.

Barthes, R. (2003). El teatro de Baudelaire. En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Batato Barea (videos varios). (Copias cedidas por Gastón Ezcurra) [Película].

Bedoya, F. (17 de Junio de 2004). *El arte en cuestión. Experiencias limítrofes entre el arte y la política*. Recuperado el Septiembre de 2010, de <http://seminario-artepolitica.blogspot.com/2007>

Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Rosario-Lima: Beatriz Viterbo-IEP.

Bruzzzone, G. y Longoni, A. (2008). *El siluetazo*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.

Dubatti, J. (1993). El nuevo teatro de Buenos Aires. *Cuadernos Hispanoamericanos. La cultura argentina de la dictadura a la democracia* (517-519), 445 – 464.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Dutil, C. (1988). Lo que no se puede en otra parte. El underground de Buenos Aires. *El nuevo periodista* (197), 54-56.

Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

Friera, S. (23 de Diciembre de 2006). Era cualquier cosa menos light. Entrevista a Fernando Noy. *Página 12* .

Grandoni, C. (2006). *Clowns. Saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Jacoby, R. (2000). La alegría como estrategia. *Zona erógena* (43).

Jelin, E. (1985). Los movimientos sociales en la Argentina. En E. Jelin, *Los nuevos movimientos sociales* (Vol. 1). Buenos Aires: CEAL.

Kamenszain, T. (2007). Testimoniar sin lengua (el caso de Alejandra Pizarnik). En T. Kamenszain, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.

Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en literatura y en pintura*. Buenos Aires: Nova.

Lecoq, J. (2001). *El cuerpo poético*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Moreno, M. (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana.

Moreno, M. (10 de Diciembre de 2003). La generación del ochenta. *Página/12, Suplemento Radar*, págs. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>.

Noy, F. (Octubre de 2009). (I. Garbatzky, Entrevistador)

Noy, F. (2006). *Hebra incompleta*. Buenos Aires: Ediciones del paraíso.

Noy, F. (2006). *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Noy, F., y Serra, O. (1998). *Ijjj La exhalación*. Rosario: Complejo Cultural de la Cooperación.

Piña, C. (1999). Prólogo. En A. Pizarnik, *Textos selectos*. Buenos Aires: Corregidor.

Punk, P. (Dirección). (1991). *12 pavos reales* [Película].

Ramos, L., y Lejbowitz, C. (1993). *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*. Buenos Aires: Clarín-Aguilar.

Sontag, S. (2005). Notas sobre el camp. En S. Sontag, *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Urdapilleta, A. (2008). *Vagones que transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Usubiaga, V. (2006). Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la posdictadura argentina. En A. Longoni, & V. Usubiaga, *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.