

**Cuerpos paraculturales: geografía
under de las *performances* de los '80**
Andrés Gallina¹

Irina Garbatzky, *Los ochenta recién vivos. Poesía y performer en el Río de la Plata*, Rosario, Ensayos críticos, Beatriz Viterbo Editora, 2013, 352 páginas.

Nosotros encarnamos
una desobediencia hermosa.
Fernando
Noy

Durante el retorno democrático se instaló una serie inédita de acciones artístico-políticas en el terreno de lo *performativo* y de la *performance*. El libro de Irina Garbatzky va tras los rastros de aquellas experiencias performáticas de los años '80 en el Río de la Plata, cocinadas al fuego de un campo cultural desarticulado por las desapariciones, la represión política, el exilio y el SIDA.² En la posdictadura, a partir de la emergencia de espacios alternativos, de transformación, de resistencia y resiliencia cultural, los *performers* inauguran un territorio paracultural y autogestionado, de experiencias estéticas que circulan por fuera de los sistemas oficiales. De ese

proceso participaron activamente los cuerpos raros, imprevisibles, que arman el trayecto de este libro: el clown-travesti Batato Barea, el cuerpo *glam* de los *rockeros de Echavarren*, *el cuerpo dark de Marosa di Giorgio* y el cuerpo títere de Emeterio Cerro.

Los *performers* (que no representan a un actor sino que se presentan a sí mismos) arman una nueva cartografía paracultural, en tanto y en cuanto rebasan las fronteras territoriales, lingüísticas y genéricas (sexuales y estéticas), a la vez que circulan por la periferia del mercado cultural. Garbatzky visibiliza en este sentido los modos en que las experiencias performáticas de postdictadura se establecen como micropoéticas de resistencia frente a la industria, recuperando y re-habitando espacios desde una marcada organización autogestiva. Se trataba de encontrar, en la contracultura, nuevos circuitos de intercambio estéticos, que pusieran a refuncionalizar lo artesanal, lo precario, lo descartable. Lo expulsado del código hegemónico se evidenciaba en lo inherente a los espacios de circulación de los acontecimientos estéticos pero, sobre todo, en las nuevas relaciones de intercambio entre poesía y teatro, evaporando los conceptos de autor, voz y lengua y poniendo en el centro a los cuerpos: exiliados, nómades e ilegibles. Porque una *performance* no era, en ningún caso, una puesta en cuerpo de un poema sino, más bien, la presentación de una experiencia: “una articulación imprevisible entre el cuerpo, la voz y el espacio” (121).

El libro de Irina Garbatzky, fundamental para repensar las prácticas

¹ Maestrando en Dramaturgia (IUNA). Doctorando en Historia y Teoría de las Artes (UBA-CONICET). Contacto: andres.gallina@hotmail.com

² La autora es Doctora en Humanidades por la Universidad Nacional de Rosario e investigadora del CONICET. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* es el resultado de su investigación doctoral.

performáticas durante el retorno democrático (hoy reelaboradas enfáticamente con el auge de las propuestas multimediales de la escena porteña) va en busca de ese “teatro” perdido. Las diversas preguntas que instala son tanto metodológicas como estético-políticas: ¿Cómo se hace para estudiar a un objeto sin objeto? ¿Cómo confrontan al régimen las acciones artístico-políticas que intensificaron las prácticas del cuerpo como campo poético? ¿Cómo sortean estas prácticas –inobjetivables, imposibles de captar– al mercado de consumo del arte? ¿Qué gestualidades activan para proyectar nuevos modelos de subjetividad? ¿Es posible encontrar las marcas de un cuerpo en la escritura?

El objeto de investigación es lábil, escurridizo, y remite, insistimos, a una experiencia que rebasa los límites de las obras poéticas de los autores de su corpus (Marosa Di Giorgio, Roberto Echavarrén o Emeterio Cerro). La investigadora se interroga por las puestas en acto de estas obras, desde sus soportes vocales o escénicos. Es decir, investiga lo que los libros de estos autores no guardan: la presencia de los cuerpos como acontecimiento, el ritual performático. Algo de lo que el teatro tiene –en suma: acontecimiento, presencia y ritual– le sirve a la poesía para encarnar aquello que renace durante la democracia: cuerpos desenterrados, rearmados con desechos, festivos, vitales y en ruinas. Y, con la carga de la época, la autora activa las preguntas de fondo: ¿Cómo se manifiestan los cuerpos *recienvivos*; cómo acaban de vivir al arrastrar la carga histórica de los otros cuerpos, los ausentes, los desaparecidos bajo el terrorismo de estado? ¿Cómo dicen los cuerpos que explotan en los '80 desde el

puro presente, con su carga de inmediatez, con su festividad grotesca?

El ensayo se centra en los pasajes que van de la escritura a los cuerpos: las *performances* poéticas establecen un arte liminal, un arte *entre* las artes, entre los bordes de las disciplinas. Así, se corren también de lugar los criterios estables que la poesía reclama sobre las nociones de obra, valor o autoría. El cuerpo, la voz y los nuevos espacios de circulación entran en fricción con el poema: “Poemas modernistas en discotecas, poemas dadaístas con marionetas, poemas neobarrocos entre rockeros... ¿Sale ilesea la poesía de estas conjunciones? Y si no es así, si estos injertos performáticos elaboraron cuerpos poéticos singulares, paraculturales, ¿ingresaron estos en el sistema de lo letrado? ¿Dejaron las performances marcas de sus heridas?” (27).

El capítulo que abre el libro, “Formas de la teatralidad”, detecta diversas zonas de interferencia y reciprocidad entre lo teatral y lo poético: modos de ponerle el cuerpo a los poemas. Como escena inaugural, se destaca a Perlongher leyendo *Cadáveres* en el hall del Teatro San Martín. Esa puesta del cuerpo abre para la autora otra pregunta que irradia, transversal, su estudio: ¿Es posible una reformulación política del cuerpo? (52). Algo que excede a la textualidad comienza a exhibirse en los cuerpos: las obras concluidas se tornan obras en proceso; los objetos poéticos devienen en cuerpos poéticos. De esta manera, en las *performances* se trata de mostrar no lo que queda atrapado en el interior del objeto poético sino más bien lo que se proyecta desde allí como excedente: formas de vocalidad, puestas corporales, modos radicales de intervención que establecen poéticas paralelas. Las experiencias performáticas

son siempre obras sin objetos: “irreductibles al registro”, incriptas en un “régimen de lo ausente”, “perdidas antes de su realización” (17).

Las micropoéticas de los *performers* abren distintas líneas internas. Desde la gestualidad y el código *clown*, lumpen pero aparentemente banal, Batato Barea cargaba con el espesor de “un cuerpo astillado por los residuos del capitalismo industrial, el SIDA, la explotación sexual” (71). El cuerpo andrógino, extragenérico, neobarroco y *glam* de los rockeros de Echavarrén ponían lo abyecto en primer plano, en el film *Atlantic Casino*. Mediante el cruce de lo cándido y lo *cursi* junto con la oscuridad y la locura, Marosa di Giorgio exponía su cuerpo ambiguo, perturbador. Emeterio Cerro, con su poética carnavalizada, con una lengua inventada, artificial al extremo, exhibía su teatro como el de la *ruina del cuerpo*. En efecto, en el *under porteño* y *montevideano* irrumpe un movimiento que no termina de poder localizarse cómodamente ni en el teatro ni en la poesía, para detonar nuevos vínculos entre sexualidad, cuerpo, poética y política.

En “Formas de la vocalidad. Las voces frente al espectro declamador”, Garbatzky focaliza las prácticas de la voz en las *performances*: qué se escucha en las voces, qué resuena en ellas. La vocalidad permite repensar los contactos de la teatralidad de di Giorgio con los modos representativos de la declamación clásica, las remisiones rupturistas de Batato Barea a las poetisas de principios de siglo, o la voz operística, ensayada en el paroxismo de la declamación en Emeterio Cerro. La tradición clásica declamatoria, en todo caso, vuelve aquí desplazada de su repertorio original, sin aquello que fijaba una identidad representativa, como si la ley fuera

interrumpida por la poética: “su retorno dislocado muestra ahora una falta de asidero de la voz; de manera que poner en voz alta un poema resulta una operación perturbadora y contradictoria (...). No se trata de una evasión ni un choque premeditado, sino de un desalojo: estas vocalidades no parecen querer sostenerse en ninguna parte” (195). *Los ochenta recién vivos...* no deja de ser un retrato multiforme de ese desalojo: itinerario de poéticas que no se tensionan en los usos de una disciplina sino que ensayan siempre otro pliegue, otra salida performática.

El capítulo final desempolva las operaciones de las vanguardias históricas para repensarlas actualizadas, desde una perspectiva epocal, en el contexto de las postdictaduras en Argentina y Uruguay. Los nuevos pulsos vanguardistas se cifran, por un lado, en el desentierro de los cuerpos, sus figuraciones paraculturales, sus irrupciones en tanto subjetividades alternativas; por el otro, en sus dispositivos de acción, inmateriales, fugaces, a la deriva de toda aprehensión y registro. Si el teatro y la poesía cargaban con la vestidura solemne de viejas maneras elitistas, el modo de circulación performática, desde su presente efímero y su disolución, ponían al desnudo “la potencia de sobrevida de la obra” (223): lo que sobra, lo que excede a la representación, el carácter inasible del objeto. En esta nueva re-flexión vanguardista no existió el programa cultural rupturista en la confección de lo nuevo: más bien se trató de “un encuentro profundo con un dispositivo de acción y con una restitución transgresora del cuerpo que permitió poner en escena otras cuestiones” (246).³ En las *performances* de

³ A partir de estas modulaciones vanguardistas, en rechazo de las formas institucionales legitimadas

los '80 ocurría algo semejante a lo que querían el Living Theatre y Jim Morrison: para que comience el teatro debía, entonces, morir la representación.

El libro de Garbatzky no se aparta nunca de su objeto roto, no representacional, creando trayectos de lectura a la par de la polisemia performática que el objeto dicta, en tanto afirmación de su carácter faltante, ausente. En su historia sobre objetos perdidos, la autora construye no sólo un archivo invaluable sobre la relación entre teatro, vocalidad, poesía y política en las transiciones democráticas del Cono Sur, sino también una geografía incandescente de los cuerpos desenterrados en las *performances* de los '80.

por el aparato cultural oficial, las acciones *outsiders* de los *performers* buscaban con más o menos impulso “despoetizar” a la poesía y “desteatralizar al teatro”. Se podría pensar como fuerza de choque, de oposición y ruptura, la ya célebre frase de la artista interdisciplinaria serbia, Marina Abramovich: “para ser un buen performer hay que odiar el teatro”.