

## **Coreografías críticas**

Leer poesía / Escribir las lecturas

# **Coreografías críticas**

Leer poesía / Escribir las lecturas

ANA PORRÚA

(compiladora)

OMAR CHAUVIÉ

MATÍAS MOSCARDI

MARTÍN PRIETO

ANA PORRÚA

MARINA YUSZCZUK

IRINA GARBATZKY

NORA AVARO

MARIO ORTIZ

D. G. HELDER

Coreografías críticas : leer poesía, escribir las lecturas / Nora Avaro ... [et al.] ; compilado por Ana Porrúa . - 1a ed . - La Plata : EDULP, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4127-47-1

1. Crítica Literaria. I. Avaro, Nora II. Porrúa , Ana, comp.

CDD 801.95



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

Primera edición, 2017

ISBN 978-987-4127-47-1

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

© 2017 - Edulp

# CLOWN, TRAVESTISMO Y POESÍA.

---

## Para una “biografía pulverizada” de Batato Barea

IRINA GARBATZKY  
U.N.R / CONICET

¿Qué relación entre performance y poesía pudo desprenderse de las declamaciones poéticas de Batato Barea? ¿Qué tradiciones se activaban y qué zonas delimitaron? ¿Cuál fue su punto de teatralidad, entre la poesía, la puesta en voz y el travestismo? ¿De qué cuerpo se habla cuando se hace referencia al *under* de los ochenta? En el presente ensayo intento trazar algunas respuestas, a través de la forma de viñetas, como aquella “biografía pulverizada” que apuntaba Severo Sarduy para pensar la historia de vida escrita en el cuerpo. La superposición de los nombres “clown-travesti-literario”, para Batato (Walter) Barea, señala, en el marco de la recuperación de la democracia en Argentina hacia comienzos de 1980 y del circuito *paracultural* de Buenos Aires, menos un encuentro entre sexualidad y política o entre sexualidad y poesía que un *diagrama* entre teatralidad, política (sexual) y poesía; una escenificación del cuerpo y de la voz que hacía retornar al espectro declamador de comienzos de siglo como metáfora de una autoridad que se buscaba destituir.

### El clown travesti

Walter Barea supo tempranamente de las posibilidades que otorgaba el procedimiento del renombrarse. Aunque surgido como el nombre de “su” clown, en un momento específico del aprendizaje de la técnica de Jacques Lecoq que enseñaba Cristina Moreira, “Ba-

tato” fue el apodo performativo tanto de la *loca* como del payaso. De hecho, una serie de seudónimos prolifera antes de fijarse en “Batato”. Así, primero está Billy Boedo, el nombre que llevaba en *Los peinados Yoli*, y ocasionalmente, Batato será alternado por Sandra Opaco. “Clown-travesti es como me defino, si es que hay que dar idea de algo” mencionaba hacia 1989 en las gacetillas de prensa, cuando su trabajo lo llevó del grupo “El Clú del clown” hacia las performances en discotecas.<sup>1</sup>

De hecho, en la biografía de Batato, el fracaso es recursivamente estructurante. El fracaso del alumno (Walter dejó la secundaria cuando le faltaba una materia), el fracaso del reclutado al servicio militar (“hacía de tontín, con ese papel de tonto, me salvaba de todo” [Punk 1991]) y el propio fracaso como actor (en tanto no era un gran intérprete de personajes de ficción). El fracaso, que le permitió la concreción de su estilo como libre de sujeciones normativas, y que resultó una vía que permitió el cuerpo como parodia, ciertamente podría ser pensado, de acuerdo con Butler (2002), 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.

No obstante, su efecto irreverente sería imposible de pensar solamente a partir de la lógica del género. Es necesario observarlo al mismo tiempo a través de la poética del clown. En principio, porque hay un engarce entre su gestualidad y la “máscara neutra” del clown, que Batato confrontaba con el cuerpo hiperbólico. Como los cuerpos barrocos de Giancarlo Marmori, donde la esencialidad de lo accesorio trascendía la función del recubrimiento, en *El cuerpo poético* (2001), el libro donde relata la pedagogía de la técnica del clown, Jacques Lecoq comenta que aunque al principio se utilicen verdaderas máscaras de cuero blanco, éstas debían abandonarse después de algunos ensayos, porque el objetivo no era tanto ocultar el rostro como lograr

---

<sup>1</sup> Gacetilla de prensa reproducida en el Dubatti (1995: 100). Más tarde agregó “literario” en su tarjeta de presentación.

la distensión total del mismo, la incorporación de la máscara como estado de no conflictividad e inocencia. Dice Lecoq: “Se entra en la máscara neutra como se entra en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje, sino un *ser genérico neutro*. Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Inversamente, la máscara neutra permanece en el estado de equilibrio, de economía de movimientos” (2001: 51). Para Lecoq, entonces, el cuerpo opera de forma escindida. A la neutralidad del rostro se le contrapone un cuerpo desequilibrado y detallado, cuyo trabajo descubre y enfatiza las torpezas, lo cotidiano como inusual.

De esta configuración corporal clownesca se desprendió el núcleo productivo de las performances de poesía de Batato, las cuales, antes de estar volcadas estrictamente al teatro o al travestismo, suponían ese espacio ambiguo de cita, confrontación y parodia entre las palabras, neutralizadas por la máscara, y la gestualidad desorbitada del cuerpo.

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

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 generado 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 (1991), al recuperar los aportes de Frederic Jameson sobre lo posmoderno. Lejos de oponerme a los aportes de Dubatti, insoslayables para pensar el teatro argentino de la posdictadura, me gustaría llevar el enfoque sobre Batato Barea hacia la poética señalada a partir de sus repertorios y sus dinámicas de circulación.

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 creyéndose-selas. 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 noventa. 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.<sup>2</sup> [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 produc-

---

2 Entrevista tomada en Octubre de 2009. Ver Garbatzky (2012).

ciones que no ingresaban en las revistas de literatura, ni en los movimientos poéticos emergentes.

Descartar la peripetia que puede imaginarse a la distancia respecto de la innovación de leer poesía en discotecas resulta, además, una intervención del entrevistado respecto de las reducciones del periodismo cultural sobre “el under”. Debido a esto, la “consagración de lo obvio” tiene más connotaciones, si se tiene en cuenta que consagrar lo profano (lo guarango, lo ordinario, lo banal, lo abyecto) resultaba el procedimiento medular de las performances de Batato. Y en este sentido, su objetivo se desplazaba del hecho de popularizar a poetas que ya no se leían o que no eran conocidos, para elaborar 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 algunos poetas contemporáneos (especialmente compañeros del teatro, como Noy o Urdapilleta), las performances poéticas de Batato realizaron una operación de lectura de las poetas femeninas modernistas (Juana de Ibarborou, Alfonsina Storni) y otras más cercanas, como Marosa di Giorgio o Alejandra Pizarnik; y su lectura, de manera general, se formuló de manera amplia, dentro de las coordenadas de lo *camp* y de lo kitsch.

En el relato de Noy, además, “la consagración de lo obvio” recurre a la idea de que los modos de vinculación del under no habían comenzado en los ochenta, sino mucho antes, en un período anterior a la dictadura militar. Batato, Urdapilleta, Noy, y el circuito de producciones paraculturales, activaban una pulsión que los precedía, actuando a partir de las esquirlas del hippismo de finales 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. Los paraculturales establecían un puente entre la experimentación y la militancia de los sesenta, con el vértigo democrático de los ochenta. 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 pervitín, 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.

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. 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, a cuya dinámica los artistas de los ochenta se sumaron. Sería en esta hermandad “descartada” donde se inscribiría el imaginario del underground traducido como “engrudo”: menos el rechazo al mercado, a la profesionalización, a los modos de masivización artísticos, que a la reabsorción de la mitología bohemia, con sus escritores sin obra y sus artistas fracasados (Bernabé: 2006),<sup>3</sup> y de la relación entre poesía y errancia, la

---

3 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

cual, si bien se remontaba a las *flaneries* de Charles Baudelaire, había encontrado una recepción generacional en la contracultura norteamericana de la *beat generation*.

Se trató de una traslación de estos sentidos hacia la fabricación artesanal, precaria y autogestiva de nuevos circuitos de intercambio para la poesía. En verdad, suponía menos una resignificación que una persistencia invisible, que permitía establecer conexiones secretas, -similares a las que Greil Marcus ubicó entre los punks londinenses de los setenta, el Situacionismo y el Dadaísmo en *Rastros de carmín* (1993)-, entre aquella “generación descartable” y una poética montada de forma casera y con elementos de descarte. ¿Qué fue sino el despliegue del movimiento juvenil, ambiguamente tomado como objeto de consumo y cultura alternativa, lo que permitió la formación de estas prácticas culturales sustentadas en cierto grado de experimentación y marginalidad? Desde la resonancia del aullido ginsberiano sobre nuestras costas, se iluminaba notablemente la comprensión de la nueva “generación del ochenta”.<sup>4</sup>

---

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). El libro *Generación descartable* de Omar Serra se encuentra inédito. Algunos fragmentos fueron subidos al blog: [www.omarteum.blogspot.com](http://www.omarteum.blogspot.com)

4 Este desembarco *beat* en la literatura rioplatense tuvo algunas resonancias entre los setenta y los ochenta importantes de ser mencionadas, además de la traducción de *Howl* publicada durante la década del sesenta en *Los huevos del Plata* y *Eco contemporáneo* (ver nota 19 de la Introducción). En el primer libro de Tamara Kamenszain, *De este lado del mediterráneo* (1973), la influencia de los *beatniks* (sobre todo de Ginsberg) es explícita, además de las citas de los Beatles y las menciones a lo vagabundos y los errantes con ese marco de referencias (Garbatzky 2009). El propio Perlongher, a su vez, versionó “Aullido” en “Gemidos”, su poema que comienza diciendo: “He visto a los más bellos cuerpos de mi generación...” (en *Chorro de las iluminaciones* de 1992). Las derivas del deseo y de la noche serían articuladas posteriormente por Perlongher en su tesis acerca de los recorridos nocturnos de la prostitución masculina en San Pablo (1993); en ella defendía como método el internarse en la misma noche; (“no hay mejor manera de estudiar el callejeo que callejeando”, 21). Y antes de Perlongher, esos aullidos estuvieron en el trabajo de Omar Serra y Fernando Noy, sus viajes interurbanos, el cruce a Brasil, la obra de teatro “erótico-poético” llamada *¡-la exhalación*, de la cual no quedan más registros que la propia publicación casera, en fotocopias, que se repartió en el estreno (la obra es de los años setenta y se estrenó en

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 ya generados en una época previa a la dictadura, realizó modulaciones, relativas a una serie de fenómenos de fin de siglo. En este punto, interesa volver al correo de lectores del *Diario de poesía* y revisar la biblioteca que el clown propone.

Batato elegía los poemas que recitaba en función de los lazos de amistad y a partir de un “repertorio” que recordaba las declamaciones y los manuales escolares. También allí se oía una consagración (paródica) de lo obvio. Sólo eventual y fragmentariamente aparecía la poesía actual (algunos textos de Perlongher, de Sergio Bizzio o de Alberto Laiseca), y poco tenía que ver con las búsquedas que rondaban la poesía joven de entonces. En la poética del clown 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 una doblez interpretativa, yuxtaponía a un significado dado el simulacro de lo frívolo.

Sin embargo, como prototipo de sensibilidad gay del siglo XX, lo *camp* se ligaba a su vez con 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

---

Rosario en 1998 y está basada en *Nuestra señora de las tinieblas* de Charles Baudelaire). Una última referencia sobre dicha bohemia reactivada en lo paracultural aparece en el poema de Noy publicado en *Dentellada*, (Último Reino, 1990), un libro del cual Batato extraía poemas para llevar a escena. ARTISTAS DE LA VIDA Vía caminata de ballerina troppo evolucionada / errando desde sus celajes / y los cuadros de la Schvartz dispuestos a nacer // Somos los comediantes de paupérrima/ de cualquier forma igual celebraremos/ Divas cleptómanas/ Malabaristas de fe// Somos los comediantes de tercera/ y queremos/ a propósito/clasificarnos al final de todo eso/ Cuenta regresiva que al final van a hacer/ Somos los de siempre/ Los casi capicúas// Todos atentos en los pliegos de nuestros moños/ mientras la victoria aplaude/ con guantes de arpillera/ Algunos ocultos fuman en los vestidos/otros se muerden detrás de algún perchero/ La cita es en escena/ al concluir la prueba de efectos especiales (Noy 2006a: 97-98). Finalmente, es interesante aportar el dato de que textos como *On the road* y *The Subterraneans* de Kerouac, de 1958 y 1959 respectivamente, fueron publicados en español por primera vez en 1986.

reutilizó y transformó la cultura de masas en una crítica a la cultura dominante, pero que la cuestionó en los mismos términos de dicha cultura (2000: 52). Por lo tanto, la “consagración de lo obvio” también apuntaba a la inversión de la alta cultura, la entronización de lo ordinario y la escucha de lo combativo de las mujeres que escribían poemas. En el feminismo de Storni, la violencia de Pizarnik, el erotismo de Di Giorgio, estas mujeres se elevaban como estandartes –aunque sin nada de solemnidad y siempre a través de conjunciones insólitas, figuras ambiguas de lo alto y de lo bajo–, de una resolución poética que enfrentó al autoritarismo en términos de género. De este modo, las dos vertientes del *camp* se daban cita en Batato: la duplicidad de los gestos, entre la complicidad con el conocedor y lo impersonal para los extraños, y el reclamo político.

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, al leerlo Batato repone un texto de denuncia feminista. “Yo soy el canario”, dice el poema, “estuve en tu jaula/ qué jaula me das”.<sup>5</sup> En la performance, lo seguía un texto paródico contra el machismo:

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 pierden 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

---

5 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 *Irremediamente*, 1919).

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.<sup>6</sup>

Algo similar ocurría al recitar “Lacería”, de Juana de Ibarborou, donde entablaba un diálogo con un muñeco de goma en el hombro, a quien le explicaba, erróneamente, que “lacería” significa “un hombre, un ser miserable”.<sup>7</sup>

No se trata de una denuncia o de una intervención política desde un punto de vista didáctico y programático. 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, la repetición de una palabra.

## 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 distanciamiento, vinculado a la autonomía del

---

6 El texto, posiblemente de Urdapilleta; no se encuentra publicado en su *Vagones transportan humo* (2008), Adriana Hidalgo, Buenos Aires. 3º ed. Transcribo el texto directamente del video.

7 “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 lacería!/¡Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria!” (de *Las lenguas de diamante*, 1919).

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.<sup>8</sup> 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)

---

8 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 una vela doblegada que usaron para fines oscuros (Que-  
mo 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 pa-  
peles perfumados que fueron cartas de amor (Papeles rea-  
les) y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas  
y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impoten-  
tes 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 es-  
puma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una  
niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepi-  
tas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocan-  
do sus violines a orillas del Mar muerto. Y un corazón que  
late para engañar (Muestro)

Y una rosa que se abre para traicionar (Muestro)

Y un niño llorando frente a un cuervo que grazna y la ins-  
piradora se enmascara para ejecutar una melodía que na-  
die 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.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *El puré de Alejandra*. Guión. (1987), Ciclo “Lengua Sucia” Centro Cultural Ricardo Rojas. Publicado en Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta, Buenos Aires: 128-133.

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 (1999) entrecomilla esta definición de teatral debido a la transgresión genérica que se opera en lo poético, donde las acotaciones atentan contra la representabilidad escénica del texto (15).

Sin embargo el problema de lo no representable de la palabra poética fue llevado por Batato al escenario 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 con el cual intentaba hacer aparecer lo risible sobre sí. El hallazgo literario se basaba, de este modo, en el encuentro con la genuina ridiculez humana que atravesaba los poemas; un ademán teatral perdido, que la performance desfiguraba. El clown encontraba el momento de enmarque autofigurativo y definitivo del poeta y lo amplificaba para su exhibición.

De manera que, siguiendo la clave de Tamara Kamenszain (2007), Batato se encontraba con Pizarnik en ese pasaje entre la inocencia y el *nonsense* que corroía su poética para destruir, mediante el humor, la saturación de sentido. “Pinchar la saturación del sentido con una risotada de repeticiones”, marca Kamenszain, “no supone tanto hacer reír como reírse” (90). Y si bien este *nonsense* aparece recién en los últimos textos de Pizarnik, la operación humorística es igualmente posible a través de la inocencia, esa cualidad que compartían ambos como factor corrosivo.<sup>10</sup>

---

10 Los textos de Pizarnik de tono *nonsensical* a los que se refiere Kamenszain (2007) son aquellos que se publicaron después de su muerte, especialmente en la reunión del volumen *Prosas completas* (2002), publicados parcialmente en el tomo compilado por Piña (1999), *Hilda la polígrafa o la bucanera de Pernambuco*, entre otros. Los textos que leyó Batato eran anteriores, sobre todo aquellos que pertenecieron a *El infierno musical* (1971). De todas maneras, me interesa observar que dicho cruce entre *nonsense*, inocencia y humor es ya entrevisto por Batato incluso aunque tal vez no haya podido leer los textos referidos por Kamenszain.

“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 de ver el mundo desde una perspectiva de la risa similar había sido adoptada muy tempranamente por el clown Batato.<sup>11</sup> Una búsqueda que no centraba como objetivo la representación de un personaje sino el transparentar la propia rareza y llevar a la 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 también, particularmente, 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 po-  
dido 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”, bailaba con los espectadores, sosteniendo el rostro en calma.

---

11 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).

El humorismo, que mediaba 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, en la risa de sí y las preguntas sobre los misterios, también se relacionaba con el travestismo.<sup>12</sup> Además de las alusiones sexuales, las referencias escatológicas o rebajadoras, la risa muestra una conmoción muy profunda que los recitales poéticos de Batato manifiestan, marcada por el autoritarismo y la violencia de género, la soledad y el suicidio, la explotación sexual, la aparición del SIDA. Como la Manuela, –el travesti de *Un lugar sin límites* de José Donoso–, en el simulacro y el barroquismo de la vida como teatro, se deja entrever, sin desaparecer, el costado de falsedad, (lo “goyesco”), una resquebrajadura del artificio.

El “Texto para que diga mi amigo Batato”, de Urdapilleta, llevado a escena en diversos espectáculos como *Las locas que bailan y bailan* (1991), puede leerse desde esta sensibilidad humorística. En él, las locas que ironizan sobre el sistema abren paso a una pregunta que 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.

---

12 Sobre la distinción entre lo cómico y lo humorístico ver *La risa* de Henri Bergson y “Humorismo” de Chesterton. Las conceptualizaciones y caracterizaciones del humor como operación separada de la ironía, la sátira, la comicidad y la parodia pueden leerse en Sergio Cueto (1999, 2008).

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 taconear 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...

PIZARNIK  
(2002: 295)

URDAPILLETA 2008: 81-82  
*transcribo la versión del video*

Estas preguntas –que podrían parafrasearse como “¿será la intrascendencia de la vida una buena razón?”– 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 exagera la seriedad que le provoca la “gimnasia protoneomolecular”. Sin embargo, además del tono irónico del texto, el clown 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 la payasada, el texto va de la ironía al humor, de la pregunta por el sentido a la caída absoluta del sentido.

## **El clown declamador**

La galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas se inauguró, en 1989, con una performance de Batato Barea que abrió la muestra de Liliana Maresca, titulada, melancólicamente, *Lo que el viento se llevó*. La instalación de Maresca estaba compuesta por sombrillas rotas, mesas y sillas esqueléticas esparcidas por la sala, junto a bloques de cemento; ruinas del Galeón de oro, un recreo del Tigre devastado en los años setenta.<sup>13</sup> Batato recitó el poema “Sombra de conchas”, de Urdapilleta.<sup>14</sup> Envuelto en el traje de declamadora, la túnica y el tocado blancos, con un largo collar y extrayendo el poema de un baúl antiguo, el clown comenzaba a recitar pausadamente, con el mentón apuntando hacia arriba, utilizando la mano libre para acentuar las

---

13 Algunas descripciones pueden leerse en Battistozzi 2008, Moreno 2003 y Lauría 1997.

14 Publicado en Urdapilleta, Alejandro (2008): *Vagones transportan humo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. 3° edición. SOMBRA DE CONCHAS// Conchas con olor a teatro/ camarines con olor a concha/ ¡conchas! ¡conchas!/ Breteles de corpiños y caireles/ copa va copa viene/ y el bulto magno que me engeguese/ desde tu entriepierna almiarada/ gloria de tu bragueta/ parsimonia de transeúntes/ carroña que masco/ y leche/ y al final telones/ y cenitales/ pelucas de pétalos/ alas de cuarzo/ bambalinas en el alma/ rímel en el culo/ 130 putos frente a un espejo/ todos descuartizados/ vocación de concha/ ¡conchas! ¡conchas!/ Libre albedrío/ y una montaña/ y atrás el fuego/ y la huella de tu chupón en mi nalga cruda/ medialuna de árabes/ matanza de chinos/ saqueos de fiambrierías/ 4 conchas que arrastro con mi changuito/ más 5 que llevo puestas/ son 9 conchas/ leche condensada/ pan lactal/ y esperma/ como un pulpo esa concha enorme/ se va acercando/ ya cubre todo el Parque Lezama/ ¡conchas! ¡conchas!/ Potras de crines blancas/ cayendo en los precipicios/ ¡conchas! ¡conchas!/ Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes/ conchas que se derriten/ conchas ruborizadas/ conchas famosas/ ¿concha peluda?/ ponete spray/ y atrás de todo mi muerte negra/ dientes de raso/ pestañas grises/ aplausos para las conchas/ ¡vivas y vítores y clarines!/ aplausos para el deseo/ como una baba/ aplausos para la luna/ que tiene concha/ aplausos para el becerro/ y el vellocino de oro/ y para tu concha/ tan elegante/ tu concha de firmamento/ de algarabía/ y de sentimiento/ ¡aplausos para la concha de tu madre!/ ¡y para la de T...M...que todavía ruge!/ aplausos para mil conchas de camarines/ conchas postizas/ conchas de llantos/ conchas de risas/ conchas que crujen/ conchitas diminutas liliputienses/ y grandes conchones profundos/ ¡en fin!/ ¡A la Gran Concha Argentina Salud! (69-71). La performance de Batato Barea puede verse en el video *Frenesí*, video catálogo de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de noviembre de 1994, realizado por Adriana Miranda. Remasterizado y reeditado en DVD en Febrero de 2008, en el museo Castagnino-macro, Rosario.

palabras, una pierna delante de la otra hasta subir el brazo derecho, en un movimiento firme, como si siguiese al pie de la letra las lecciones de los manuales de declamación.

“La actitud de todo el cuerpo”, decía, por ejemplo, Juan Marzal en *La declamación académica*, de 1918, “debe ser noble y varonil” (54-55); la pronunciación, agregaba García Velloso en 1926, “no ha de ser defectuosa; convendría que el orador no tenga defectos en sus dotes físicas [...] que los movimientos de la boca, los ojos, etc., no sean violentos y sí que estén conformes con lo que se diga [324-328]”. La declamación como práctica enmarcada en la homogeneización de la identidad nacional, orientada a limpiar las diferencias tonales, fue utilizada por Batato, Urdapilleta y Tortonese a partir de la enseñanza de los conservatorios de arte dramático, los rituales escolares y sus performatividades identitarias. Si a lo largo del tiempo la declamación había excedido el contexto puntual del aluvión inmigratorio, la impostación de un cuerpo firme y una voz viril, el ocultamiento de los defectos físicos, la neutralidad de los gestos, seguramente aludieron a las tecnologías disciplinarias de un contexto histórico más obvio y cercano (la reciente dictadura, la conscripción militar, la guerra de Malvinas). El fantasma de la declamación era reincorporado con la intención de ser destituido; no obstante, la codificación disciplinaria de la lengua y del cuerpo se desmontaba a partir de su uso.

La función de la parodia fue algunas veces señalada como parte de la ideología “light” del “ochentismo”, desde un punto de vista que tendía a desautorizar lo festivo o desligarlo de su poder corrosivo.<sup>1</sup> Ciertamente lo paródico en el clown-travesti se acercaba menos al humor intelectual que a la *payasada*, una alternancia de afectos que,

---

1 Según Daniel Freidemberg, “juego, gratuidad, inmanencia, amoralidad, atención puesta en la superficie textual y en los procedimientos, revalorización de la retórica, gusto por lo menor y lo trivial, lo ambiguo y lo intrascendente, rechazo de la intensidad y el vitalismo, una moral que positiviza el exceso y la transgresión” (2006: 161). Si bien en esta cita el autor se refiere a una serie que comienza en la literatura –aunque incluya algunas publicaciones y los espectáculos del Parakultural–, resulta interesante transcribirla ya que explicita y condensa un grupo de valoraciones sobre las performances de Batato y su grupo.

según Mijail Bajtín (1974) suponía “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado espiritual, ideal y abstracto” (24). En esa ambivalencia, de lo que se trataba era menos de una celebración irónica y una moral cínica, que de un desbaratamiento proveniente de una idealización. Las remisiones a las poetas de comienzos de siglo, como Alfonsina Storni o Juana de Ibarborou, sostenían a un tiempo, la admiración y la crítica, la ridiculización y el homenaje; y no sería arriesgado leer, junto a la destitución paródica del espectro declamador, su reutilización, ya no en los términos de una “voz política”, sino en los de una “política de la voz”; es decir, en la diferencia sustancial que se presenta, según Mladen Dolar, entre la asunción de la ley sobre sí misma como voz alta, totalitaria, demandante, y la representación de la ley escrita, que, incluyendo a la voz como algo exterior, en tanto *sonoridad* y no *logos*, precisa de ella para hacerse efectiva (los ejemplos son las instancias del parlamento, la aclamación, la votación).

Algunas huellas de este sentido performativo de la voz también podían encontrarse en un repertorio de declamaciones poético/políticas a lo largo del siglo XX, cuyo valor de intervención pública el clown reincorporaba, aun sin citar directamente su archivo.<sup>2</sup>

---

2 La idea de la puesta en voz de poesía como intervención política aparece vinculada a la vanguardia histórica, y podría rastrearse tanto en textos del futurismo italiano, como “La declamación sinóptica” de Filippo Marinetti como concretamente en las lecturas públicas que llevaron adelante algunos de los poetas latinoamericanos que participaron en la Guerra Civil española, por ejemplo Raúl González Tuñón. Tomo la noción de *repertorio* del trabajo de Diana Taylor, *The archive and the repertoire*, que permite conciliar el problema de la memoria declamatoria en una dimensión que afecta expresamente al uso de la voz y del cuerpo. Opuesta al archivo, como modelo de lo perdurable y arcóntico, por “repertorio” Taylor se orienta menos a la idea de un catálogo, depositario del conocimiento (*repertory*), que a una partitura a punto de ser ejecutada: “a stock of dramatic or musical pieces which a company or player is accustomed or prepared to perform” (*repertoire*) (281-282). El repertorio como sustantivo colectivo de las performances elabora un sistema de conocimiento correlativo a la escritura, y si bien su registro no lo reitera, éste se resguarda mediante una serie de codificaciones mnémicas, y es retransmitido a través de acciones, del pasado al presente (24). La idea de una intervención política y pública mediante la puesta en voz de la poesía, especialmente vinculada a los reclamos de las minorías sexuales, pudo verse, asimismo, en poetas como Pedro Lemebel y su “Manifiesto: hablo por mi diferencia” leído en un acto de la izquierda en Santiago de Chile, y la lectura de “Cadáveres” de Néstor Perlongher, a la que hago referencia más adelante.

La performance que inauguró *Lo que el viento se llevó*, operó entonces a través de dicha apropiación, entre lo laudatorio y lo educativo, para hacer entrar en ese registro a las “conchas con olor a teatro”. Mucho antes de llegar al grito “A la Gran Concha Argentina, salud!” Batato ya había desmoronado, paródicamente, la tarea patriótica de la declamación escolar.

A pesar de su carácter ritual, la “política de la voz” no reside enteramente en la pronunciación; su eficacia se encuentra en una fuerza de interpelación subjetiva que circula entre lo dicho y el decir. La política de la voz supone aquellos procesos subjetivadores no sólo referidos a una obediencia a la ley, sino, y sobre todo, los que responden a un aspecto no audible de la voz, que igualmente se juega en su materialidad. Dice Dolar: “la voz no sonora de la pura enunciación, [...]: la enunciación a la que hay que proveerle el enunciado, [...] algo que no podemos simplemente asumir mediante el cumplimiento y la sumisión, sino algo que demanda un acto, una subjetivación política, que puede tomar muchas formas diversas” (2007:147).

Es por ello que para escuchar, sería preciso, a un tiempo, oír y despegarse de las vicisitudes técnicas de la vocalidad. Para fisurar la voz nítida y rauda de la declamación como performance de la identidad nacional, Batato incorporaba, ambiguamente, en el tono suavizado o escolar, un elemento ronco semi-audible, un rugido soterrado que reverberaba entre las vocales abiertas y la pronunciación de la erre. La voz viajaba de la exaltación y el suspiro hacia un desborde gutural, de manera que ambos resonaban en la agresividad llevada hasta la “puteada” (“¡Aplausos para la concha de tu madre!”).

Es cierto que se trata de una vocalidad difícilmente apresable, ya que transita casi por debajo de la parodia declamadora, pero repercute en el oído, sobre todo si la comparamos con la dulzura de la voz de Noy o la rudeza de Urdapilleta. Esa condensación, que en el clown se figuraba en la tensión entre la máscara neutra del rostro y la exacerbación del cuerpo, en la voz trastocaba la exaltación declamatoria y femenina en una contaminación vibratoria y conflictiva.

Se trata, de nuevo, de una contraposición productiva de afectos. En una imagen del video que registra la performance, la cámara, en primera fila e inestable a causa de la marejada de asistentes que observan de cerca y de frente al artista, toma accidentalmente a una espectadora anónima, que atestigua la performance por detrás, y que nos devuelve, como en un reflejo, su rostro serio. Ocurre que la purpurina blanca, la lentitud de los movimientos en Batato, la neutralidad del gesto y la violencia de su *crescendo*, daban tan cerca de lo serio y lo triste como de lo festivo o lo escandaloso: “Y atrás de todo mi muerte negra”, “Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes”, “Potras de crines blancas/ cayendo en los precipicios”, “130 mariconas frente a un espejo/ todas descuartizadas/ vocación de concha”.<sup>3</sup> Lo laudatorio de la declamación se trastocaba en elegiaco y nuevamente en laudatorio, siguiendo el camino ambidiestro de las imágenes barrocas.

De todas maneras, cabría preguntarse hasta qué punto las posibilidades de la voz provenían solamente de la enseñanza declamatoria y el arte escénico, y si acaso Batato no había “escuchado” lo paródico también en la inflexión oral e imaginaria de las voces de la literatura (Monteleone 2006). En la edición que armó Omar Serra de las *Historietas obvias* de Batato, en una crónica de Mariela Govea, se menciona:

Con tres personajes de historieta (Araca, Cala y Jaca), Batato Barea armó una revista. Dice Batato: ‘Leí *Las viejas putas* de Copi. Me gustó tanto que a los tres meses estaba dibujando. Yo no escribo —ni quiero escribir—, pero dibujo y escribo al mismo tiempo.’ A partir de personajes ingenuos y de textos que se acercan al haiku, sobre páginas en blanco o sobre fondo de collage, Batato recrea en

---

3 En la versión publicada en el libro, “mariconas” aparece reemplazada por “putos/ todos descuartizados”, así como las T... y la M... de la escritura corresponden a Tita Merello: “¡y para la de Tita Merello que todavía ruge!” Coloco la primera versión, recitada por Batato, sin saber si era una modificación de él o si fue una modificación posterior de Urdapilleta.

historietas, poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca y Néstor Perlongher. El criterio con el que trabaja en esta revista es ‘sacar la poesía de los libros.’<sup>4</sup>

“Yo no escribo –ni quiero escribir–, pero *escucho* y escribo al mismo tiempo”: la paráfrasis permite delimitar una segunda modulación de la voz, que no provenía de la declamación y su parodia sino de las entonaciones propias de algunos textos literarios. No se trata de un oído atento a ciertas musicalidades de la poesía contemporánea, –aunque en “Sombra de conchas” resuenen ciertas enumeraciones estrepitosas del neobarroco–, ni únicamente de su teatralidad subyacente. Me refiero a la puesta en voz que atendía o expandía voces que la literatura ya había asumido sobre sí, como podría pasar, para mencionar las lecturas citadas por el propio Batato, con las entonaciones imaginarias de Copi.<sup>5</sup> Como en el diálogo de las poetisas, en *Tres mujeres descontroladas*:

–Yo te tengo que decir que tu poema, está plagado de rimas. La rima es algo antiguo, antiquísimo. No sé tu edad,

---

4 Las *Historietas obvias* se publicaron en la revista *La Medusa* que diseñaba Seedy González Paz, quien recopiló varias de ellas en un fanzine de 1992 (ahora reeditado por Omar Serra en fotocopias). Batato tomó los versos libremente, sin ninguna referencia al poema ni mucho menos al libro.

5 Alberto Giordano (2001: 64-72) elabora una hipótesis en torno a la “narración de voces” en la obra de Puig como una “compleja máquina de transcripciones” en la que no hay un sí mismo de la voz o una representación de ella, sino la “presentificación de su escucha”, como último término de las resonancias de las voces en el cuerpo del escritor oyente, del advenimiento de las voces desde el pasado y de la escritura de ese recuerdo. “La máquina de transcripciones por la que el pasado y el presente, la voz y la escritura se comunican, funciona gracias al ejercicio de una facultad que define la perspectiva estética de Puig: su escucha literaria” (65). Habría en esa escucha un proceso de fascinación, una conversión de la voz en imagen: “La escucha literaria es una escucha fascinada, es decir, una escucha de ‘algo que es dado por un contacto a distancia (Blanchot 1992: 26), algo que se deja oír en una ‘proximidad inmediata’ pero que deja a la escucha ‘absolutamente a distancia’ Algo que se realiza imaginariamente en la escucha (la transformación de la voz en imagen de voz) y que la captura, porque se trata de algo que ya no se puede dejar de oír” (72).

ahora... pero... Y a tu poema le falta lo fundamental, ¡el periplo heroico! ¡Eso no está en tu poema! Y es fundamental en un poema que es de poesía actual; porque *ésto* es una cosa muy antigua...

–Bueno, pero escucháme una cosa: lo que yo creo es que está *así* de metáforas. No es la rima solamente.

–Pero ¡¿dónde está la metáfora?!. Yo no veo ninguna metáfora.

–¡Vos sos una metáfora!<sup>6</sup>

Junto a la impugnación de la solemnidad y la hipocresía, a través de las caracterizaciones de estas mujeres que compiten con un poema más ridículo que otro, la escucha de las entonaciones imaginarias de la literatura habilitó una puesta en voz tendiente a lo coloquial y lo banal que volvía a condensar el amor y el odio proyectados sobre el espectro declamador. Mientras que el uso desenfrenado de la voz, – del grito a la mudez–, en textos como “La paralítica” o “Las fabricantes de tortas” de Urdapilleta, siempre escenificaba una desigualdad de poderes; en la charla o en el recital del poema como motivo de conversación el diálogo ponía en escena, una vez más, las resonancias de una política de la voz en el insulto (“¡Vos sos una metáfora!”), como interpelación que exponía, mediante una fuerza imprevisible de lo “literal”, su efecto irrisorio: la metáfora desplazada de lo verbal hacia el cuerpo.<sup>7</sup>

---

6 Diálogo de entre Batato y Urdapilleta en *Tres mujeres descontroladas* (1990), donde las mujeres se reúnen en una tertulia literaria.

7 Cabría prolongar un análisis sobre las injurias en los textos de Urdapilleta y en general en las performances del trío, a partir de las observaciones respecto de la performatividad del insulto que realiza Judith Butler en la introducción de *Lenguaje, poder e identidad* (2004). Allí la autora propone cuestionar la libertad soberana de quien efectúa el acto de habla y colocar entre paréntesis las consecuencias directas de sus efectos, instalando un espacio para el fracaso del acto de habla o sus condiciones imprevisibles. Dado que la fuerza performativa del acto de habla no proviene de considerar al acontecimiento como episodio único en sí mismo, sino en relación con una historicidad, la posibilidad de dislocar el lenguaje de odio reside en la apropiación

## Conclusión

Las performances poéticas de Batato Barea como clown-travesti-literario –la singularidad de sus puestas escénicas, sostenidas en la improvisación pero no obstante articuladas a partir de textos poéticos, de poemas–, configuraron un repertorio poético particular, recuperando diversas tradiciones y diseñándose en un ámbito de circulación cuya novedad consistió, como otros casos de la poesía argentina de los ochenta, en integrar procesos de producción autogestiva con la masividad, mercados inusuales y gestos políticos vinculados con las temáticas sexuales atravesados por la parodia y la idealización. El uso de la declamación fue tomado para hacer ingresar una voz ambigua y alterna en el imaginario acústico de la voz nacional junto al deseo de la charla, el tono coloquial y la escucha de las entonaciones imaginarias de ciertas voces de la literatura. Al mismo tiempo, de leerse la figura de Batato en relación a la emergencia de nuevas subjetividades sobre el comienzo de la democracia, se vuelve insoslayable colocar en primer plano la poética del clown como el principio articulador no sólo de las puestas teatrales sino de un pensamiento sobre el cuerpo y sus modos de vida.

---

inadecuada de la invectiva. Un ejemplo de esto ha sido la apropiación y reutilización del término *queer* por parte de las minorías sexuales (Ver Butler 2002).

## Bibliografía

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

Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Seix Barral.

Barea, B. (2010). *Historietas obvias*. Rosario: Edición de Omar Serra (fotocopias de la compilación hecha por Seedy González Paz para la revista *La Medusa*).

Battistozi, A. M. (2008). “Recordando a Liliana Maresca”. *Clarín. Revista Ñ*. Buenos Aires. 12 de Febrero.

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

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

Butler, J. (2004). “Prefacio”. *Lenguaje, poder e identidad*. (pp. 16-78). Madrid: Síntesis.

Cueto, S. (1999). *Versiones sobre el humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Cueto, S. (2008). *Otras versiones sobre el humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

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

Freidemberg, D. (2006). “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)” en Fonderbrider, J. (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976–2006* (pp. 145-184). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Garbatzky, I. (2012). “La consagración de lo obvio. Entrevista a Fernando Noy”. *Bazar americano*. Mar del Plata. n° 37. Actualización mayo/junio. Disponible online: <http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=10&pdf=si>.

Gatto, E. (2012). “El nuestro es un combate de creación”: la Revista *Eco Contemporáneo*, 1961-1969”. Revista CS No. 9, 169–198, enero–junio 2012. Disponible online: [http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista\\_cs/article/view/1219/1670](http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/1219/1670)

Giordano, A. (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.

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

Kamenszain, T. (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.

Lauría, A. (1997). “Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca”. *Nartex*, Año 1, N° 2, Noviembre.

Lecoq, J. (2001). *El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Marzal, J. (1918). *La declamación académica: teórica y práctica*. Santa Fe: Colegio de la Inmaculada Concepción.

Moreno, M. (2003). “La generación del ochenta”. *Página/12 Radar*. Buenos Aires. 28 de Diciembre.

Noy, F – Serra, O. (1998). *ijjj La exhalación*. Rosario: Ediciones complejo cultural de la cooperación.

----- (2006a). *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires: Libros del Rojas

----- (2006b). *Hebra incompleta*. Buenos Aires: Ediciones del Paraíso.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Piña, C. (1999). “Prólogo” en PIZARNIK, Alejandra. *Textos selectos*. (pp. 7-17). Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, A. (1999). *Textos selectos*. Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, A. (2002). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

Sarduy, S. (1999). *Obra completa*. Tomo II. Madrid: F.C.E.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Nueva York: Duke University Press.

Urdapilleta, A. (2000). *Vagones que transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

## *Performances citadas*

*Lo que el viento se llevó*, instalación de Liliana Maresca, performance del poema “Sombra de conchas” para inaugurar la galería de arte del CCR Rojas en 1989. Grabada en *Frenesí*, video catálogo de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de Noviembre de 1994, realizado por Adriana Miranda. Remasterizado y reeditado en DVD en Febrero de 2008, en el museo Castagnino-macro, Rosario. Disponible online: <http://www.youtube.com/watch?v=X3xYzu7PfvI&feature=youtu.be> (permiso de reproducción cedido por Almendra Vilela).

*El método Juana. (Textos Juana de Ibarborou)*. Batato Barea. Alejandro Urdapilleta. Humberto Tortonese y elenco. Dir.: Batato Barea. Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA. Año: 1990. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea)

*Tres Mujeres Descontroladas (Textos Adelia Prado. Alfonsina Storni. Alejandra Pizarnik)*. Batato Barea. Alejandro Urdapilleta. Humberto Tortonese. Centro Parakultural. Año: 1990. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).

*Las locas que bailan y bailan (Textos Marosa Di Giorgio. Noy)*. Batato Barea. Humberto Tortonese y elenco. Dir.: Batato Barea. Centro Cultural Recoleta. Año: 1991. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).

*Parakafé*. Batato Barea, Alejandro Urdapilleta. Humberto Tortonese. Presentación: Omar Viola. Año: 1991. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).

*14 pavos reales (Batato se Barea)*. Documental: Compilación de “El método Juana”, “Las locas que bailan y bailan”, “Tres mujeres

descontroladas”, “Parakafé”, “María Julia La Carancha”. Entrevista a Batato Barea. Dir. Peter Punk. 1991. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).