

# MÍNIMO TEATRAL

Irina Garbatzky y  
María Fernanda Pinta (ed.)

tt

**[www.edlibretto.com.ar](http://www.edlibretto.com.ar)**

Mínimo teatral

María Fernanda Pinta [et al.] ; compilado por María Fernanda Pinta ; Irina Garbatzky. - 1a ed.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libretto,  
2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47048-6-3

1. Teatro Experimental.

I. Pinta, María Fernanda, comp. II. Garbatzky, Irina, comp.

CDD 792.022

Edición: Matías Luque | Marcos Perearnau

Diseño editorial: Tomás Fadel

# COMO SI NO PASARA NADA. DEL CLOWN AL TRAZO EN LAS HISTORIETAS OBVIAS, DE BATATO BAREA<sup>1</sup>

(Rosario, 1980) Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora de la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2013). Compiló y prologó *Expansiones. Literatura en el campo del arte* (Yo soy Gilda, 2013). Es miembro de los Centros de Teoría y Crítica Literaria y de Estudios en Literatura Argentina, de la UNR. Integra el Grupo de Estudios Caribeños del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. En 2017, obtuvo una beca del DAAD para realizar una estancia como investigadora visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Co-gestiona la revista *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* y el sitio Caja de resonancia ([www.cajaderesonancia.com](http://www.cajaderesonancia.com)).

---

1. Una primera versión de este texto fue titulada “El canon obvio” y presentada en las Jornadas “Desde los sótanos. Literatura y artes en los ochenta”, organizadas junto a la Maestría en Literaturas de América Latina de la Universidad Nacional San Martín, que tuvo lugar en el museo MALBA, durante agosto de 2018.

*Un clown es un ser ingenuo, desmañado, indefenso;  
alguien que no sabe hacer nada bien  
pero que desea de corazón hacerlo todo.  
Cree que puede saltar, que puede volar y piensa  
sinceramente que lo va a conseguir.*  
(Entrevista a El Clú del Claun, en Dubatti 1995: 77)

## I. DIBUJO Y ESCRIBO AL MISMO TIEMPO

En una entrevista a propósito de las *Historietas obvias*, Batato Barea cuenta: “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”. El criterio, decía más adelante, era “sacar a la poesía de los libros” (Govea-Feld, 1988).<sup>1</sup> Dibujar, escribir, actuar

---

i. La entrevista se encuentra en una ficha técnica publicada en *Diario de poesía* n° 8, acerca de las revistas subte de Buenos Aires. Copio el fragmento completo: “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 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’. Así como se mete en la cama en un escenario –porque Batato es actor–, distribuye papeles de colores con textos de Pizarnik y Perlonhger para leer en la casa o prepara Toddy en las discotecas para los chicos que se entretienen armando collages. En el número 5 de la revista, dedicado

y leer, eran actividades que en la poética de Batato se desarrollaban a través del clown, bajo su potencia, su mirada, su perspectiva. Desde que Walter se enmascaró como Batato –el nombre del clown que emerge en su aprendizaje con Cristina Moreira–, nada distinguía un abajo y un arriba del escenario, un afuera y adentro de la carcajada.<sup>2</sup> Walter no volverá a ser Walter, y como en esos dibujitos animados, al estilo evocado por Jim Carrey en *The mask*, la máscara neutra redibujará la cara, el cuerpo y los movimientos. Ya no firmará Walter, sino Batato, el clown-travesti-literario. Por eso en su caso no importa tanto preguntarse por los límites de las artes o los bordes de su autonomía como evaluar los alcances de sus posibilidades de acción. De qué modo escribir, dibujar, actuar y leer desde la vida del clown.

En sus performances, realizadas en diversos espacios culturales del underground porteño en los años inmediatos a la dictadura, Batato apelaba a una serie muy particular de poesía argentina y latinoamericana. Se trataba de un repertorio singular, desplazado de los valores ligados a la estética o la renovación del campo de las letras. Su selección se componía, en pri-

---

a Laiseca, Araca dice: 'Escucho el trueno de la seda/ miro el brillo deslumbrador de esa piedra opaca/ y huelo las escamas del pez de madera/sin embargo no supe sentir a tiempo tu corazón'. Desde otra página Cala le responde con palabras de Pizarnik: 'Y aún me atrevo a amar/ el sonido de la luz en una hora muerta"' (Govea-Feld, 1988: 3).

2. Existen numerosas anécdotas que refieren al tono clownesco de Batato en la vida cotidiana y a su modo teatral de afrontarla. Ver Noy (2006) y Amichetti (1995).

mer lugar, por una serie de poetas mujeres conocidas por cualquier alumno que hubiera ido a la escuela en Argentina o que hubiera leído algún número de las revistas *Billiken* o *Anteojito*, desde “La higuera”, de Juana de Ibarbourou hasta “Hombre pequeñito”, de Alfonsina Storni. Al mismo tiempo, ese “canon batatesco” se componía mediante un elemento *queer*, un rasgo lúdico en la escritura que al jugar con el género efectuaba un movimiento de descentramiento. El homenaje a esas poetas mujeres, además de hacer escuchar una voz disruptiva, daba como efecto una indicación política de los poemas, desviada de la historia del arte o de la literatura escritas con mayúsculas.

A través de estas dos líneas, el canon femenino escolar y lo *queer* como signo destabilizador, ingresaron casi todos los textos que escuchamos en las performances de Batato, Urdapilleta, Tortonese y Noy: junto a los poemas de Alejandra Pizarnik, Marosa Di Giorgio, o el mismo Noy, Juana de Ibarbarou y Alfonsina Storni, se sumaban Adelia Prado, Susana Thénon, Alberto Laiseca, Néstor Perlongher, Copi, Olga Orozco, Irene Gruss, entre otros. A diferencia de los valores que suelen consolidar o reactivar la lectura de determinados autores, tanto en el mercado editorial como en la universidad, en el caso de Batato no se trataba de buscar lo inédito, lo original, o lo nuevo, sino del rastreo de una voz que atravesara ese linaje por partes

compuesto, como mencioné arriba, entre lo femenino, lo queer, lo escolar, lo absurdo.<sup>3</sup>

La utilización de textos poéticos para los espectáculos fue una constante (en el Centro Cultural Ricardo Rojas, los numeritos de Batato encontraron su lugar en el ciclo de poesía “Lengua sucia” del área de Letras).<sup>4</sup> Sin embargo, como los demás elementos de la escena, su performance sucedía a través del despojo. Si el lema, como decía Batato en la entrevista citada, era “sacar a la poesía de los libros”, ello era posible en la forma de una operación muy punk (“hazlo tú mismo”) y muy concreta: con tijera, papel y plasticola.

La técnica de la máscara neutra, definida por Jacques Lecoq en su poética del clown consiste en adoptar un rostro en estado neutro de equilibrio y calma que se

---

3. En *Crónicas travestis*, Mariela Méndez encuentra lo *queer* en el armado de una genealogía de escritoras que desarmaron teatralmente los límites del género desde la prensa gráfica masiva. La forma que toma ese linaje, -que en buena parte la autora observa pensando en la contemporánea revista *alfonsina* y sus recuperaciones de la figura de Storni-, tiene mucho en común con el que reactivaban las performances de Batato.

4. Tamara Kamenszain relata uno de los primeros momentos en los que Batato “performó” públicamente los poemas de Pizarnik. “Entre los ciclos que yo organizaba [en el Centro Cultural Ricardo Rojas] había uno titulado ‘Los que conocieron a...’, en el que amigos de escritores ya muertos los homenajeban. Al finalizar ‘Los que conocieron a Alejandra Pizarnik’, un jovencito tímido, salvo por su pelo teñido de amarillo que llamaba la atención, pidió recitar un poema de ella. Era Batato Barea, conocido todavía para esa época, alrededor de 1984, como Walter, quien se convertiría a partir de ahí en uno de nuestros máximos performers. Para mí fue tan impactante su modo de traducir al habla lo que Alejandra había dejado por escrito que le abrí las puertas del Rojas para que experimentara con un género que, creo recordar, todavía no llamábamos performance, sino algo así como teatralización de la poesía”. (2020: 27-28)

mantendrá inmutable, en contraposición con la expresividad de las diversas acciones que realice. Así, dice Lecoq, la mirada es la máscara, mientras que el rostro se desplaza al cuerpo. Sobre ese estado de neutralidad y equilibrio, entonces, reposarán los movimientos, “como una página en blanco”.<sup>5</sup> Leídos en voz alta por el clown de manera inocente y como por primera vez, los textos poéticos cobraban un tono distinto, mostrando incluso formas de la teatralidad que los habitaban sin saberlo, indicios de ridiculez, desbaratamientos del sentido.<sup>6</sup> Guillermo Angelelli recuerda que por los años del “Clú del clauñ” la mirada corrosiva había caído sobre todas las cosas y ya no podían dejar de mirar nada, ni del teatro ni de la vida, sin reírse (Grandoni 2006: 162). El trabajo de pérdida del sentido como efecto de lectura del mundo destruía tanto a la literatura como a los virtuosismos escénicos; los elementos

---

5. “La máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro, llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma. Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior. Se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo para todas las demás. Bajo todas ellas, máscaras expresivas o máscaras de la comedia del arte, existe una máscara neutra que sostiene el conjunto. Cuando el alumno haya sentido ese estado neutro inicial, su cuerpo estará disponible, como una página en blanco en la que podrá imprimirse la escritura del drama. Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. Por lo general al hablar con alguien se le mira a la cara. Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara, y el rostro es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia. Cuando un actor se quita su máscara, si la ha actuado bien, su rostro está relajado”. (60-63)

6. Trabajé estas operaciones en detalle en mi libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013).



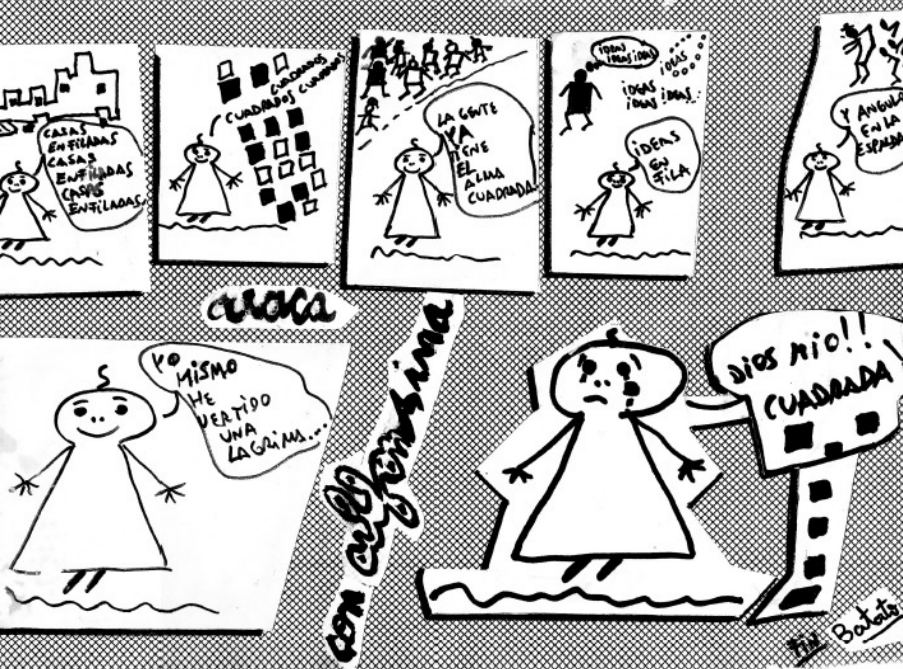
ingresaban a sus “numeritos” como restos: de libros, del varieté, de la declamación.<sup>7</sup>

No es extraño entonces que, como en las performances, la mayor parte de los textos de las *Historietas obvias* no sean poemas, sino fragmentos de poemas, sin títulos ni indicaciones bibliográficas, sin mantener elementos formales de los versos ni nada por el estilo. Transcripciones de poemas, recortes, pastiches. De los siete números del fanzine, que salieron entre marzo y octubre de 1987, y que Batato editaba con historietas y collages propios, cinco estuvieron dedicados a poetas, desde el número 3 en adelante: a Noy, a Copi, a Laiseca y sus poemas chinos, a Storni, a Pizarnik y a Perlongher.<sup>8</sup> Dedicar los números no significa que estos se armen por completo con textos de esos autores, de hecho otros poetas se mezclan en cada edición. El recurso, en una enorme parte de las *Historietas*, se

---

7. En *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Mina Bevacqua historiza el proceso de fundación del Centro Cultural Ricardo Rojas, los ciclos culturales que tuvieron protagonismo en sus inicios y el impacto micropolítico de la técnica del clown en dicha configuración. Señala Bevacqua: “En su errante performatividad, el clown interviene patrones sociales, des-hace lógicas normativas propias de las sociedades modernas, agencia dispositivos de subjetivación por fuera de la productividad de dichas sociedades dando cuenta de la vulnerabilidad de la existencia de modo irreverente”. La autora menciona la relevancia de dicha técnica en la formación no sólo de Batato, sino de varias figuras clave del teatro argentino en su renovación posdictatorial.

8. *Historietas obvias* fue un fanzine que se publicó durante 1987. La edición reunida por Seedy González Paz, responsable del Archivo de Batato Barea, fue publicada por la editorial Milena Caserola y la galería Cosmocosa en 2018. Quiero agradecerles enormemente el haberme permitido acceder al material. A partir de aquí, todas las referencias que hago de las historietas de Batato, así como las reproducciones de las imágenes que aparecen, pertenecen a dicha edición.



27 n.11

Batato Barea, *Historietas Obvias* N° 3, Junio 1987. © Archivo Batato Barea, Gentileza: Cosmocosa. Reproducido en: Batato Barea, *Historietas Obvias*, Ed. Milena Caserola / Cosmocosa, Buenos Aires, 2017, pags. 27

nombra como “dibujar con”. Cada tira aparece firmada como “Batato con Alfonsina”, “Batato con Laiseca”, “Batato con Pizarnik”, etc.

Las historietas se encuentran construidas con tres personajes, los cuales, paradójicamente, poseen como únicas cualidades aquellas que tienen que ver con lo mínimo, lo anodino, lo neutro. Araca es “alguien que está o no”; Cala, “la flor sin color” y Jaca, “un jacarandá bon-sái” que, obviamente, “quiere crecer”. Así los presenta al comienzo del n.º 2: “Araca (Alguien que no sabe si está o no), OBVIO, quiere saber si está o no. Cala (La flor sin color), OBVIO, quiere un color. Jaca (el jacarandá bonsái), OBVIO, quiere crecer...” (46). Más adelante se le

sumarán otros tres que resaltarán esta animación de lo inane: una “lila”, “la baba del diablo” y “la nada”.

En una gran serie de tiras, las viñetas se arman únicamente mediante textos poéticos: un personaje habla y lo que dice es un verso o el fragmento de un poema. El gesto neutro del clown, no importa cuán variada expresividad contengan sus palabras, se repite en las figuras de estos pequeños personajes, al contraponer sus diseños sencillísimos y minimalistas con los textos, a veces densos y complejos. A su vez, los escenarios de las viñetas se construyen a partir de una lectura *literal* de las palabras. Tal es el caso, por ejemplo, de la historieta que trabaja con “Cuadrados y ángulos” de Storni.<sup>9</sup>

En la historieta con el poema de Storni el dibujo interpreta *literalmente* cada palabra. Es cierto que el poema mismo se orienta a esa visualidad, -“Casas enfiladas, casas enfiladas [...] cuadrados, cuadrados, cuadrados”-; pero allí el sentido se centraba en el uso metafórico (“las gentes ya tienen el alma cuadrada, / ideas en fila/ y ángulo en la espalda”); el cual se encuentra restado en la historieta del clown. En el dibujo, las figuritas llevan literalmente ángulos en la espalda, las lágrimas tienen forma de

---

9. El poema fue incluido en el libro *El dulce daño* de 1918. “Casas enfiladas, casas enfiladas,/casas enfiladas,/ cuadrados, cuadrados, cuadrados,/casas enfiladas./Las gentes ya tienen el alma cuadrada,/ ideas en fila/ y ángulo en la espalda;/ yo misma he vertido/ ayer una lágrima,/ Dios mío, cuadrada”.

cuadraditos. La desolación de la gran ciudad, que enmarcaba al poema, pierde importancia en la historieta, en donde más bien se juega en el enlace entre las palabras y su figuración directa en los dibujos.

La literalidad es un recurso afín a la poética del clown. Como mencionaba más arriba, la máscara neutra le permite al actor el encuentro con lo cotidiano como si fuera su primera vez. Cada una de las acciones de la vida ordinaria (despertar, bañarse, comer, etc.) se realiza minuciosa y detalladamente, se las descubre en su condición más material y directa. Ahora bien, ¿qué sucede cuando lo que se exhibe es del orden de la metáfora? Cuando analicé los efectos que producía el trabajo escénico de Batato sobre los poemas, tomé como ejemplo un breve guión de *El puré de Alejandra*. Me parece que sería útil reiterar el ejemplo. Extraje el texto de la investigación de Jorge Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995).

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)

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.

(Dubatti 1995: 131)

El poema de Pizarnik hablaba de la distancia entre las palabras y las cosas; mediante aquella enumeración caótica merodeaba el problema de la representación y la experiencia. En la dimensión escénica, y con su representación literal de lo irrepresentable, Batato echaba por tierra la metáfora que guía al texto, dejando al desnudo la materialidad dispar de sus imágenes (los asfódelos, las velas, el corazón). En



Batato Barea, *Historietas Obvias* N° 3, Junio 1987. © Archivo Batato Barea, Gentileza: Cosmocosa. Reproducido en: Batato Barea, *Historietas Obvias*, Ed. Milena Caserola / Cosmocosa, Buenos Aires, 2017, págs. 204

lugar de máquina de metaforización, el poema se volvía el espacio de los objetos residuales e inútiles.

Pareciera que ese suelo de literalidad, que la mirada neutra e inocente del clown configura, resulta la misma clave de producción para la confección de las historietas. Ese salirse del poema, del libro al fanzine, guarda muchas similitudes con el *collage* casero y escolar; a lo largo de las *Historietas obvias* muchas veces aparecen frases recortadas junto a diversos papeles y figuritas.

Sólo que, en el recorte, no queda prácticamente nada que conserve la enunciación de esos poemas. Batato no elige versos que condensen un sentido mayor, como podría ser el famoso “la rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos”. El montaje termina siendo bastante ocurrente debido a que, en realidad, retira cualquier gesto de originalidad u ocurrencia. Si la idea básica del montaje consiste en la emergencia de un tercer sentido logrado a partir de la reunión de dos imágenes distintas, las historietas obvias serían el anti-montaje, al reunir una palabra y el dibujo que más sencillamente, más directamente la ilustra, reuniendo a la palabra con su historieta *obvia*. Al recuperar el poema “Caminos del espejo” (que comenzaba: “Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto”) en el dibujito de Araca y con un signo de admiración agregado

al final de la frase, aquel efecto de la sintaxis de Pizarnik, que descoyuntaba el objeto mirado de la acción de mirar, se convierte en un juego *nonsensical*, no queda nada oculto, nada más allá.<sup>10</sup> “Truco de magia”, llamaba Batato al número que hacía con uno de esos vasitos plásticos retráctiles, en el que simplemente lo abría y mostraba cómo cambiaba de forma. Algo parecido sucede con esa condición “obvia” de las historietas: el acto de mostrar un truco sin truco y llamarlo “truco de magia”. En otros casos, como en la historieta que lleva por título “Niña en jardín” o los fragmentos de “Extracción de la piedra de la locura”, la *literalización* de las imágenes se lee casi como un cuento infantil, -en un gesto que prospectivamente podría tramar conexiones subterráneas con Fernanda Laguna y Belleza y Felicidad. Tamara Kamenszain (2017) leyó esos rastros invisibles tomando como idea los permisos que habilitó la poesía de Pizarnik en tanto antecedente de ese “carácter infantil o ingenuo donde lo literario como solemnidad adulta cae”, forzando a la poesía “a un grado de metafóricidad cero”.<sup>11</sup> Resulta interesante

---

10. Tomo la idea *nonsensical* de la literatura de Pizarnik gracias al análisis hecho por Kamenszain (2007) en la lectura de los Diarios y los textos en prosa de la poeta. Allí propone como hipótesis una relectura y reordenamiento del resto de su obra anterior a través de dicho uso de la lengua.

11. Dice Kamenszain: “Así, dentro de la espiral del disenso y llevando a cabo esa ‘consagración de lo obvio’ que pedía Batato Barea, nuevos escritores nos acercan ahora una nueva Alejandra a la escena literaria. Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Luciana Caamaño, Laura Wittner, Nurit Kasztelan, así como el mismo Batato, logran bajar -al under- la poesía de Pizarnik, literalizándola hasta volverla contemporánea. Que es lo mismo que decir que logran subirla a tierra, consagrarla”, en “Derivas de la herencia pizarnikiana



pensar si no sería dicha “metaforicidad cero” lo que se volvía la marca humorística del clown Batato, y también de Urdapilleta y Tortonese; un modo de “hacer con” la poesía que lograba que en esas performances o numeritos no se representara otra cosa más que el puro representar.<sup>12</sup>

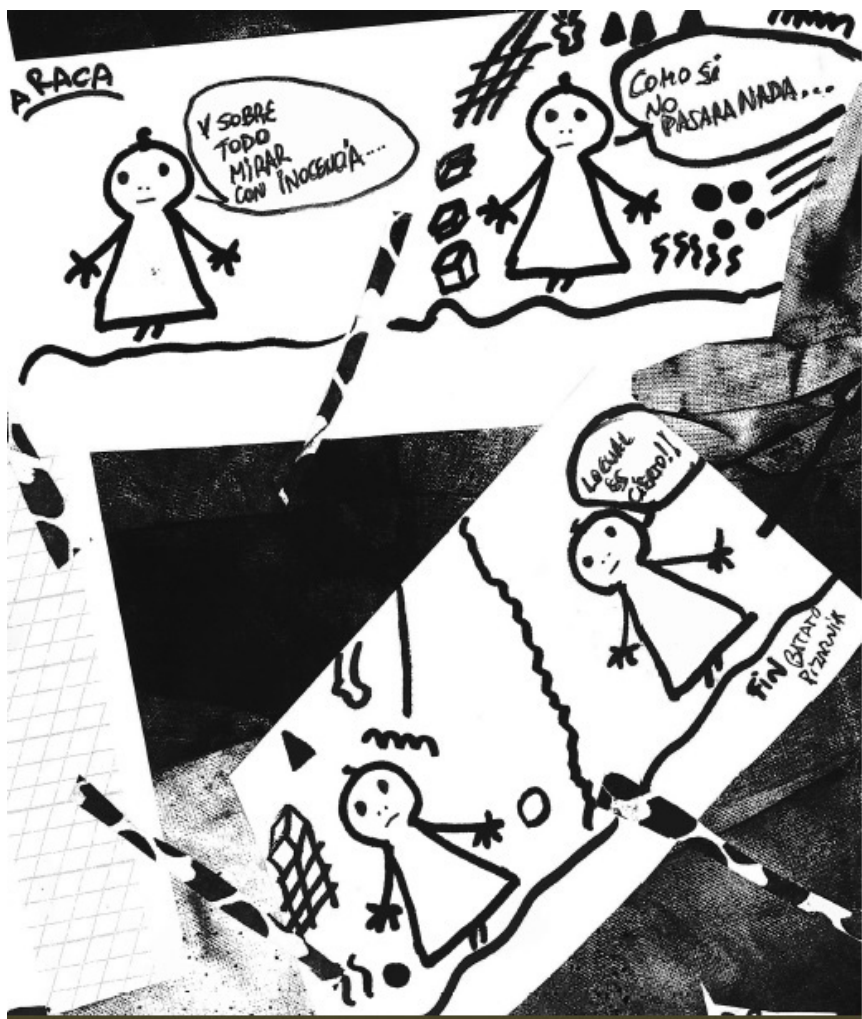
Despojar a las palabras de sus sentidos metafóricos, disponerlas para otro uso, profanarlas. Entre las poetisas reunidas en una tertulia literaria, dentro del espectáculo “Tres Mujeres Descontroladas”, cuando una le dice a la otra que a su poema le faltan metáforas, una de ellas (Urdapilleta) vocifera: “¡VOS sos una metáfora!”

## II. QUIERO SER COMO EL HUMO

- Querés ser como tu papá?, me decían...
- Querés ser como tu mamá?, me decían...
- ...
- Quiero ser como el humo.

en las nuevas generaciones”, leído en el “Coloquio Pizarnik en Jerusalén. Lecturas y relecturas”, en marzo de 2017. El texto completo se encuentra disponible online: <https://www.infobae.com/grandes-libros/2017/09/24/pizarnik-una-intimidad-que-no-descansa/>

12. Juan Laxagueborde encuentra los parámetros de “la nada como objetivo, como destino y como escenario” en la poética de Alejandro Urdapilleta, tanto en su autofiguración de artista, el anhelo de un desvanecimiento del actor, como en sus textos dramáticos y poéticos. “Algo de Urdapilleta es irrepresentable, algo de su fuerza, su encanto y su tarea están logradas en la sensación, en el tuétano del que se conmueve con lo que hizo. (...) pienso si está bien tratar de decir quién fue Urdapilleta cuando él mismo se encargó de decir que no quería ser”. Resulta interesante poner en contacto ese impulso hacia el minimalismo del arte, su grado cero, con el trabajo en torno al minimalismo de los signos en la poética del clown Batato, compañerx en la intensidad creativa de esos primeros años de la vuelta democrática.



Batato Barea, *Historietas Obvias* N° 3, Junio 1987. © Archivo Batato Barea, Gentileza: Cosmocosa. Reproducido en: Batato Barea, *Historietas Obvias*, Ed. Milena Caserola / Cosmocosa, Buenos Aires, 2017, pags. 219, 80 y 158

... EN CLARO EN UN  
JARDÍN OSCURO... ..



... O UN PEQUEÑO  
ESPACIO DE LUZ  
ENTRE HOJAS  
NEGRAS... ..



ALLÍ ESTOY YO... ..



... DUEÑO DE MIS  
CUATRO AÑOS... ..

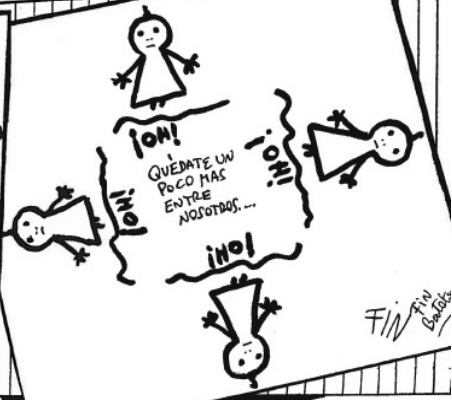


SEÑOR: DE LOS  
PAJAROS CELESTES  
SEÑOR: DE LOS  
PAJAROS ROJOS... ..



... AL MAS HERMOSO  
LE DIGO... ..







Batato Barea,  
*Historietas Obvias*  
 N° 3, Junio 1987. ©  
 Archivo Batato Barea,  
 Gentileza: Cosmocosa.  
 Reproducido en: *Batato*  
 Barea, *Historietas*  
*Obvias*, Ed. Milena  
 Caserola / Cosmocosa,  
 Buenos Aires, 2017,  
 pag. 285

Son cuatro viñetas, la figurita de Araca aparece en cada una con un globo de texto.<sup>13</sup> La tira parece indecible: ¿es un chiste? Si las preguntas de Araca apuntan a la identificación, la respuesta no remata ni en la risa, ni en la ironía, ni en el sarcasmo. Se diría que concluye en la sonrisa del payaso, apenas un poco melancólica y definitivamente desconcertante. Ser como el humo libera, parece, de los mandatos de mamá y papá, pero deja un tono amargo, equivalente a “ser como el aire”. Cierta opacidad desoladora recorre toda la poética de Batato, de manera bastante explícita, sin que pueda ser identificada totalmente ni con el SIDA, ni con la denuncia acerca de las condiciones de vida de la prostitución travesti, aunque sin duda no

13. “Araca”, historieta con guión y dibujo de Batato, intervenida por Seedy González Paz. Revista *Vea Más*, octubre 1991, p. 3.

dejaban de estar dichas estas cuestiones. Pero la frase “quiero ser como el humo”, no se lee solamente en su melancolía sino que indica, una vez más, una materialidad que repite el margen: “humo” versus “aire” también es “sucio” versus “limpio”, “opaco” versus “claro”, etc. A su vez, “ser como el humo” respecto de ser como mamá o como papá, es lo obvio: fugarse de la obediencia (hacerse humo). Batato hacía jugar lo marginal en lo explícito, pero no por llevar algo oculto a la superficie, sino por dejar aparecer lúdicamente y en su configuración vital una multiplicidad de elementos móviles y conflictivos. Dubatti observa que la escenografía de Batato *era* su vestimenta, armada con cosas que encontraba en la calle o que le regalaban, con materiales precarios, papeles, cartones o botones: “Su teatro carecía de escenografía porque, en realidad, se trataba de un teatro corporal, de una dramaturgia del actor: la escenografía era su cuerpo” (Dubatti 1995:113).

Hay un efecto de todo dado a ver en ese cuerpo-escenario, y, por ende, de que lo que se ve es todo lo que hay. Como los restos del poema, también sobre ese cuerpo se enumeran cosas: sombreros extravagantes, pelucas rarísimas, anillos de plástico, tetas de aceite industrial, vestidos reciclados, poemas feministas, poemas trágicos, voces de declamadora, vinchas de tules, cuadernos de escuela, muñecos, dibujos. Cosas que el cuerpo acumula en la superficie. No hay en

ese cuerpo-escenario y ese cuerpo-máscara un atrás y adelante, un adentro y afuera, un actor y un personaje. Sin embargo, la concatenación de todos esos signos contrapuestos configura una corporalidad densa y corrosiva, que no deja reposar una lectura desde una única posición.<sup>14</sup> Como vimos con el uso de la poesía, la operación se desliga de la metáfora en cuanto reenvió a un sentido último y se acerca más a la factoría sencilla y barata, hacer lo más accesible con lo que hay más a mano. Las conexiones armadas en esos cuerpos repletos de objetos que en su obviedad daban todo a ver, permitieron cadenas metonímicas y metamórficas, modos de la figuración vibrátil y mutante que cargaban con formas del desecho sobre sí.

Los cuerpos cargan con restos que en sí mismos configuran la escenografía. Pero en las historietas, Araca y sus amigxs funcionan como contrapunto de ese barroquismo. Sin marca genérica, masculina o femenina, sin rasgos demasiado identificatorios, los personajes de las historietas se alejan de la figuración y el estereotipo. Araca, por ejemplo, no tiene pelo, casi no tiene rostro ni tampoco ropa. Lo mismo sucede con la Cala, el Bonsái, la Baba del diablo, y ni hablar de la Nada. Son personajes anti-

---

14. Gisela Laboreau y Daniela Lucena abordaron en *Modo mata moda*, la confección de la ropa y la vestimenta en Batato y otros personajes del under porteño habilitó reinventiones políticas y de género, redefiniciones de vínculos después de la represión vivida durante la dictadura militar.

personajes, indefinibles, pura mutación. Potencias, sustratos, material de uso. En ese minimalismo sin cualidad reside su condición “obvia”. Y también un *queer* precario y sencillo, que, a pesar de sus pocos trazos, reorganiza la multiplicidad textual que habita a las historietas. Como el payaso que extrae del mismo globo inflado un perro, un aro, un pájaro o un árbol.

Por los mismos años en los que Batato participaba en el ciclo “Lengua sucia” y también en el Centro Cultural Ricardo Rojas, el escritor César Aira dio un ciclo de conferencias que luego se reunirían en *Copi*, publicado por la editorial Beatriz Viterbo. Aira comenzaba hablando del carácter múltiple de la obra de Copi, de su permanente pasaje entre el dibujo, el teatro y el relato.

En la operación de cambio de soporte, del cómic a literatura, se cuele algo nuevo. ¿Qué? Quizás no valga la pena preguntarse por la sustancia de eso nuevo. Quizás es sólo el cambio de soporte mismo, un cambio generalizado. Copi no pasa del dibujo al relato, o viceversa, sino del dibujo o el relato (o el teatro) al cambio de uno al otro, y se queda con el cambio. Con lo que participa de uno de los procesos más fecundos, todavía lejos de agotarse, del arte contemporáneo. (42)

Si volvemos a la cita de Batato con la que dimos inicio a este ensayo, “yo no dibujo ni escribo, pero dibujo y escribo al mismo tiempo”, provocada, a su vez, por la lectura de Copi, podríamos preguntarnos por el influjo



de dicha estética del pasaje. El paso de una forma a otra era lo que hacía partícipe a Copi en las dinámicas del arte contemporáneo. En el caso de Batato, podría pensarse que las *Historietas obvias* permiten leer un movimiento inverso. No el pasaje permanente de una disciplina a otra, de un soporte a otro, -pasaje que incluiría cierta progresión: en su avance, la obra de Copi crece y se multiplica, sino un movimiento de retrogradación, de condensación y orientación hacia lo mínimo. Entre la poesía, el teatro y el dibujo, se sostiene el clown y las expansiones de su producción se organizan en torno a un gesto inagotable: la inocencia como lectura del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César (1991). *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Amichetti, María Elvira (1995). *Batato. Un pacto impostergable*. Buenos Aires, Edición de autor.
- Bevacqua, Mina (2020). *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Buenos Aires, Libretto.
- Barea, Batato (2018). *Historietas obvias y otros numeritos*. Buenos Aires, Archivo Batato Barea / Seedy González Paz, Milena Caserola y Cosmocosa.
- Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Planeta.
- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Govea, Mariela y Claudia Feld. “Revistas subte”, *Diario de poesía* n° 8, Otoño de 1988, p. 34.
- Grandoni, José (comp. y entrevistas) (2006). *Clowns. Saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Kamenszain, Tamara (2007). “Testimoniar sin lengua. El caso de Alejandra Pizarnik”. *La boca del testimonio*. Buenos Aires, Norma, pp. 63-115.
- . “Derivas de la herencia pizarnikiana en las nuevas generaciones”, leído en el “Coloquio Pizarnik en Jerusalén. Lecturas y relecturas”, en marzo de 2017. El texto completo se encuentra disponible online: <https://www.infobae.com/grandeslibros/2017/09/24/pizarnik-una-intimidad-que-no-descansa/>
- . (2020). *Libros chiquitos*. Buenos Aires, Ampersand.
- Laxagueborde, Juan. “Un montón de nada: sobre Alejandro Urdapilleta”. *La llave universal* n.º 5. Disponible en internet: <http://llaveuniversal.com/2020/08/09/nota-laxagueborde/> (Último ingreso: setiembre 2020).

- Lecoq, Jacques (2001). *El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral*. Santiago de Chile, Cuarto propio.
- Lucena, Daniela y Gisela Laboreau (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y micropolítica en los 80*. La Plata, EDULP.
- Méndez, Mariela (2017). *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Noy, Fernando (2006). *Té lo juro por Batato*. Buenos Aires, Libros del Rojás.
- Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.