

FETICHE SUDACA DE UN AMOR IMPOSIBLE

Este texto fue leído en la presentación del libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata* (2013), de Irina Garbatzky que se realizó en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), en Buenos Aires, el 25 de abril de 2014.

Ana Longoni

Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) - CONICET

Voy a partir de una confesión: me topé por primera vez con Batato Barea allá por 1985 en el Parakultural y me enamoré inmediata e hipnóticamente. Cuando terminó su numerito –no recuerdo cuál era, puede haber sido un poema de Alfonsina o de Alejandra, como él las nombraba, así, por sus nombres de pila, como grandes amigas– bajó del escenario y caminó rimbombante y erguido directo hasta donde yo estaba, pequeña, tímida, guarecida en la oscuridad de esa sala llena de charcos y de cables sueltos. Quiero creer que me rozó al pasar y que no fue casual, antes de sumergirse en una casilla de luces o quién sabe dónde, y quiero creer que me vio sostenerle la mirada, envalentonada y, a la vez, sin aliento.

Lo volví a ver muchas veces más allá o en el Rojas, idolatrándolo siempre desde lejos, nunca tan cerca como esa primera vez. Un amigo, Guije González, entonces fotógrafo del periódico *Solidaridad Socialista*, sabiendo de esa fascinación que me tenía prendada o prendida, tuvo a bien regalarme una foto que le tomó a Batato en Parque Centenario durante un recital en el auditorio al aire libre (o digámosle mejor “la concha acústica”, nombre que, seguro, le gustaría mucho más a Batato) [Figura 1]. En esa pequeña foto Batato tiene la musculosa levantada para mostrar sus recién estrenadas tetas, esas mismas que –según cuenta Irina Garbatzky que le contó Fernando Noy– fueron el resultado de un injerto de silicona industrial cuya sutura curó, caseramente, pegando la herida con Poxirán. En la foto Batato porta el micrófono a la manera desafiante y machona de una estrella de rock, los pezoncitos al aire lo enorgullecen. Se lo ve feliz.



Figura 1. Batato Barea en el Parque Centenario durante un recital (sin fecha)

Guardo esa foto en el borde del espejo de mi cómoda desde entonces, hace más de 25 años. Como quien tiene a su madre, a su abuela, a sus hijos, yo tengo a (mi) Batato. No solo a él, pero también a él. Saqué por primera vez la foto de allí para meterla en el libro de Irina Garbatzky, no como señalador –función que se hubiera negado a cumplir–, sino cuál estampita dentro del relicario. *Los ochenta recién vivos* resultaron un templo pagano adecuado para mi ícono, esta divinidad bastarda.

Aquí está. Esta es la foto, ajada y un poco estropeada por sucesivas chinchas que la sujetaron al mueble más cercano a mi cama. La escaneé para que puedan verla sin correr el riesgo de que este pobre fetiche sudaca de un amor imposible no regrese a mis manos.

Hay un relato fundante en este libro, su acto inaugural, que no puede ser constatado, pero eso no le quita su verdad. María Moreno sitúa el momento de quiebre, el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia, no en las elecciones ni en la asunción de Alfonsín, sino –para un acotado *nosotros* que la incluye– en un acto casi clandestino: alrededor de 1984, Néstor Perlongher, de paso por Buenos Aires en uno de sus viajes desde su “exilio sexual” en San Pablo, lee su poema “Cadáveres” en el Teatro San Martín. ¿Fue en el hall? ¿O en la plaza seca sobre la calle Sarmiento? La imprecisión es la clave. Todos recuerdan la escena, pero nadie la ubica en el mismo lugar ni de la misma manera. No hay documentos que daten o que corroboren el hecho. Sin embargo, allí, en esa escena mítica, empieza todo. El año cero de otro tiempo del que habla Graciela Montaldo.

Toparme con ese dato improbable (y nadie duda de que ocurrió aunque no haya prueba) me recordó el método de bucear en las conexiones improbables de una historia secreta del siglo xx (entre movimientos, como dadá, el letrismo y el nacimiento del punk) que traza Greil Marcus en *Rastros de carmín* (2005). A las pocas páginas, la misma Irina Garbatzky cita este mismo libro de Marcus. Al leerla, reconozco afinidades que van mucho más allá de las lecturas comunes o de la biblioteca compartida; afinidades que parten de cómo, qué y para qué investigar. Entender esta pasión no como un ejercicio solitario y competitivo, sino como proyecto político, necesariamente colectivo, que no existe sin otros. Ante *Los ochenta recién vivos* –tan libre, tan bien escrito– me maravilla saber que atravesó indemne, fresco y despampanante los rigores, las constricciones y los vericuetos formales de validarse en la academia como tesis doctoral. Enhorabuena [Figura 2].

Otra afinidad: configurar archivos a partir de la investigación que no la pre-existen, sino que nacen imbricados con ella, y volverlos públicos, disponerlos para cualquiera. Irina Garbatzky construye su escritura desde esa materia improbable, lo imposible de reconstruir. Desde allí inventa un plan. Lo que sugiere y dispara un hallazgo se abre a otros hallazgos. De las performances poéticas de Batato, Emeterio Cerro, Marosa di Giorgio y Roberto Echavarren queda poco o ningún registro. Y ella, que no estuvo allí de tan joven que es, encara un corpus fragmentario, incompleto por definición, a sabiendas de la imposibilidad de la totalidad. Lo desafía porque se

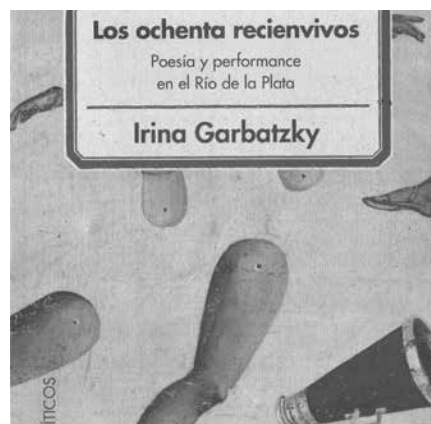


Figura 2. Portada del libro *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*

ENSAYOS

siente desafiada. Dos argentinos, dos uruguayos. La vuelta al mapa rioplatense más que desde la idea de una cultura común como inquietud compartida. Refundar lo rioplatense desde la extrañeza de Gombrowicz. Una ficción de territorio, estallado por exilios y desplazamientos. La noción de neobarroco (devenida neobarroso) se activa y estalla como una bomba.

Los ochenta reciénvivos debe su título a un pasaje del “Manifiesto del desecho”, de Emeterio Cerro. Lo reciénvivo es un neologismo que habilita una imagen de dislocación temporal y corporal; ejercita la capacidad de inventiva de una lengua profusa, extrañada y desquiciada. Asimismo, el libro vuelve productivos varios neologismos y conceptos acuñados por los propios protagonistas de esta historia, para contarse a sí mismos (entre ellos, el disparatado paso de *underground* a engrudo que propone Noy). En los neologismos que inventan cómo nombrar lo que se está viviendo y no sabe aún decirse, dice Irina, resuenan las supervivencias, lo desenterrado y las ruinas. Y agregó: en lo *reciénvivo* no solo está lo insepulto, también está lo por venir, lo precipitado del futuro que nos viene de un pasado vital, escandaloso, inasible no por remoto, sino por resbaladizo, improbable e insospechado.

Otra operación de acuñar conceptos: convertir el nombre propio de un espacio emblemático del *under* porteño, el Parakultural, es una categoría teórica: “un territorio *paracultural*, un lugar autogestionado”. Deja de ser solo un lugar puntual en la geografía *under* de Buenos Aires para volverse una categoría que piensa desde una posición descentrada, excéntrica, perturbadora del orden y de la estabilidad del centro. ¿Cómo un nombre asociado a un sitio y a una época se vuelve capacidad de pensar y de articular, transversalmente, una escena difusa, deshilvanada? Desde un margen que no se contrapone al centro, sino que se afirma en su condición de errancia y de nomadismo, esquivo la disciplina y la pertenencia a una familia y a un trabajo, pero también, a un lugar, a un modo de decir, a una lengua, a un género (sexual, literario o artístico).

Nada permanece estable ni fijo. Irina Garbatzky elige precipitarse con sus “raros” en la relocalización de un espacio nómada, tramado por tránsitos microscópicos y moleculares, movimientos en fuga, huidas y encuentros, llegadas y partidas. En síntesis, elige partir de la desubicación y perderse en ella. Sus “raros” son sujetos que eligen irse (de aquí, de allí); retirarse o recluirse para preservar el cuerpo ante el riesgo y la hostilidad del medio o ante la soledad completa en sus experimentaciones. La escritura es producida, literalmente, durante esos viajes (“Cadáveres” fue escrito en un largo viaje en colectivo desde Buenos Aires a San Pablo; *Atlantic Casino*, de Roberto Echavarren fue filmada en Nueva York, entre bandas de rock capaces de una androginia que en Montevideo no encontraba lugar alguno). Esos viajes no son solo desplazamientos geográficos. Son pasajes entre géneros, descubrimiento de otras formas de

teatro, de poesía y de vida. También son desplazamientos de época, vacilantes en sus cortes, oscuros en sus continuidades: entre las representaciones subterráneas del período dictatorial y las renovaciones afectivas y estéticas que emprendió la llamada posdictadura o transición.

El libro de Garbatzky reinventa esa escena, no se escabulle a lo inobjetivable, inasible de su objeto de estudio o motor deseante de la escritura. Se zambulle, con inteligencia y con poesía, para dejarlo hablar en su jeringozo.

Ya mencioné la afinidad o la hermandad que sentí ante el método que propone este libro, ante el modo político y poético de entender la investigación. Sin embargo, la afinidad mayor y sorprendente tiene que ver con el paralelo que condensa el libro con el proyecto colectivo en el que trabajamos, desde hace cuatro años, con la Red Conceptualismos del Sur: la exposición *Perder la forma humana* (2012). Obviamente, coinciden en lo epocal (los ochenta en América Latina), en el problema (los nuevos modos que asume el cruce entre arte y política) y en las referencias en común (la exposición incluye “Cadáveres”, de Perlongher; las performances de Clemente Padín; los Museos Bailables; el festival del Body Art; el fanzine “Historias Obvias” que hizo Batato, y tantas otras experiencias que están referidas en *Los ochenta recién vivos*). Sobre todo, por el énfasis en el cuerpo (los cuerpos concretos, el del performer y los de quienes están allí) como soporte de las nuevas formas de lo político (hacer política con nada, apenas con el propio cuerpo vulnerable y desnudo). El cuerpo deviene en territorio de una experiencia radical, conmovedora de cualquier parámetro conocido o asible. Cuerpos singulares y en plural, abiertos e inestables, absurdos.

La exposición se abre con otro travesti sudaca. “Hablo por mi diferencia” (1986), el manifiesto del chileno Pedro Lemebel –quien elige retratarse para acompañarlo con la hoz y con el martillo convertidos en mueca y en maquillaje sobre su rostro marica y mestizo–, interpela a la izquierda chilena: a través de la voz de una mujer poeta y feminista y enarbola su reclamo ante la exclusión de la cuestión homosexual en su programa emancipatorio, en plena crisis del sida.

Cuerpos que pierden su forma humana, que mutan hacia nadie sabe dónde. Irina Garbatzky se plantea “la pregunta por la forma post-humana y post-genérica de pensar el cuerpo”. Nosotros elegimos esa potente figura de la mutación –“perder la forma humana”– tomada de una frase del Indio Solari en una entrevista que realizaron Daniela Lucena y Gisela Laboureau como parte de esta investigación sobre las transformaciones que atravesaban a los artistas y a su público (indisolubles, inciertos) en la naciente escena under en medio del terror de la dictadura.

Esas afinidades y conexiones entre investigaciones hablan, sobre todo, de cómo esas otras maneras de practicar la política que irrumpen en los años ochenta nos estremecen hoy, aún desde su silenciamiento u obturación. En el encuentro

ENSAYOS

entre sexualidad, corporalidad, política y poética, explica la autora, la integración de lo ominoso en lo orgánico, lo deforme o lo ruinoso sin límite. Sus disidencias y sus desobediencias, sus inventivas y sus pálpitos.

Muchas veces tiende a ubicarse la escena under y la estrategia de la alegría en oposición a los activismos políticos o a los movimientos de derechos humanos durante la última dictadura. Sin embargo, en estas *performances* poéticas, como en tantas otras manifestaciones artísticas, se superponen los mismos sujetos. Hablo de cruces precisos: Fernando Noy liderando la performance colectiva *Bicicletas a la China* (1989), en homenaje a los estudiantes chinos masacrados en Tienamen y las Yeguas del Apocalipsis (el dúo chileno integrado por Lemebel y por Francisco Casas) bailando descalzos la cueca fleta (homosexual) sobre un mapa de América del Sur cubierto con vidrios de coca-cola, en la Comisión Chilena por los Derechos Humanos.

Una fosa, un basural. Las performances poéticas suceden en medio de la precariedad. Es muy oportuna la idea de Noy retomada por Irina: no es tanto el espíritu del antimarketing el que los arroja allí, sino la capacidad de inventar “nuestro propio sol” para “no sentirnos marginados del sistema”. Es un experimento semejante al que hoy intenta el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA): a mayor hostilidad, responder con mayor creatividad, redoblar la apuesta por idear un propio sistema de supervivencia (como el que inventa Ral Veroni ante la persecución policial a los grafitis callejeros: pide permiso a sus amigos para pintar los tanques de agua que pueden ser vistos desde la calle, pero que, a la vez, están preservados y a resguardo).

Para concluir, este libro construye una genealogía que puede habilitar claves de lectura hacia atrás y hacia adelante. La relación que propone con las vanguardias históricas –en especial con el dadaísmo y con el surrealismo– proporcionan buenas pistas para abordar la fuerte apelación a esos legados de varios colectivos de activismo artístico durante los años más duros de la dictadura, como Cucaño, de Rosario y el Taller de Investigaciones Teatrales, de Buenos Aires.

La constelación que propone Irina Garbatzky también echa luz sobre experiencias sesentistas poco abordadas hasta ahora, como los experimentos con literatura oral que produjo el grupo Arte de los Medios (integrado por Costa, Escari y Jacoby), que planteaba abolir el libro en base a grabaciones sin editar de enfermas psicóticas, diálogos cotidianos en el tren, conversaciones con un lustrabotas. O los recitales de Jorge Bonino en Córdoba, en Buenos Aires y en Europa, que comparten con Emeterio Cerro (sus teatralones, teatralinos y oralinas) la invención de una lengua nueva, nutrida por la ilegibilidad, por el sinsentido, por el predominio de la voz que mana del cuerpo y que excede al texto. Entre la inocencia del payaso y el nonsense del loco.

Igual que en las críticas burlonas y lapidarias como la que refiere Garbatzky esgrimidas por Charly Feiling al referirse a lo que producía Cerro como “vanguardismo trasnochado”, en 1961 un hito de la vanguardia de los años sesenta como Arte Destructivo en la galería Lirolay, una instalación colectiva hecha con basura, también fue vapuleado unánimemente por los críticos de izquierda y de derecha con el mismo argumento: esto ya lo hizo dadá hace cuarenta años. La investigación de Irina Garbatzky incita a pensar en ese artefacto recurrente y complejo que es la vanguardia. ¿En dónde radica su actualidad o su insistencia? Sin duda, más como condición de desconcierto o efecto de deshabitación y nunca como procedimiento. En sus reverberaciones o, como señala Hal Foster, en su retorno para comprender, siempre por primera vez, su proyecto inconcluso, interrumpido.