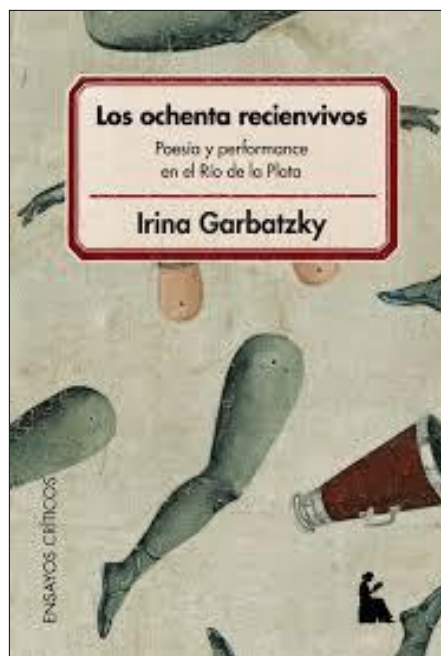


Irina Garbatzky
Los ochenta recién vivos.
Poesía y performance en el Río de La Plata.
Buenos Aires
Beatriz Viterbo Editora
2013
352 pp.



Milena Bracciale Escalada¹

Recibido: 10/02/2015
Aceptado: 14/02/2015

Los que investigamos teatro sabemos que nuestro trabajo está signado por el duelo, por la pérdida. El elemento constitutivo de nuestro objeto de estudio reside, precisamente, en su perecimiento, en su carácter efímero. Lo que vuelve más apasionante y, a su vez, más complejo al fenómeno teatral, es su condición de acontecimiento que, desde el punto de vista filosófico, hace que cada representación sea única e irrepetible. Lo que sucede cada noche en una puesta en escena es una experiencia inasible, imposible de ser reducida a un texto, a una filmación, a una maqueta escenográfica o a un diseño de luces y sonidos. El teatro nos recuerda que

estamos vivos y que la muerte es un peligro permanente, inevitable e igualador.

Irina Garbatzky lleva adelante un desafío aún mayor, pues elige un objeto que, por su propia definición, se resiste al registro. Por ello, *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*, publicado por Beatriz Viterbo, resulta no sólo un texto ameno, entretenido, que conjuga un gran despliegue teórico con lecturas originales y datos curiosos del corpus propuesto, sino que además se convierte en un libro fundamental, en tanto contribuye de manera sustancial en la recuperación y lectura crítica de materiales de inestimable valor, prácticamente olvidados y desaparecidos. Tal como la autora explica en la introducción, el objeto que aborda integra la

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria doctoral de CONICET. Contacto: milena_bracciale@yahoo.com

textualidad poética con la presencia del cuerpo y la voz, en un ámbito que entrecruza la literatura con otras manifestaciones artísticas: teatro, música, plástica, video e instalaciones. Garbatzky va de Uruguay a Buenos Aires y delimita su interés no en la totalidad de la obra escrita de los autores elegidos sino en aquellos momentos de puesta en acto, de vocalización o escenificación. Su corpus está conformado por los uruguayos Marosa di Giorgio (1932-2004) y Roberto Echavarren (1944), y por los argentinos Emeterio Cerro (1952-1996) –de cuyo “Manifiesto del desecho”, uno de sus textos para ser leídos en voz alta, la autora toma la frase “Los ochenta recién vivos”–, y Batato Barea (1961-1991). Son sujetos multifacéticos: narradores, poetas, dramaturgos, titiriteros, actores, clowns, músicos, *performers*. Sus obras permiten conocer el territorio *under* que gestaron, su topología y su particular forma de incidir –por el borde, por debajo, descentrada, excéntrica, oblicuamente–, en el contexto cultural y artístico de la postdictadura de los años ochenta. Así, Garbatzky analiza una serie de “formas de la teatralidad”, a través del cuerpo travestido del “clown travesti literario”, como él mismo se denomina, Batato Barea; del cuerpo *glam* de los rockeros de Echavarren; del cuerpo *dark* de Marosa di Giorgio o del cuerpo títere de Emeterio Cerro.

El libro comienza con una introducción en la que la autora subraya que el sentido de “performance artística” data de los años ’60 y pone en primer plano el carácter procesual de la obra, frente a la valoración del objeto concluido. A su vez, hace hincapié en la presencia corporal del artista y en su autorreferencialidad, ya que, como sostiene Garbatzky siguiendo a Pavis, el *performer* es aquel que habla y actúa en

nombre propio, efectuando una puesta en escena de su propio yo. Esta investigación propone estudiar la performance como una obra doblemente marcada por lo ausente y por lo corporal, vinculando a los autores elegidos con una serie de acciones artístico-políticas que intensificaron, en el retorno democrático, la presencia del cuerpo como un modo de confrontación. Se trata de una proliferación de formas de la teatralidad que muestran contrastivamente los cuerpos presentes a los ausentes, ofreciendo como contracara de lo trágico grandes desbordes de alegría y articulando lo político con los derechos humanos y la sexualidad. Lo que los cuatro autores tienen en común es la producción de una singular puesta escénica de textos poéticos, propios o ajenos. Para di Giorgio, se trata de “recitales”; para Cerro, de “obritas”; Batato denomina a sus actuaciones “numeritos”, y sólo Echavarren habla de “performance”, pero para plantear más bien el doble juego entre transgénero artístico y “fuera de género” sexual. Garbatzky piensa las intervenciones artísticas de estos sujetos a partir del concepto de “vocalidad” de Paul Zumthor, pues son creaciones literarias gestadas en culturas que poseen y utilizan la escritura (no es un regreso a la poesía oral), pero que elaboran un modo de circulación en el que la voz forma parte del texto, como una dimensión más que atañe a los planos físicos, psíquicos y socioculturales. Asimismo, lee estas performances en la clave de lo siniestro y a la luz de la enseñanza de lectura y declamación, propia de la educación de fines del siglo XIX, cuyas estructuras de disciplinamiento del cuerpo y la voz perduran hasta nuestros días. Sin pensar a estos artistas ni a sus obras como neovanguardias, se pregunta qué elementos de las vanguardias históricas del ’20 colabo-

raron en la construcción de estos cuerpos y estas voces, partiendo sobre todo de la forma en que Mignolo estudia la poesía vanguardista, cuando rastrea en sus versos la aparición de cuerpos desmembrados y desorganizados, que quebrantan la asociación del yo lírico con el poeta como sujeto empírico.

La autora despliega su estudio a lo largo de cuatro capítulos y agrega hacia el final un “Anexo”, de inestimable valor, pues comparte generosamente entrevistas completas o fragmentos de entrevistas con personajes centrales de la época analizada, entre los que se destacan César Aira, Fernando Noy, el propio Echavarrén o Nidia di Giorgio, hermana y albacea de Marosa. Además, suma una cuidada y detallada bibliografía, que permite, entre otras cosas, conocer los sitios de internet para acceder, en la medida de lo posible, a las audiciones, filmaciones o performances mencionadas a lo largo de la investigación.

En el primer capítulo, “Formas de la teatralidad”, Garbatzky trabaja el concepto de “teatralidad”, vinculándolo con el de “performance”, para explicar claramente que su objeto de estudio no es lo que se entiende por teatro propiamente dicho sino la interferencia de lo teatral en distintas disciplinas artísticas. Plantea la lectura de los cuerpos desde el neobarroco, a partir de los ensayos de Severo Sarduy, para pensar las corporalidades del clown travesti literario Barea y de los andróginos *glam* de Echavarrén. Luego se detiene en la vida y el desarrollo artístico del legendario Batato, adentrándose en las peculiaridades de su clown, creado según la pedagogía de Lecoq, proponiendo un recorrido por cuestiones relativas al cuerpo, la sexualidad, la marginación, el travestismo, el fracaso, la gestualidad, la inestabilidad económica, la enfermedad, la rareza. Para di Giorgio,

el simulacro se relaciona con la imagen siniestra del retorno de lo infantil en un cuerpo adulto, que exagera la oscuridad y la locura, con la ambigüedad de una mujer fatal que produce perturbación, pues hace sonreír a pesar de la profunda violencia que infunde. En relación con la infancia y lo grotesco, se analiza también el teatro de Emeterio Cerro y su obsesión por la rigurosidad de confecciones vocales y corporales según la lógica de los muñecos. Un teatro móvil en el que prima la carnavalización, el infantilismo, la estupidez, lo glosolálico, lo plástico como forma de despojar a los actores de humanidad y convertirlos en parte de la escenografía: un teatro de la ruina del cuerpo, donde lo humano resulta irrisorio y demolido.

El segundo capítulo, titulado “Poéticas de la performance. De la teatralidad a la poesía”, se adentra en la noción de lo “paracultural”, resaltando no sólo la localización periférica de los espacios —algunos abandonados y recuperados por estos grupos—, y su autogestión, sino también una práctica constructiva que afirma lo minoritario como aspecto estructurador. Regresa, además, a la elección de los poemas y al método de lectura de Batato; recorre *Atlantic Casino*, el film y el poema de Echavarrén y otros textos poéticos del uruguayo, analizando su elección del rock, su “poética del fetiche”, su nomadismo, su exilio, su fuera de lugar. Revisa las representaciones ambiguas y excéntricas de di Giorgio, desde su primer performance en Montevideo en 1979, “Juego de palabras”, hasta *El Lobo* y *Diadema*, con su parquedad escénica, sus escenarios austeros y sus movimientos casi coreográficos. Y, finalmente, cierra con la poética del disparate y el residuo de Emeterio Cerro, repleta de presentaciones escénicas sin registro, caracterizadas por

la multivalencia genérica entre narrativa, poesía y teatro. Para ello, focaliza en las compañías de teatro y de títeres formadas alrededor de 1983, “La Barrosa” y “El escándalo de la serpiente”, y en la composición de su escritura como partitura operística, marcando las distancias entre su literatura y sus puestas en escena.

El siguiente capítulo, “Formas de la vocalidad. Las voces frente al espectro declamador”, se abre con la pregunta acerca de qué se escucha en las voces, qué resuena en ellas, y parte de dos concepciones separadas de la voz: la voz como deslinde de la oralidad en abstracto, y la voz como un quiebre y un resto, que lejos de una presencia sin fisuras es entendida como resonancia, escucha y alteridad. Así, se transitan las vocalidades de estos *performers*, observando las relaciones de su arte con el espectro histórico del proyecto totalizador y homogeneizante de la declamación en el Río de La Plata, de fines del siglo XIX y comienzos del XX: la parodia, el tratamiento operístico, el “mute”. De esta forma, se realiza un minucioso y original análisis de grabaciones de di Giorgio, Batato, Cerro y Echavarren, proponiendo detalladas descripciones para que el lector pueda imaginar la situación planteada, a la vez que se despliega una serie de conceptos teóricos pertinentes y novedosos para la comprensión cabal del corpus seleccionado. Las voces son leídas en la bisagra de lo audible y lo inaudible, de lo físico y lo desmaterializado, demostrándose cómo la tradición declamatoria como construcción de una identidad representativa, retorna con los poemas en voz alta en forma dislocada, en una operación que se erige perturbadora y contradictoria.

Por último, “Dispositivos de acción, desenterramientos productivos”, profundiza las formas de las vanguardias que atraviesan la relación entre poesía y

performance en el contexto de las obras analizadas. De esta manera, Garbatzky establece aquí un lineamiento teórico sobre el concepto de vanguardia y sobre los debates acerca de su caducidad o persistencia. Se detiene en el proyecto poético uruguayo de *Uno*, cuyos miembros sostuvieron una revista y una editorial que funcionó entre 1982 y 1994, mostrando la fuerte discusión generacional que gestaron en torno de la poesía y los giros simultáneos que produjeron hacia la vanguardia europea y uruguaya, y hacia los años sesenta. En este sentido, el Primer Festival Internacional de Poesía en el Uruguay es mencionado por la autora como un hito de trascendencia que cierra la periodización propuesta, pues allí aparecen de manera sincrónica tanto las recuperaciones del pasado como la puesta en escena del cuerpo en cuanto índice de lo festivo y perturbador. El capítulo aborda además el análisis de tres ocasiones de experimentación poética en distintos soportes en los que interviene Marosa di Giorgio: un cortometraje (*Lobo*, de Eduardo Casanova), una performance (*La sombra de Lautréamont*, de Fernando Lostaunau) y una grabación (“Oración para el dios macho”, de Ana Cheveski), así como también el trabajo conjunto de Carrera y Cerro con su compañía de títeres, y la participación de Echavarren en una performance colectiva en homenaje a Perlongher, realizada en Buenos Aires en 2007, titulada “Cadáver exquisito”.

En síntesis, el libro de Irina Garbatzky tiene el mérito de aportar una serie de piezas fundamentales a un rompecabezas que parecía hasta ahora imposible de rearmar, permitiendo realizar un recorrido por un abanico de obras de diversa índole (recitados de poesía, títeres, poemas, clowns, cortometrajes, grabaciones) de autores poco estudiados,

contribuyendo, como es su deseo, a la construcción de un posible y futuro archivo sobre estas cuestiones. Además, ofrece no sólo descripciones minuciosas de las puestas escénicas que analiza, sino también transcripciones completas de textos prácticamente desconocidos, entrevistas con los personajes más relevantes de la época y aspectos teóricos originales para repensar y comprender la incidencia de estos artistas en el marco del retorno democrático de los años ochenta en el Río de La Plata. Un arriesgado desafío que sortea con entereza la dificultad de la falta de registros, leyendo con sutileza y precisión acontecimientos artístico-políticos de resistencia cultural, que nos permiten comprender un poco más nuestra historia y, por ende, nuestra identidad.