

Ciclo de proyección: No se archive. Publíquese

BEVACQUA, Guillermina/ Área de Investigaciones en Artes Performáticas -
mina_bevacqua@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Batato Barea – archivos – ciclo de proyección audiovisual

> Resumen

A veces, el trabajo de archivo sobre un artista implica sumergirse tanto en lo que se quiere recordar como en aquello que, por transitar los desbordes, se prefiere desechar. De esta manera, en las zonas de lo posible, comenzamos a rumiar entre objetos, imágenes, tal vez, vestuarios, recuerdos y otros restos para devenir en un tiempo que es pasado pero también presente; para habitar objetos de un silencio que aturde; para desterrar el lugar de la única verdad y morar en la complejidad del fragmento o, incluso, de la ausencia.

Esta intervención discurre en torno de mi trabajo sobre la figura de Batato Barea y el ciclo de proyección del archivo audiovisual que programé en el marco de las actividades del Área de Investigaciones en Artes Performáticas (IAE – FFyL) en el año 2017 para perpetuar la imperativa y paródica consigna de *Los Peinados Yolis* que aún pulsa sobre la figura del *primer clown-travesti-literario*: “No se archive. Publíquese”.

> Presentación

La memoria falla y los recuerdos se superponen. Una *Noche Bizarra*, Susy Shock llevó una fotocopia en blanco y negro del retrato de Batato Barea de Gianni Mesticelli. Giribone, un centro cultural autogestionado donde se realizaba la variedad teatral dirigida por la activista trans sudaca, era un espacio precario y despojado de elementos y en cuyas salas de ensayo se improvisaba un camarín donde el retrato quedó apoyado sobre la mesa de maquillajes. Con un altar de cosméticos y pelucas alrededor, la presencia de Batato Barea era testigo de una escena under del under, marginal incluso de lo ya marginal. Fue entonces cuando comencé a preguntarme cómo y por qué prácticas escénicas/performativas que sucedían en un rincón olvidado entre el barrio de la Paternal y Palermo en un contexto político-social (aún signado por la crisis del 2001), se podía relacionar –a través de la figura de Batato Barea– con la agitada y libertaria década del ochenta. A partir de ese momento, como la espuma de un mar enorme que aparece y

desaparece, la vida y obra de Barea fue marcando los interrogantes de mi devenir académico, de las tramas y amistades, las reflexiones y teorizaciones.

Batatopolis

Cuando comencé a delinear mi trabajo de investigación, el sitio www.batatopolis.com.ar realizado por el artista plástico Seedy González Paz se encontraba disponible. Su diseño tenía una organización minuciosa, lúdica y creativa. Allí estaba Batato para todo el mundo. Mas, sorpresivamente, un día ya no estuvo. Entonces, en la urgencia y necesidad de llegar a su labor artística vinieron otros caminos para indagar su recorrido. Por un lado, la obligada consulta de la bibliografía académica. Fueron los tempranos trabajos de Jorge Dubatti (*Batato Barea y el nuevo teatro argentino* de 1995) y de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (*Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* de 1997) los que se aproximaron, de manera metódica y profunda, a la inusitada labor del *performer*. Jorge Dubatti aportó un complejo trabajo con fuentes de archivos (cedidas por María Elvira Amichetti de Barea) para caracterizar el nuevo teatro emergente en la década del ochenta a través de la basta actividad de Batato. Por su parte, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima indagaron en torno a la corporalidad escénica del *performer* destacando el singular *travestismo cuestionador*. Quizás esta sea una de las categorías más acertadas que, lejos de generar una imagen fija o pre-establecida, puede dar cuenta del devenir performático y liminal mediante el cual Barea se constituyó en la escena teatral porteña como el *primer clown travesti literario*.

Asimismo, en el nuevo milenio, el trabajo de Alejandra Minelli (*Con el aura en el margen* de 2006) y el de Irina Garbatzky (*Los ochenta recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata* de 2013) abordaron la figura de Batato Barea de modo consustancial. De acuerdo con la primera, el repertorio de Barea se inscribió en una literatura *menor* (Deleuze y Guattari) que descalzó el sentido del canon estético de la década del ochenta a través de los textos de Néstor Perlongher, Fernando Noy, María Elena Walsh, Alejandra Pizarnik, Marosa Di Giorgio, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbouru, Gabriela Mistral, entre otros/as. El complejo estudio de Irina Garbatzky constela en torno de los estudios mencionados pero se centra en las *performances poéticas* (Garbatzky, 2013) de Batato Barea atendiendo específicamente el cuerpo como soporte de la puesta en voz de poesías.

“No se archive. Publíquese”

Paralelamente a estas indagaciones bibliográficas, continúe profundizando en la vida y obra de Batato Barea, una trayectoria ecléctica incapaz de articular un discurso completo y acabado. Entonces comenzaron los diálogos y entrevistas con quienes lo conocieron. Fueron años de –interrumpidamente– seguir sus huellas, proyecciones, realizar grabaciones y transcribirlas, reconstruir encuentros, recomponer las anotaciones desperdigadas en los archivos públicos y personales. Hasta que un día, en mi insistencia y necesidad de completar el trabajo de archivo, Seedy González Paz me invitó a colaborar en la catalogación de los vestuarios de Batato “y todo lo que quedó en su casa”.

En su último tiempo de vida, el *performer* le dijo a Nené Bache (nombre artístico con el llamaba a su mamá quien lo acompañó en sus últimas puestas): “Mamá, lo que queda es lo que sirve”. Bajo el velo de una aguda leucemia (producto del VIH-sida), Batato falleció el 6 de diciembre de 1991 a sus 30 años de edad. Descifrando el significado de lo dicho, su mamá comprendió que la obra de su hijo contenía un valor insoslayable para ser preservada y resguardada. Entonces, el 30 de abril de 1992 en ocasión del cumpleaños de Barea, abrió las puertas del Museo Casa Batato Barea, un espacio organizado de manera *amateur* y con su propio financiamiento. A lo largo de los años, Seedy González Paz colaboró en la tarea. Fallecida María Amichetti de Barea y ante la fragilidad de salud de Hugo Barea (padre de Batato), el mencionado colaborador de la familia me propuso realizar una exhaustiva catalogación, la cual, marcaría las posibilidades de supervivencia del Archivo Batato Barea bajo su propiedad.

El trabajo de catalogación realizado transcurrió en el lapso de seis meses, con una frecuencia tres veces por semana y cinco horas de duración. Al igual que la producción de Batato Barea en vida, el exceso curatorial fue lo que distinguió al Museo. Enmarañada en los interrogantes en torno a “las propias condiciones de posibilidad de la mirada” (tal como sugiere el grupo de Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte en torno a los archivos), el trabajo realizado me permitió proponer instancias de apertura del Archivo Batato Barea. Mientras que la conservación y circulación del material de los vestuarios, manuscritos y objetos requiere de una disposición espacial y una logística especial, la particularidad del registro audiovisual habilita una circulación de la figura de Barea de modo público sin necesidad de contar con recursos económicos para la preservación del material. Entonces, bajo el lema: “No se archive. Publíquese”, el Área de Investigación en Artes Performáticas que coordinaba comenzó a llevar a cabo una serie de encuentros que, recuperando la frase de un afiche de *Los peinados Yoli* (primera formación de la que participó Barea) desarticulaba la dinámica en la cual se encontraban los archivos de Batato: su disposición privada. En esta tarea –y como una devolución de mi colaboración realizada, además de permitirme digitalizar todas las carpetas de prensa del Museo Casa Batato Barea para que el material allí disponible oficie de fuentes primarias para la publicación de mi investigación doctoral–, Seedy González Paz puso a disposición el material audiovisual para su visionado.

La importancia de esta sociabilización del registro audiovisual implicaba una maquinaria capaz de poner en circulación la figura del *performer* y, al mismo tiempo, dar cuenta que el Archivo Batato Barea, no solo es el reservorio y anecdotario de un artista en particular, sino que marca un modo de enunciación de toda una época. Por lo cual, la selección del material procuró transmitir ese mismo carácter colectivo para evocar aquello que puede reverberar cierto halo aurático del acontecimiento perdido. Para ello, propuse desarrollar la proyección del material en diálogo con artistas y allegados al acontecimiento que se visionaba. Dicha puesta en voz, en términos de la crítica cultural chilena Nelly Richard implica que:

El presente pasa entonces a ser el nudo disjuntivo capaz de hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho de ayer), sino un ir y venir por lo recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad de alternativas no concertadas (2000: 32).

Asimismo, este flujo temporal de la memoria contenía, al menos, dos presupuestos básicos. En primera instancia, volver público lo que se encontraba al resguardo privado. Para, en segunda instancia, desarrollar una puesta en voz colectiva, espontánea, un collage de imágenes de aquello que se proyectaba. Esta nueva legibilidad contenía también una dimensión política manifiesta en torno a los usos y sentidos del archivo. Entre otras cuestiones, este posicionamiento supone que el régimen de acumulación de valor de un archivo no reside en el. Por el contrario, en la circulación de un archivo radica su posibilidad de continuar pulsando en el presente. A través de estos presupuestos, el texto curatorial de difusión del ciclo fue el siguiente:

En el campo cultural de los años 80, la juventud -ávida de libertad- tramó complicidades afectivas y creativas que dislocaron las formas de representación, los códigos y las convenciones, no solo artísticas, sino también sociales. *No se archive. Publíquese* presenta restos de aquellas prácticas a partir de una selección del archivo audiovisual de Batato Barea. Su figura, convoca una constelación de artistas que desarrollaron un teatro performático capaz de diseñar una maquinaria poética cuyo funcionamiento continúa configurando la actividad escénica de la Ciudad de Buenos Aires.

De esta manera, en la primera sesión se proyectó *D.N.I, Buenos Aires alternativo* de Eduardo Mignona (1996), un documental televisivo realizado para Canal 7 (ex-ATC). Este material presenta la época narrada por sus protagonistas y genera una relación paradigmática con las demás proyecciones del ciclo. Si bien el documental, a partir de diciembre de 2016, formó parte de la plataforma online Archivos Prisma (el mayor acervo de sonido e imágenes en movimiento que tiene Argentina), lamentablemente, tras la actual política de administración y cambio de logística que el reservorio digital posee, los archivos públicos (como este documental) resultan de difícil acceso desde diciembre de 2017. Ante la falta de continuidad de disposición pública de la plataforma digital, la proyección del archivo que realizamos en el

marco de la Bienal de Performance re-significó las posibilidades (aunque limitadas) de circulación de un material que insiste en darse a conocer como una posibilidad de habitar el pasado y construir memoria colectiva.

En el ciclo también se presentó *Esta me la vas a pagar*, obra teatral de El Clú del Claun (1987, Centro Parakultural). La puesta es un ejercicio clownesco-performático que mezcla el género de telenovela con intervenciones de numeritos realizados por sus participantes (Batato Barea). El valor del registro audiovisual radicaba tanto en el contenido dramático como así también en el registro del espacio de la representación: el Parakultural, un ámbito alternativo en el que las fronteras de la cuarta pared del teatro convencional no solo se diluyeron por la poética de la puesta, sino también por la particularidad del público asistente en la traspase de la presentación. En consecuencia, se proyectaba un convivio (Dubatti, 2007) único en el que la escena se forjaba al calor de la complicidad y el desparpajo de la sala.

En la tercera sesión se proyectó *Alfonsina y el Mal. Homenaje a Alfonsina Storni* de Batato Barea (1990, Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA). Esta obra performática fue realizada con un texto *collage* de poemas de Alfonsina Storni. En esta participaban no actores ni actrices, entre ellas, la propia madre de Batato Barea o las travestis de murgas Klaudia con K y Carmen Castagnaro. Por su parte, Alejandro Urdapilleta desplegaba su potencialidad y capacidad de improvisación irreplicable bajo un estribillo inventado y parodiado del momento trágico de la poeta suicida: “¿Me tiro o no me tiro? ¡Ayyyy está helada el agua! ¡Me tiro! ¡Me tiro!”. Sin duda, esta fue una de las creaciones más desfachatadas y creativas de Barea, Urdapilleta y Tortonose, una desorbitante puesta en acto para inmortalizar a Alfonsina Storni, desacralizar la muerte y la poesía al ritmo musical de una disco o del cancionero popular argentino.

Por último, se proyectó un encuentro del ciclo *Todo menos natural* en el que participó Batato Barea junto a Gabriela Borgna, Carlos Ianni, Cecilia Biagini y Ricardo Holcer (quien acompañó la proyección del archivo). El ciclo había sido organizado por Vivi Tellas, Manuel Hermelo y Fernando Fagnani en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires en 1991. La reconstrucción colectiva sucedida en la proyección se interrumpía con la vorágine del recuerdo continuo y con la certeza de un vacío: mientras nuestros invitados/as especiales para la proyección del archivo (Vivi Tellas y Manuel Hermelo) recordaban vivamente que en esta mesa Batato Barea –inesperadamente– había presentado sus nuevos pechos de silicona industrial, el material disponible en el Archivo Batato Barea –para sorpresa de todos/as– no contaba con el momento de este acontecimiento. Tal vez una selección de aquello que debía olvidarse; una simple omisión ignorada; o una desconsideración de la potencialidad poética política que, por fuera de encasillamientos estancos, presentaba el devenir escénico sexo-genérico desobediente de Batato Barea.

El registro completo de la mesa en la que participó el *performer* se encuentra disponible en el acervo documental del Centro Cultural de España en Buenos Aires. Allí, mediante un relato performático, Batato Barea expresa su punto de vista en relación a la repetición en el teatro y señala:

La repetición en el teatro me parece que es la muerte... para mi...o al menos para mí. Por eso, yo trato de no repetirme y renovarme y de todo...y me he renovado [el *performer* apoya el micrófono, aleja la silla de la mesa y se para frente al público. Levanta su remera, deja ver sus pechos recién hechos y con mirada cómplice al público dice:]

Esta teta se repite con esta. Y esta [por la otra] se repite con esta. Pero yo, no me repito [vuelve a tomar asiento y continúa]

Esto es un cambio para mí. Y yo lo hago por el teatro. No miento. Lo hago por el teatro. Yo no represento más. Vivo de una forma arriba y abajo del escenario.

“Las tetas de Batato” (como popularizó el tema de *Las manos de Filippi* que le rinde tributo) fueron un acto poético político libertario capaz de disolver conceptos conservadores y crear devenires alternativos. En estos, Batato Barea no buscaba copiar un modelo de mujer o travesti. En la prensa de la época agregaba en torno a sus intervenciones: “No es que no me sienta travesti. No hago nada para parecerlo. Si la gente me llama así es porque hay ciertos rótulos sociales. Pero lo cierto es que no me interesa para nada parecerme a una mujer” (material disponible en el Museo Casa Batato Barea).

De este modo, remitiendo a su propia corporalidad, Barea expuso con total desinhibición su visión acerca del teatro hegemónico. Por su parte, él prefería el divertimento continuo y, a contrapelo de lo esperable, de manera insubordinada construyó su propio personaje disidente de las estables estructuras del teatro tradicional. En su errante devenir, inscribiéndose en una genealogía estética de la inadecuación social, el *locus* poético-político de su devenir clown agenció una maquinaria de subjetivación de alto impacto crítico de las binarias tecnologías de género y de la ficción somática heterocisexual. Estos desmontajes del *clown travesti literario*, como un territorio micropoético de un cuerpo conquistado y emancipado al mismo tiempo, fueron un acontecimiento estético imprevisible en los cuales se transgredieron las fronteras de los códigos sociales y convenciones teatrales para arrebatarse a la muerte el olvido.

> **A modo de cierre**

Por lo expuesto, pero también por todo lo que en el ciclo sucedió y aquí no fue enunciado, la proyección del material audiovisual puso en evidencia que el trabajo sobre un archivo implica sumergirse en las zonas centrales de lo que ha quedado, pero también en sus desbordes y deshechos, para rumiar en aquella

potencia de un silencio que aturde; para habitar objetos inertes de un tiempo que es pasado pero también presente; para desterrar el lugar de la única verdad y morar en la complejidad del fragmento, o incluso, de la ausencia.

En el transcurso del ciclo, los recuerdos se tejieron como un *patchwork* de retazos con distintos tonos y texturas. Las discrepancias y concordancias manifiestas en las sesiones dieron cuenta de una historia que nunca es lineal, homogénea y factible de configurar un discurso cerrado. En su enunciación colectiva, como restos de una *performance* nunca acabada, los archivos abonaron una performatividad de la memoria que contiene la iterabilidad de lo acaecido. En la puesta en voz, el aura del acontecimiento pasado, como una brisa en el presente, traficaba imágenes discontinuas de aquello que, por sí solo, es inasible e irrecuperable.

Bibliografía

- Amichetti de Barea, María Elvira. (1995). *Batato Barea. Un pacto impostergable*. Buenos Aires: Edición de la autora.
- Dubatti, Jorge. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Garbatzky, Irina. (2013). *Los 80 recién vivos. Poesía y performances en el Río de La Plata*. Rosario: Viterbo.
- Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte. (2004). "Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte". Presentado en el Coloquio Internacional "De una raza sospechosa: arte/archivo/memorias/sexualidades". Organizado por la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual en el Archivo Nacional de Chile. Santiago, noviembre de 2014.
- Minelli, Alejandra. (2006). *Con el aura al margen (Cultura argentina en los '80/'90)*. Córdoba: Alción.
- Richard, Nelly. (2000). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla. (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.
- Urdapilleta, Alejandro. (2000). *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Material audiovisual disponible en: Archivo Batato Barea: Seedy González Paz**
- Mignona, Eduardo. (1996, ATC). *Buenos Aires alternativo*.
- El Clú del Claun. (1987, Centro Parakultural). *Esta me la vas a pagar*.
- Batato Barea. (1990, Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA). *Alfonsina y el Mal. Homenaje a Alfonsina Storni*.
- Vivi Tellas, Manuel Hermelo y Fernando Fagnani. (1991, Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires). Ciclo de conferencias: *Todo menos natural*.