

Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos Aires, 1984 - Montevideo, 1993

Garbatzky, Irina (2013).
Rosario: Beatriz Viterbo, 352 pp.

Ezequiel Lozano

Fruto de la tesis doctoral titulada *Poesía y performance: teatralidad, vocalidad y vanguardia en el Río de la Plata (Buenos Aires 1984 - Montevideo, 1993)*, Irina Garbatzky ofrece un texto único que logra retratar la vitalidad de diversas experiencias, efímeras pero persistentes. Como afirma en la Introducción: “las prácticas de poesía ligadas a la performance y la teatralidad que hicieron su aparición en el campo cultural rioplatense a partir de las postrimerías dictatoriales de fines del siglo XX, no se preocuparon por dicho efecto de caducidad” (p. 11). Así, las singularísimas puestas escénicas de textos poéticos que realizaron Marosa di Giorgio, Emeterio Cerro, Batato Barea y Roberto Echavarren se hacen visibles, en *Los ochenta recién vivos...*, de un modo nuevo. El libro compone, a través de retazos provenientes de fuentes de lo más diversas, un collage que da cuenta sensiblemente de una época en la cual emergió una práctica artística necesaria, con plena autoconsciencia de la imposibilidad que implicaría querer abarcar la totalidad de aquellos fragmentos irrecuperables.

Garbatzky logra entramar estas prácticas concretas de la década de 1980 en la historia -pocas veces narrada- de la declamación de poesía en el Río de la Plata, dentro de la cual le resulta ineludible destacar su ubicación temporal en el contexto posdictatorial. Retoma un concepto ya difundido por otros estudios, el de la fabricación de corporalidades nuevas como consecuencia de las últimas dictaduras militares de Argentina y Uruguay que, en su opinión, “se sustenta, en principio, en la destrucción de las formas bellas, en la hibridación con otros géneros u otros cuerpos, no necesariamente humanos. Los cuerpos que aparecen tienden a formarse como no-cuerpos, corporalidades de los restos, de lo fragmentario, de lo artificial, de lo monstruoso, de lo no identificable” (p. 84). Particulariza esta idea en “la niña dark” a la que da vida Marosa di Giorgio, “el cuerpo títere” que construyen las autodenominadas *obritas* de Emeterio Cerro, “el rockero andrógino-barroco” materializado en Roberto Echavarren y “el clown-travesti-literario”, aporte de esa peculiar fusión de arte y vida que hiciese Batato Barea (quien se definía a sí mismo de ese modo).

Destaca que lo que pusieron de relieve aquellas corporalidades fue “la experiencia de su abertura, su alejamiento del esquema individual y orgánico de la modernidad, exponiendo ese ‘afuera’ de lo pensable en el mundo de la transición” (p. 94).

Así —dándole un valor fundamental al contexto inmediatamente posterior al período más sangriento y horroroso que asedió a la Argentina— destaca, de modo clave para su reflexión, la intervención de Néstor Perlongher al leer su poema “Cadáveres”, en el Teatro San Martín de Buenos Aires, apenas restituida la democracia; hecho que en su mirada: “resulta ineludible en el campo literario argentino de ese momento” (p. 43). Performance poética percibida como un acto inaugural por su capacidad de enlazar represión política y represión sexual, a la cual Garbatzky subraya como “un momento de aparición de estas preguntas por la relación de la poesía con el cuerpo, de lo letrado con el margen, de la política con el género, entre otras” (p. 43).

Al mismo tiempo, logra pensar esas *performances poéticas* dentro del campo de otras artes como: las escénicas, las musicales, las plásticas. La autora retoma el concepto de “escritura expandida”, que Paula Kiffer delimita para analizar los dibujos-escritos de Antonin Artaud. En este sentido, el libro se inscribe en una línea de la historiografía contemporánea del arte que integran las producciones de autoras como Nelly Richard, Ana Longoni y Andrea Giunta, con las cuales intercambia perspectivas de análisis y discusión a lo largo de sus páginas.

De este modo Irina Garbatzky, doctora en Humanidades de la Universidad de Rosario, nos brinda el fruto de su arduo trabajo de archivo en un material inteligente y pleno de méritos.

Luego de una introducción, que presenta en profundidad los problemas metodológicos y teóricos del objeto de estudio, el primer capítulo aborda las “Formas de la teatralidad” (pp. 53-86). A partir de las performances poéticas de Barea y Echavarren (en el caso de este último, haciendo foco en su mediotraje

Atlantic Casino reflexiona sobre lo andrógino y el travestismo (en especial dialogando con Sarduy), conceptos que a su vez cruza con la concepción de Donna Haraway —en su afamado manifiesto— para sugerir la posibilidad de una “era del *cyborg* tercermundista” (p. 62). Evidentemente, la autora conoce la teoría feminista y los estudios *queer*; no sólo Haraway abona su perspectiva sino también Butler y Nelly Richard. En este sentido resulta curioso que, a pesar de su profunda indagación filosófica —cruzada por autores como Derrida, Deleuze, Guattari y Rolnik—, no se sirva en ningún momento de las propuestas de Beatriz Preciado, tan arraigadas en tierras académicas locales y tan cercanas a su mirada al pensar lo político en la arquitectura corporal.

En el primer capítulo resulta muy inteligente su análisis a propósito de los cuerpos de la infancia, el cuerpo grotesco y los cuerpos poéticos, el cual se profundiza en el segundo capítulo para pensar la infancia, la literalidad, los juegos teatrales, el disparate y el residuo como medios que permiten reconstruir aún más las acciones performáticas de este seleccionado de cuatro artistas rioplatenses de posdictadura. El capítulo lleva por título “Poéticas de la performance. De la teatralidad a la poesía” (pp. 87-140) y da cuenta de esos intercambios tan particulares de aquel momento entre mundos poéticos y escena, por ejemplo, al hablar de “las esquirlas de una poesía modernista femenina” (pp. 131-132) recuperadas por Batato.

En el tercer capítulo, “Formas de vocalidad. Las voces frente al espectro declamador” (pp. 141-195), despliega un conocimiento preciso del devenir de los modos rioplatenses para declamar poesía. Analiza los procedimientos paródicos e idealizadores respecto de una larga tradición que, como los espectros de Marx derrideanos, asedia —con el rictus homogeneizante de Berta Singerman como mascarón de proa— los modos criollos de decir. *Performances silenciosas, ambientaciones sonoras y vocalidades alternas* serán ideas aglutinadoras de una serie de prácticas performáticas en Uruguay y Argentina. Con ineludible apoyatura teórica en Paul Zumthor se exhibe sobre la *phonê* para dar cuenta del paso de la letra a lo vocal. Si bien son escasos los estudios sobre el tema, vale recordar, en este sentido, otra tesis convertida en libro cuya apoyatura teórica es semejante que profundiza sobre esta idea. Nos referimos al texto de la investigadora Silvia Davini, *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, publicado en 2007 por la Universidad Nacional de Quilmes, que lamentablemente ha tenido escasa difusión. Sin dudas, “Formas de vocalidad...” es uno de los capítulos donde Garbatzky

contribuye con un aporte sumamente original a la historia teatral del país, puesto que la vacancia de un enfoque semejante es notoria.

El cuarto (y último) capítulo, “Dispositivos de acción, desenterramientos productivos”, elabora un recorrido a través de los modos por los cuales las performances poéticas que analiza evocaron a los movimientos vanguardistas. Lejos de la necesidad de registro que desde la década de 1960 sembraron las llamadas “neovanguardias”, la autora encuentra en el desinterés de estos cuatro *performers* por preservar la fugacidad de sus experiencias, una remarcada singularidad de su corpus. Así, recupera las acciones de algunos grupos de poetas en el Montevideo de la posdictadura que dialogan con el surrealismo y el dadaísmo, como el grupo autogestivo *Uno* y su cruce con Marosa Di Giorgio en el Primer Festival Internacional de Poesía en el Uruguay (episodio que Garbatzky lee como momento conclusivo de su propio recorrido).

El capítulo también vuelve sobre Emeterio Cerro y Arturo Carrera a través de la compañía de títeres “El escándalo de la serpentina” para pensar el manifiesto como texto de acción. Luego avanza temporalmente para trabajar a partir de una performance que, en 2007, cruza a Perlongher con Echavarren a través de un título en innegable atadura con el surrealismo: “Cadáver exquisito”. La autora argumenta que los sentidos de la vanguardia “se desplegaron a través de los desenterramientos de corporalidades alternativas, por un lado, y los dispositivos de acción desmaterializada y fugaz, por otro” (p. 202).

El libro se complementa con un anexo de entrevistas a personas ligadas de diferentes modos a estas performances poéticas revisitadas. Así, aparecen las voces de: César Aira, Fernando Noy, Claudia Schwartz y Nidia Di Giorgio, entre otras.

Es sumamente destacable que el Instituto Nacional del Teatro apoye económicamente esta iniciativa, puesto que es un aporte fundamental para profundizar en el conocimiento de la historia teatral, así como también lo es que la editorial Beatriz Viterbo incluya este texto en su catálogo y que, además, se vea embellecido por la ilustración de tapa de Daniel García, reconocido artista plástico rosarino y habitual colaborador en el sello editorial.

Sin dudas, el aporte de esta rigurosa investigación será gravitacional para futuros trabajos sobre la historia de la poesía en el Río de la Plata, sobre la década de 1980, sobre los primeros años de recuperación

democrática en Uruguay y Argentina, sobre la flaca historia de la declamación poética, sobre la escena teatral comparada en el inicio de la posdictadura a ambos márgenes del río, sobre las prácticas específicas de cada uno de los *performers* analizados, sobre la pocas veces narrada historia de las desestabilizaciones sexo-genéricas en las artes argentinas y uruguayas, así como sobre los estudios epistemológicos a propósito de los problemas de reconstrucción de las puestas en escena. *Los ochenta reciénvivos...* abre conexiones y posibilidades de enlaces rizomáticos

con territorios muy variados. Uno de estos territorios, podría ser la práctica de ciertos trovadores contemporáneos que cruzan en sus producciones a la vanguardia con resonancias políticas en contextos específicos que desestabilizan los géneros y la sexualidad. Tal es el caso del contemporáneo Gabo Ferro, quien en una de sus baladas nos aporta una frase que podría ser una síntesis de todo lo dicho y una llave para leer o releer a Garbatzky: “El cuerpo es poesía, el resto es verso”.