

Cuerpos desbordados

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Andrea Cárdenas (*) y Javier Sobrino (**)

Resumen: En esta ponencia se desarrollará parte del corpus de la investigación *Cuerpo vivo y cruce de lenguajes en Argentina en los '80, Buenos Aires, Rosario*. UNA Universidad Nacional de las Artes, que dirige el Lic. Alfredo Rosenbaum y codirige la Lic. Carina Ferrari.

Se abordará el cruce de lenguajes en las producciones realizadas en conjunto por los artistas Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. En nuevos lugares y territorios que fueron el centro de la llamada “movida under de los ‘80”.

Palabras clave: Teatro – arte - cuerpos – performance - investigación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 125]

La performance deviene en un lugar de experimentación, donde la fiesta, el desenfreno, la transgresión y el desborde son los ejes en las temáticas de las propuestas de los artistas Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. La improvisación creativa forma parte del desarrollo de las mismas, los cuerpos travestidos generan el marco y el espacio de cada performance. La simplicidad de las formas utilizadas contrastan fuertemente con el contenido conceptual, los textos y contextos elegidos exudan lo irónico, sexual, grosero y chabacano. Cuerpos en proceso y en constante transformación, son el recurso estético y escénico total. Se vislumbran además trasfondos como la muerte, la soledad, el travestismo y lo político, creando de esta manera una estética y un lenguaje propio e iniciático.

En los placeres del carnaval

Batato encuentra en el acercamiento a las murgas y corsos porteños a partir del año 1988 una renovación vital de su arte y estética, participa de *El Pescado de San Telmo, Los viciosos de Almagro, Los elegantes de Palermo junto con, Alejandro Urdapilleta, Fernando Noy, Gumier Maier, Marcia Schwartz*, entre otros artistas de la movida *under*. En las murgas de travestis encuentran y celebran el hecho de ser diferentes. Según palabras de Alejandro Urdapilleta, “Batato comienza a travestirse a partir de estas experiencias. Una fiesta que uno jamás había vivido, el descubrimiento de algo vital que tenía que ver con el arte y con otras formas de hacerlo”. (Dubatti, 1995, p. 182)

En esta fiesta popular el cuerpo aparece excedido, atraviesa sus propios límites, en un estado inacabado. En el carnaval los cuerpos se mezclan y se amalgaman en un todo, en un estado común de liberación de las pulsiones reprimidas. En estos primeros años de resurgimiento democrático, donde todavía quedaban resabios de la represión policial, el curso despertaba el desenfreno donde se trasgreden las reglas establecidas, lo festivo se vuelve un espacio para lo marginal, lo mundano y los de abajo. Según Mijail Bajtin:

Las fiestas han estado ligadas a períodos de crisis, deterioro, de trastorno en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. (Le Breton, 2008, p.32)

El trabajo de ellos tres tiene una identidad propia más allá de cada obra y sus diferencias, que se mantiene a lo largo de sus creaciones logrando un lenguaje fundacional. Existe una tensión y carga dramática, potenciada por disputas, luchas de poder, competencia desleal, siempre con un desborde de humor. Fiesta como un lugar donde conviven la risa, el desenfreno, la transgresión, el *fiestorro* como lo denominaba Urdapilleta, no solo lo que estaban generando ellos como obra sino también lo que sucedía como movida en los lugares. El Parakultural por ejemplo, era el paradigma de lo heterogéneo, el antro, lo abyecto, donde convivían en un espacio de la desmesura, grupos punks, como *Cadáveres de niños*, señoras con tapado de piel, la *rubia tarada*.

Prácticamente no hay ensayo previo, se ponían de acuerdo en una pasada frente a la puesta de luces, la improvisación creativa formaba parte del desarrollo de estas producciones donde el juego de roles dinamizaba la composición. Sus cuerpos travestidos son el marco y espacio de la obra, cuerpos en proceso y en constante transformación. Son el recurso escénico total, donde recae la esencia de este tipo de lenguaje.

Había un abordaje en las propuestas fuera de lo intelectual, donde no tenían una búsqueda hacia la teorización, si bien utilizaban textos propios y de otros autores, no les importaba reflexionar ni hacer juicio de valor sobre lo que hacían.

Este cuerpo inacabado en constante exploración y que transgrede los límites, idea que se pone en juego primariamente en el desarrollo estético y dramático en la obra de Batato, es compartida por Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Sus cuerpos como espacios de la existencia y como construcción de sus subjetividades. Estas inquietudes creativas en continuo proceso de investigación estaban abiertas y había un fluir en el hacer. Un suceder en constante construcción entre artistas y espectadores.

Ellos tres se conocen de la noche de la movida *under*, en lugares como el Parakultural, Cemento, Taxi concert, Oliverio Mate Bar entre otros. Empiezan a trabajar juntos en el año 1989, realizando un sinnúmero de obras, en diferentes lugares de la noche porteña, durante un período intenso de tres años, previos a la muerte de Batato.

Batato convocaba para sus obras a travestis de murga, no actores, bailarines frustrados, hasta su madre, Nené Ba-

che. Nada de lo perdurable de una obra o actor de teatro le interesaba, decía preferir a la gente que hace en el momento lo que hace, y ahí muere. Sus Numeritos buscaban lo vital, que comprende la vida como diversión efímera y marginal, opuesta a la tristeza inmóvil.

De estas experiencias surgen entre otras Las Coperas, con Urdapilleta, la Pochocha y Claudia con K, en Mediomundo Varieté en 1988, así también obras como Las Poetisas con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, en el Parakultural, en 1989, travestidos, con textos de Urdapilleta y Alfonsina Storni, se encontraban en escena a declamar y debatir sobre poesía, sentadas a una mesa, con botellas y vasos de plástico. También coinciden en obras como: *El Método de Juana, Alfonsina y el mal, Tres mujeres descontroladas y la emblemática María Julia la Carancha, una dama sin límites*.

La estética de lo precario

Aquí se encuentra el principio motor y creativo de sus obras, como un hecho relevante cargado de una estética sumamente personal, lejos de ser algo peyorativo se convierte en una nueva forma de hacer performance. Se manejan dentro de un caos con reglas propias. Esta se manifiesta en el lenguaje verbal, en la improvisación y en el encadenado de los textos elegidos, como así también en la interrelación de los diálogos.

Esta labilidad se aprecia en el uso que hacen del espacio escénico, la escenografía son sus propios cuerpos. Había una necesidad de hacer muy grande, en el *under* se trabajaba con lo que se tenía, en un rescate de lo usado, lo encontrado y lo regalado, había una conexión muy fuerte con lo desechado en la basura.

En esta precariedad todo estaba al borde de la falla, y esta era parte del recurso estético poético, las luces, el sonido, el vestuario, la ropa que se descosía, la peluca que se desalineaba.

Sus cuerpos hiperbólicos, donde los vestidos encontrados en el cirujeo, intervenidos y re-significados (túnicas, batones, minifaldas hiperajustadas y tapados entre otros) acompañados por pelucas y pelucones, pañuelos, el cabello hiperteñido o decolorado y tacos altos desvencijados. En Batato coexisten en su universo transgresivo un sinnúmero de pulseras, anillos, brazaletes realizados con materiales de desechos y cotillón, valorando lo manual-artesanal y el rescate de lo usado. Su rostro también refuerza lo contradictorio entre lo pintado travestido y su inexpresivo discurso de la máscara neutra, reminiscencia del clown, acentuado con el uso de objetos infantiles, en un rescate de la infancia.

En la relación cuerpo-palabra generalmente no había necesidad de estudiar los textos o poemas, eran leídos incluso de manera no planificada. En la obra que realizaron juntos en el Parakafé, tenían cuadernos, hojas, borradores, carpetas y libros. Son los objetos-textos a utilizar los que van a dar situación a la relación acción-palabra. En ese despliegue de papeles se articulan y encadenan los poemas dando una estructura mutable a la acción.

En la correspondencia cuerpo-espacio se articula una exploración mayor para la libertad, la imaginación y la creatividad, en alegoría al sótano o la bohordilla lugares secretos citados por Le Breton en Antropología del cuerpo y modernidad, donde el niño desarrolla su imaginación y juegos, en una feliz intimidad. A su vez estos

lugares estaban cargados de olores a humedad, a fluidos corporales en los baños, que daban a estos espacios una carga de lo prohibido de lo socialmente no aceptable.

En la relación cuerpo-objeto, existe una ligazón identitaria entre objetos y artistas, vestidos, zapatos, *bijouteries* y pelucas conforman un todo, identidad que se despliega hacia y con los objetos manipulados.

El cuerpo que se manipula y se modifica, no sólo por el travestismo sino por su estética, el gesto, la palabra, la acción misma, hacia el paroxismo de la modificación corporal en el caso de Batato, que era el único de ellos tres que llevaba el travestismo a la vida cotidiana. La liberación del cuerpo aparece como contradictoria, porque por un lado está la experimentación constante dentro y fuera de la obra pero además subyace la preocupación de la relación cuerpo-género, cuerpo-enfermedad, debido a la irrupción en su vida del HIV sida.

Lo paródico

En las producciones aparece lo paródico y la ironía como algo esencial, se parodia a la mujer, poetiza, ama de casa, bailarina, señora bien, pública y política. En el hecho de parodiar se imbrica el homenaje, hay un doble juego, se parodia a lo que se admira como a lo que se desprecia. Existe una reivindicación de la tradición del teatro popular argentino, ya sea al melodrama, el grotesco o el sainete, como así también las enseñanzas de Niní Marshall, Olinda Bozán y Alberto Olmedo entre otros.

El acto de travestirse acentúa el hecho paródico, de mujeres que por ejemplo se reúnen a tomar el té, y hablar de poesía en el caso de *Las Poetizas*. Textos y contextos exudan lo irónico, grosero y chabacano, en estos diálogos donde confluyen el desenfreno, la improvisación y el desborde. Lo paródico aparece como un medio de libertad y afirmación de su sexualidad, el acto de travestirse en Batato es distinto al de Urdapilleta y Tortonese que lo hacen solo en escena, en el caso de Batato lo despliega en el devenir de lo cotidiano. En la elección de los textos poéticos se da un homenaje a ciertas poetizas que rescatan del olvido y además son mujeres que van en contra de la corriente de la época en la que vivieron, como Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Marosa di Giorgio, Adelia Prado y Juana de Ibarbourou.

En ese transitar, el cruce de lenguajes se hace cada vez más presente en sus producciones. La textualidad poética con la presencia del cuerpo y la voz, donde se entrecruzan la literatura con otras manifestaciones artísticas, como lo objetual y lo sonoro.

En el trabajo con Urdapilleta y Tortonese, Batato despliega su ternura en relación a los otros dos que son más guarros, más chabacanos, tanto desde lo corporal como desde la palabra. En muchas ocasiones es presentada como "La Señorita Batato Barea", encarnando lo femenino, lo tierno del grupo.

Las culinarias

Obra realizada en el Parakafé en el año 1991. Es una parodia estructurada en tres partes, de un concurso internacional sobre arte culinario. En esta competencia y disputa, existen tres momentos significativos que dinamizan y potencian el transitar de la misma.

Aparece un significante en común, el de los cuerpos travestidos que parodian al ama de casa y la competencia

entre mujeres, se burla y ridiculiza a los programas televisivos dedicados a la mujer y la cocina.

La música marca tres partes en la competencia, donde los ritmos si bien son tropicales y caribeños, generan dinámicas kinésicas diferentes en la acción de cada uno. Los signos mímicos y gestuales de Urdapilleta responden a una mujer desalineada, y hasta desinteresada que minimiza la competencia, existe una situación de desprecio hacia las otras, sobre todo a la ganadora. Aparecen en su personaje signos libidinosos y procaces. Los objetos culinarios así manipulados dan cuenta del objeto fetiche. Tortonese encarna a la señora que se esmera por cumplir el mandato de ser la mejor, su desempeño lo mantiene durante toda la competencia. Esgrime con orgullo el hecho de ser la primera. Batato en cambio manifiesta un estar en otra sintonía, mientras los otros por momentos bailan o gesticulan, compiten más entre ellos, él permanece con una actitud de máscara neutra.

Existen a su vez significantes, que atañen a la identidad nacional, las competidoras están representando al crisol de razas que ha formado nuestra nación. Tortonese con un vestido celeste y blanco representa a la Argentina, con su ego de querer ser siempre los primeros, Urdapilleta personifica a una italo-argentina, y Batato a una señora alemana.

La interacción con el público está dada desde que ingresan al espacio espectacular, Urdapilleta apela a los roces, apoyándose y sentándose en la falda de algún espectador desprevenido generando una situación de complicidad. En el desarrollo de la obra esta relación se ve desplegada en arrojarle las cáscaras al público o salpicándolos con el batido de huevos.

La violencia física punto culminante de la obra, se enfoca hacia el cuerpo de la ganadora, las otras dos competidoras arremeten sobre ésta, arrojándole los batidos de huevos en la cabeza, y agarrándola de los pelos. Es un recurso marcado de impotencia del designio de las perdedoras, ante la consumación y desenlace de la competencia. La situación termina con los tres en el piso forcejeando, luego Tortonese queda solo en escena esgrimiendo orgulloso una banderita argentina.

La bailarina del Moyano

En esta performance existen tres partes constitutivas: La presentación e introducción de Tortonese. El baile catártico de Batato y la irrupción de Urdapilleta donde hace un corte con lo que venía transcurriendo.

En esta obra donde suena Jerusalén de oro, presentada por Tortonese como la bailarina totalmente recuperada del Moyano: la *Señorita Batato Barea*, bailaba frenéticamente en un espacio reducido. Lo catártico y desenfrenado de sus movimientos, las caídas y giros acompañados por el dibujo espacial y zigzagueante de su cabellera renegrida, contrastan con su diáfana vestimenta, no importándole romperla o perderla. En estos movimientos entra como en un estado de trance, el cual termina cuando se apaga la música. La misma funciona como una estructura que marca los tiempos y guía los movimientos y cadencias.

Si bien Batato es presentado como la bailarina que ensayó dieciséis horas por día durante dieciocho años, internada en el Moyano, y que actualmente está totalmente recuperada, esto funciona como un recurso dramático, ya que trabajaba a partir de la creación espontánea, las

caídas, los giros, los diferentes niveles de intensidad en los desplazamientos de esta danza, eran construidos en el devenir de la acción. Se puede ver en esto un recurso paródico del virtuosismo de las bailarinas enajenadas como en el caso de Isadora Duncan, a su vez haciendo una cita a Niní Marshall, donde baila la muerte del cisne en la película *Yo quiero ser bataclana*.

Desde lo visual una luz puntual hace foco en la figura de Batato y su contexto cercano, un cortinado donde se funde el vestido translúcido y se recorta la peluca renegrida que le llega hasta la cintura. Tortonese a un costado de la acción y fuera del foco de luz, acompaña con movimientos mímico gestuales, vestido con tapado y gorro de piel, quedando en un segundo plano. Se ve la precariedad del escenario, en un momento se advierte que cierran la ventana que daba a la calle mientras Batato estaba bailando. En este cruce de lenguajes si bien había ciertas pautas planificadas desde lo escénico, cosas como ésta potenciaban el discurso estético de lo precario en la obra.

La tercera parte comenzaría cuando termina la música, Tortonese acompaña a Batato como un guía diciéndole vamos a casa, como queriendo sacarlo del trance, luego irrumpe Urdapilleta, encarna a una señora bien que viene a increparlos esperando que todo termine y empiece otro espectáculo. Todo esto se da en un marco donde el público es cómplice y participe junto a los artistas, donde la carcajada y el contacto físico son espontáneos y casuales. Lo sexual y promiscuo en el discurso de Urdapilleta marca un giro inesperado en la obra.

Al final Urdapilleta indaga: “¿Qué es, un número comunista, un número judío, en qué términos estamos ideológicamente, esto fue una danza? Terminá de una vez!”

...no sé a dónde queremos llegar con lo que hacemos, si lo supiera no seguiría. Trabajamos con la sorpresa... Batato Barea. (Dubatti, 1995, p. 117)

Referencias bibliográficas

- Amichetti de Barea, M E. (1995). *Batato. Un pacto imposable*. Buenos Aires: Edición de Autor.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Regulaciones de género*. Fecha de consulta: 10 de abril de 2016. Disponible en: https://lookaside.fbsbx.com/file/08%20Judith%20Butler_REGULACIONES%20DE%20GÉNERO.pdf
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- Cañete, R. (4 de julio de 2015). *Mi opinión sobre la muestra de Seedy Gonzalez Paz de objetos y memorabilia de Batato Barea*. [posteo en blog]. Disponible en: www.loveartnotpeople.org/2015/07/04/mi-opinion-sobre-la-muestra-de-seedy-gonzalez-paz-de-objetos-y-memorabilia-de-batato-barea/
- Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires: Planeta.
- Gabin, M. (2001) *Las indepilables del Parakultural, Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas Universidad de Buenos Aires
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos, Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Foucault, M. (2015). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.
- Hutcheon, Linda. (1985). *Una teoría de la parodia*. Río de Janeiro, ediciones 70.
- Jitrik, N. (1996). *Canónica, regulatoria y transgresiva. Orbis Tertius*.1 (1), 153-166. En memoria académica. Fecha de consulta: 1 de julio de 2015. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2474/pr.2474.pdf
- Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moreno, M. (5 de junio de 2011). *Fresco y Batato*. Fecha de consulta: 6 de agosto de 2015. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7077-2011-06-05.html>
- Noy, F. (2015). *Historias del Under*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Noy, F. (2006). *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires: Libros del Rojas Universidad de Buenos Aires.
- Planella, J. (2006). "Corpografías: Dar La Palabra Al Cuerpo". Artnodes [En Línea]. Nº 6. Fecha de Consulta: 29 de Octubre 2015. Disponible en: [Http://www.Uoc.Edu/Artnodes/6/Dt/Esp/Planella.Html.Issn1695-5951](http://www.Uoc.Edu/Artnodes/6/Dt/Esp/Planella.Html.Issn1695-5951)
- Rosenbaum, A. (2011). *Lo que se oculta detrás de un nombre: cruce de lenguajes y apropiaciones disciplinares*. Ponencia presentada ante el IV Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados, Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, Departamento de Artes Visuales, IUNA, el 12 de noviembre de 2011.
- Archivos en youtube**
- Archivos de Batato 1: Batato, Urdapilleta y Tortonese en Parakafe*. Actualizado el 28 noviembre 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=7eUUeTTYZnc>. 1ra Parte de los Archivos de La Peli de Batato, de Goyo Anchou y Peter Pank.
- Archivos de Batato 2: Batato en Parakafe*. <https://www.youtube.com/watch?v=HKod8mq6EXw>. Actualizado el 29 noviembre 2011. 2da Parte de los Archivos de La Peli de Batato, de Goyo Anchou y Peter Pank, producida por Mad Crampi.
- Archivo de Batato 3: Batato, Urdapilleta y Tortonese en Parakafe*. <https://www.youtube.com/watch?v=qC3bJ3xE10c>. Actualizado el 29 nov. 2011 3ra entrega de los Archivos de La Peli de Batato, dirigida por Goyo Anchou y Peter Pank y producida por Mad Crampi
- Archivos de Batato 4*. <https://www.youtube.com/watch?v=gDwlbnR7zPg>. Actualizado el 5 dic. 2011. Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese en Parakafe. 4ta entrega de los Archivos de La Peli de Batato, dirigida por Goyo Anchou y Peter Pank. Producida por Mad Crampi.
- Archivos de Batato 5*. <https://www.youtube.com/watch?v=gnwsl7xZVnw>. Actualizado el 21 dic. 2011 Batato Barea, Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta en Parakafe. Archivos de La Peli de Batato, de Goyo Anchou y Peter Pank, producida por Mad Crampi.
- Archivos de Batato 6*. <https://www.youtube.com/watch?v=qQt39rL2Ac4>. Actualizado el 21 dic. 2011 Batato Barea en el Parakafe. Archivos de La Peli de Batato, de Goyo Anchou y Peter Pank, producida por Mad Crampi.
- Batato Barea y Fernando Noy -LOS MAGOS (1995)*. https://www.youtube.com/watch?v=2JXaH_nWqfc. Actualizado el 22 oct. 2011
- La peli de Batato: Entrevista con Peter Pank en Radio del Buen Ayre, 13/6/2011*. Leandro Landin. <https://www.youtube.com/watch?v=bpRulzqbcPw>. Actualizado el 13 junio 2011.
- Parakultural teatro under*. <https://www.youtube.com/watch?v=VWa3XzBZYQo>. Memorias del subsuelo parakultural. Leandro Cuchi. Actualizado el 3 diciembre 2008.
-
- Abstract:** In this paper part of the corpus of the research "Living body and language crossing in Argentina in the '80s, Buenos Aires, Rosario" will be developed. UNA National University of the Arts, directed by Lic. Alfredo Rosenbaum and co-directs Lic. Carina Ferrari.
- The crossing of languages will be addressed in the productions made together by the artists Batato Barea, Alejandro Urdapilleta and Humberto Tortonese. In new places and territories that were the center of the so-called "movida under de los '80".
- Keywords:** Theatre – art – bodies – performance - research
- Resumo:** Nesta conferência desenvolver-se-á parte do corpus da investigação Corpo vivo e cruce de linguagens em Argentina nos '80, Buenos Aires, Rosario . UNA Universidade Nacional das Artes, dirigida pelo Lic. Alfredo Rosenbaum e co-diretor da Lic. Carina Ferrari.
- Abordar-se-á o cruce de linguagens nas produções realizadas em conjunto pelos artistas Batato Barea, Alejandro Urdapilleta e Humberto Tortonese. Em novos lugares e territórios que eram o centro da chamada "movida under os anos '80".
- Palavras chave:** Teatro - arte - corpos - performance - pesquisa
- (*) **Andrea Cárdenas**. Licenciada en Artes Visuales, cursando el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, UNA.
- (**) **Javier Sobrino**. Licenciado en Artes Visuales, cursando el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, UNA.